



Culture et écologie : terrains, pratiques et acteurs

Culture and ecology: fields, practices and actors

GUEST EDITORS

NANTA NOVELLO PAGLIANTI (UNIVERSITY OF FRANCHE-COMTÉ, FRANCE),

ALAIN CHENEVEZ (EUROPE BURGUNDY UNIVERSITY, FRANCE)

INDICE [CONTENTS]

EDITORIALE [EDITORIAL]

CHENEVEZ A., NOVELLO PAGLIANTI N. - *Art et culture à l'ère de l'Anthropocène : redéfinir les frontières*, 3-11

SAGGI [ESSAYS]

GEORGE-MOLLAND A-L., ALLAMAND C. - *La filière cinématographique française face aux enjeux écologiques*, 12-26

DESMET N. - *Les résidences artistiques face aux enjeux d'une éthique environnementale*, 27-38

BARDOUX J-M. - *L'architecture graphique en tiers lieu, une réaffirmation de la création sensible face aux risques de déshumanisation du numérique*, 39-54

SCHALL C., LUGAN H. - *Coopérer en matière de programmation artistique : Une nécessité qui suppose un changement de paradigme*, 55-68

ESPERIENZE E CONFRONTI [EXPERIENCES AND COMPARISONS]

LE GOFF L. - *Politiques culturelles envers les éco-artistes : contextualisation et témoignage d'une pratique écosophique et écologique*, 69-84

CASSINA A. - *Pour une communication culturelle durable et responsable. Recherche-action sur la transformation des activités de chargé.e.s de communication culturelle au regard des enjeux de la transition écologique*, 85-91

CANTA A. F. - *Empowering women and children: an empirical analysis of human development in Rome and Caltanissetta*, 92-101

CAVA A. - *Porn-cultural Industries: female children and teenagers' eroticisation*, 102-111

NOTE E COMMENTI [NOTES AND COMMENTS]

MATTEO M. - *Book review. La Questione delle Aree Interne. Riflessioni sociologiche, Francesco Vespasiano, FrancoAngeli, Milano 2023*, 112-116

Editors-in-Chief

Felice Addeo, Giuseppe Masullo, Giovanna Truda (University of Salerno, Italy)

Editorial Board

Sid Abdellaoui (Université de Lorraine, France), Ivana Acocella (University of Florence, Italy), Catherine Adam (MCF Ensta Bretagne, France), Davide Barba (University of Molise, Italy), Valerio Belotti (University of Padova, Italy), Mohamed Benguerna (CREAD, Algeria), Emmanuelle Bernheim (University of Ottawa, Canada), Lucia Boccacin (Catholic University “Sacro Cuore” of Milan, Italy), Gianmaria Bottoni (City, University of London, UK), Folco Cimagalli (Lumsa of Rome, Italy), Consuelo Corradi (Lumsa of Rome, Italy), Isabella Crespi (University of Macerata, Italy), Francesca Cubeddu (Roma Tre University, Italy), Fedele Cuculo (“D’Annunzio” University of Chieti– Pescara, Italy), Sabina Curti (University of Perugia, Italy), Alessandro De Giorgi (San José State University, United States), Angélica De Sena (University of Buenos Aires - Universidad de La Matanza, Argentina), Giacomo Di Gennaro (University of Napoli “Federico II”, Italy), Fernando Jorge Afonso Diogo (Universidade dos Açores, Portugal), Stellamarina Donato (LUMSA of Rome, Italy), Bernard Gangloff (University of Rouen, France), Linda Gardelle (MCF Ensta Bretagne, France), Guido Gili (University of Molise, Italy), Estrella Gualda (Universidad de Huelva, Spain), Ratiba Hadj-Moussa (York University, Canada), Francesca Ieracitano (Sapienza University of Rome, Italy), Pavel Krotov (Pitirim A. Sorokin Foundation, MA-United States), Francesca Romana Lenzi (“Foro Italico”, University of Rome, Italy), Laura Noemi Lora, Universidad de Buenos Aires, Argentina, Peter Mayo (University of Malta, Malta), Antonio Maturo (University of Bologna, Italy), Emiliana Mangone (past Editor-in-Chief 2016-2021 - University of Salerno, Italy), Giuseppe Moro (University of Bari, Italy), Nanta Novello Paglianti (Cimeos-Université de Bourgogne, France), Paolo Parra Saiani (University of Genoa, Italy), Lucia Picarella (Universidad Católica de Colombia, Colombia), Andrea Pirni (University of Genoa, Italy), Francesco Pirone (University of Napoli “Federico II”, Italy), Juan José Primosich (Universidad de Tres de Febrero, Argentina), Massimo Ragnedda (Northumbria University, Newcastle, UK), Maria Laura Ruiu (Northumbria University, Newcastle, UK), Giovanna Russo (University of Bologna, Italy), Stefano Scarcella Prandstaller (University of Rome “Sapienza”, Italy), Adrian Scribano (CONICET-University of Buenos Aires, Argentina), Michele Sorice (Luiss of Rome, Italy), Sandro Stanzani (University of Verona, Italy), Paolo Terenzi (University of Bologna, Italy), Luigi Tronca (University of Verona, Italy), Giovanna Vicarelli (Marche University Polytechnic, Italy), Koji Yoshino (Nagasaki Wesleyan University, Japan), Nikolay Zyuzev (“Pitirim Sorokin” Syktyvkar State University, Russian Federation).

Editorial Staff

Angela Delli Paoli, Coordinator (University of Salerno, Italy)

Giulia Capacci, Copy editor (Independent Researcher - Scotland, UK)

Valentina D'Auria (University of Salerno, Italy)

Marco Di Gregorio (University of Turin, Italy)

Vincenzo Esposito (University of Rome “Sapienza”, Italy)

Francesco Notari (University of Salerno, Italy)

© Università degli Studi di Salerno, 2023

Via Giovanni Paolo II n. 132, 84084 Fisciano, Italy



- Peer Reviewed Journal

*Art et culture à l'ère de l'Anthropocène :
redéfinir les frontières*

*Art and culture in the Anthropocene era:
redefining boundaries*

*Alain Chenevez**, *Nanta Novello Paglianti***

* University of Burgundy, France

** University of Franche-Comté, France

Email: alain.chenevez[at]u-bourgogne.fr; nanta.novello-paglianti[at]u-bourgogne.fr

Abstract

This contribution examines the circulation of ideas and the exchange of experience that takes place in the fields of artistic production and cultural dissemination. Art and its possible variations not only raise awareness of ecological causes, but also educate and even involve us in changing our consumption and lifestyle habits. These transformations are possible thanks to the convocation of imagination and discourse centered on eco-events designed to welcome the public through concrete and symbolic means.

Keywords: Art, Anthropocene era, Ecology.

1. Introduction : l'art face aux enjeux écologiques

Face aux problématiques environnementales contemporaines, marquées par l'urgence climatique, la dégradation des écosystèmes et la crise de la biodiversité, nos modes de vie ainsi que nos pratiques sociales et culturelles se trouvent profondément redéfinis. Dans ce contexte, les mondes de l'art occupent une place singulière. Ils ne se limitent plus à une fonction de représentation des crises actuelles, mais aspirent à jouer un rôle actif dans la transition écologique, soulevant ainsi des questions fondamentales.

Jusqu'où l'art peut-il dépasser sa fonction symbolique pour devenir un acteur concret de transformation sociale et environnementale ? Comment les pratiques artistiques peuvent-elles articuler des enjeux locaux et globaux afin d'imaginer de nouvelles relations entre humains, territoires et non-humains ? Ce numéro de la revue *CuSSoc* intitulé « Culture et écologie : terrains, pratiques et acteurs » s'attache à examiner ces interrogations sous une perspective interdisciplinaire, mobilisant les contributions de la sociologie, des sciences de l'information et de la communication, de l'écologie et des études en art contemporain (Catellani et al., 2019 ; Hallard-Huver, 2021 ; Pascual-Espuny, 2022).

Ces réflexions ont été au cœur d'un séminaire organisé par les laboratoires Cimeos (UR 4177) et LIR3S (UMR 7366) de l'Université de Bourgogne, en partenariat avec la Ville de Dijon. Sous la coordination de Nanta Novello Paglianti, Alain Che-

nevez et Adrien Cassina, ce séminaire s'est concentré sur les adaptations des pratiques artistiques et des lieux culturels face aux défis de l'Anthropocène. Ce concept, introduit par Crutzen et Stoermer (2000), désigne l'ère actuelle où les activités humaines exercent un impact sans précédent sur les systèmes terrestres, notamment par le changement climatique, la dégradation des écosystèmes et la crise de la biodiversité. L'Anthropocène constitue ainsi un cadre pertinent pour analyser les interactions complexes entre culture, art et écologie.

En adoptant une approche interdisciplinaire, ce numéro ambitionne de contribuer aux réflexions sur les interactions entre art, écologie et territoires à l'ère de l'Anthropocène. Il vise à enrichir les débats théoriques tout en offrant des pistes concrètes pour repenser la place des mondes de l'art dans un projet global de transition écologique et sociale. Cette démarche éclaire non seulement les tensions inhérentes à ces dynamiques, mais aussi les opportunités qu'elles offrent, apportant ainsi une contribution significative à la compréhension des transformations sociales, culturelles et environnementales de notre époque.

2. Repenser les territoires : l'art au service d'une nouvelle relation à la nature

Face aux bouleversements de nos environnements, une redéfinition profonde des territoires s'impose. Ces mutations ne se limitent pas à des transformations géographiques : elles appellent à revisiter les relations entre l'humain, la nature et les espaces qui les entourent. S'appuyant sur les réflexions théoriques de figures majeures comme Bruno Latour (1999) et Philippe Descola (2005), cette évolution invite à déconstruire la traditionnelle opposition entre nature et culture. Ce nouveau regard ouvre la voie à une réévaluation des interactions complexes entre humains et non-humains.

L'art, loin de se contenter d'être un simple miroir des crises écologiques, peut se faire espace d'expérimentation et de transformation. Les œuvres d'Andy Goldsworthy (2015), artiste britannique célèbre pour ses créations éphémères réalisées à partir de matériaux naturels (pierre, bois, feuilles, glace), en offrent un exemple emblématique. Ses installations, intégrées dans le paysage, instaurent un dialogue renouvelé entre l'homme et son environnement. En métamorphosant des lieux banals en espaces poétiques, ces œuvres questionnent les fonctions symboliques et matérielles des paysages, tout en leur conférant de nouvelles significations.

Ces initiatives artistiques mettent en évidence la nécessité de repenser nos relations avec l'environnement naturel. En s'appuyant sur des concepts théoriques et des approches esthétiques, elles ne se limitent pas à représenter les crises écologiques. Elles proposent des espaces d'expérimentation où peuvent émerger des solutions symboliques et pratiques, favorisant une reconfiguration de notre lien au vivant.

3. Quand l'art redessine les territoires : entre fluidité et participation collective

L'art contemporain ne cesse de redéfinir notre rapport aux territoires, en s'appuyant sur des concepts théoriques comme la déterritorialisation et la reterritorialisation, empruntés à Deleuze et Guattari (1980). Ces notions envisagent les territoires non comme des espaces figés, mais comme des entités fluides, en perpétuelle reconfiguration.

Dans le même esprit, le projet « Les Sentinelles » de l'artiste français Jean-Paul Ganem met en lumière la puissance de l'art pour revitaliser des espaces urbains délaissés. À Montréal, sur des friches industrielles ou des zones abandonnées, Ganem collabore avec les habitants pour concevoir des plantations artistiques mêlant esthétique et agriculture. Maïs, blé ou fleurs deviennent les médiums d'une intervention collective, redonnant vie à ces lieux tout en tissant des liens sociaux.

Ces démarches artistiques incarnent une « réparation » écologique et sociale. Elles montrent que l'art peut dépasser les limites géographiques, culturelles et symboliques. Qu'il s'agisse de réinventer des espaces naturels ou de retisser le lien entre les communautés et leur environnement, ces initiatives montrent que les territoires sont des espaces vivants, sans cesse réinterprétés par des récits et des pratiques sociales.

4. L'art au service de la réappropriation collective des territoires

Face aux territoires marqués par l'industrialisation et l'urbanisation, l'art contemporain se positionne comme un levier essentiel pour « réparer » symboliquement ces espaces dégradés. Ces réparations, souvent opérées à travers des projets participatifs menés hors des cadres institutionnels traditionnels, réinvestissent des lieux tels que les rues, les parcs ou encore les friches industrielles. En mêlant esthétique et engagement citoyen, l'art devient un outil clé de réappropriation de l'espace public, tout en sensibilisant aux enjeux écologiques.

Ces démarches artistiques, qui revisitent et redéfinissent les frontières géographiques et symboliques des territoires, offrent bien plus qu'une simple restauration. Elles ouvrent de nouveaux usages et représentations, révélant ainsi le potentiel écologique et culturel des lieux. Comme le souligne Paul Ardenne (2019), ces initiatives incarnent ce qu'il appelle « l'art écologique », un art à la croisée de l'esthétique, de l'écologie et des dynamiques sociales.

Qu'il s'agisse d'ateliers communautaires ou d'installations éphémères, ces projets deviennent des espaces de dialogue collectif, invitant les participants à repenser leurs modes de vie et à co-construire des solutions durables. Cette démarche fait écho à la pensée d'Elinor Ostrom (1990), qui valorise les pratiques collectives pour relever les défis globaux. En s'inscrivant dans cette logique, l'art écologique transcende les cadres institutionnels traditionnels et s'affirme comme un puissant outil d'engagement social et environnemental. Si la redéfinition des territoires par l'art contemporain met en lumière une dynamique de fluidité et de recomposition des espaces, elle ne saurait ignorer la dimension publique et collective de ces transformations. Les espaces publics, qu'ils soient urbains ou ruraux, deviennent alors le théâtre d'interventions artistiques qui résonnent avec les enjeux écologiques et sociaux contemporains.

5. Quand l'art écologique transforme l'espace public

Les initiatives artistiques s'inscrivant dans une logique de réappropriation des territoires soulignent une tension essentielle : comment l'art peut-il conjuguer des dynamiques locales de réparation écologique avec des actions inclusives dans des espaces accessibles à tous ? En ce sens, les projets artistiques dans l'espace public offrent des opportunités uniques pour transformer des lieux ordinaires en plateformes d'échanges et de mobilisation autour des enjeux environnementaux. Loin des

cadres institutionnels traditionnels, l'art écologique investit de plus en plus les espaces publics, qu'ils soient urbains ou ruraux. Cette approche, incarnée par des événements « hors les murs » comme des festivals de street-art ou des installations éphémères, permet une réappropriation des lieux par les habitants et les communautés locales. Ces initiatives redéfinissent les territoires en les transformant en véritables plateformes d'échanges et d'interactions, tout en adressant les défis environnementaux (Barbanti & Ginot, 2024 ; Salmeron, 2024 ; Prunet, 2023).

Cependant, cet élan ambitieux n'est pas exempt de défis. Si l'art écologique aspire à démocratiser l'accès à la création artistique et à sensibiliser des publics variés aux enjeux environnementaux, il se heurte parfois à des clivages sociaux. Les travaux sociologiques de Luc Boltanski et Laurent Thévenot (1991) soulignent que les sensibilités écologiques sont inégalement réparties au sein des sociétés. Les catégories populaires, souvent confrontées à des préoccupations économiques immédiates, semblent moins enclines à adhérer aux causes environnementales que les élites culturelles.

Ce constat soulève une question centrale : bien que l'art dans l'espace public ambitionne de toucher un public large, il peut consciemment ou non, reproduire les codes et préoccupations des élites. Cette tension entre les intentions des artistes et la réception des communautés locales invite à examiner l'impact réel de ces initiatives en tant qu'outils d'inclusion sociale et de transformation collective.

Ainsi, malgré son potentiel à démocratiser l'art et à sensibiliser aux enjeux écologiques, l'art dans l'espace public doit encore surmonter les inégalités sociales et culturelles qui influencent sa réception. Ces tensions appellent une réflexion approfondie sur la capacité de ces initiatives à véritablement transformer les pratiques et représentations collectives.

Boltanski et Thévenot identifient plusieurs « cités » ou mondes normatifs, chacun reposant sur un système de valeurs particulier. Par exemple, la cité civique valorise le bien commun, l'engagement collectif et la participation citoyenne, tandis que la cité marchande met l'accent sur la rentabilité économique, et la cité inspirée privilégie la créativité individuelle et l'originalité.

Dans le contexte de l'art écologique, ces systèmes de valeurs peuvent entrer en tension. Les initiatives artistiques axées sur la sensibilisation environnementale et la participation communautaire, qui s'inscrivent dans une logique civique, peuvent être perçues comme incompatibles avec les attentes des élites culturelles, souvent attachées aux normes esthétiques de la cité inspirée. Par ailleurs, les contraintes économiques et organisationnelles liées aux projets, typiques de la cité marchande ou industrielle, peuvent limiter leur portée et leur impact.

En mobilisant ce cadre théorique, il devient possible d'analyser non seulement les clivages sociaux qui freinent l'adhésion à l'art écologique, mais aussi les stratégies par lesquelles ces initiatives peuvent articuler différentes « cités » pour élargir leur acceptabilité. Par exemple, un projet artistique écologique pourrait associer des objectifs participatifs (cité civique) à une recherche esthétique forte (cité inspirée), tout en répondant à des impératifs d'efficacité organisationnelle (cité industrielle) afin de créer une *cité verte*.

Ce cadre met en lumière les obstacles structurels rencontrés par les artistes et institutions, tout en suggérant des voies pour concevoir des initiatives inclusives aptes à concilier des valeurs divergentes.

6. Art et écologie : une réflexion interdisciplinaire

Au-delà des tensions sociales, l'art écologique s'impose comme un champ de réflexion interdisciplinaire, croisant des perspectives artistiques, sociologiques et environnementales. Ces initiatives artistiques, ancrées dans les territoires et les espaces publics, s'inscrivent dans des dynamiques qui dépassent les frontières locales. Leur portée et leur impact nécessitent d'être éclairés par une réflexion interdisciplinaire, croisant les apports de l'art, de la sociologie et des sciences environnementales, afin de saisir leurs contributions respectives.

Ces pratiques, explorées par des chercheurs comme Logé (2023), Clément (2017) et Clavel (2012), approfondissent notre compréhension des interactions entre les humains, leur environnement et les représentations culturelles. En mobilisant des approches diversifiées (Bookchin, 2014 ; Laville, 2016 ; Joelle, 2023), elles permettent de mieux saisir comment l'art contemporain peut s'inscrire dans les dynamiques globales de la transition écologique.

Ces pratiques trouvent leurs racines dans les mouvements de performance art des années 1970, où des artistes activistes ont introduit un processus de socialisation autour de l'art, reliant les enjeux individuels aux défis collectifs. Aujourd'hui, ce processus prend une dimension nouvelle face à l'urgence écologique, nécessitant des réponses inclusives et globales.

Dans ce cadre, les installations artistiques se distinguent par leur capacité à constituer des espaces de réflexion collective. En impliquant le public dans des expériences participatives, elles encouragent une prise de conscience environnementale tout en renforçant les liens sociaux (Haraway, 2020 ; Descola, 2005 ; Descola & Pignocchi, 2022). Un exemple marquant est l'installation « Climate Sense » de Christian Clot, présentée au salon international Batimat (30 septembre - 3 octobre 2024, Paris). Ce projet a sensibilisé les visiteurs aux enjeux climatiques en explorant les capacités d'adaptation humaine, tout en les invitant à effectuer des gestes du quotidien dans une salle chauffée à 50 degrés.

Toutefois, l'art écologique ne se limite pas à sensibiliser. Il devient un outil d'action critique, capable d'interroger le rôle des institutions culturelles dans la transition écologique. Des mouvements militants comme No Future ou Extinction Rebellion illustrent cette ambition, bien que leurs actions aient parfois suscité des controverses dans le monde muséal (Novello Paglianti, 2024 ; Mairesse & Babou et al., 2022).

Reste une question essentielle : l'art écologique peut-il dépasser sa fonction symbolique pour devenir un acteur structurant de la transformation sociale et environnementale ? Sa capacité à provoquer des changements durables, tout en répondant aux attentes sociétales, demeure un défi de taille. Pour y parvenir, il est crucial de poursuivre une réflexion interdisciplinaire, en mobilisant les contributions de l'art, de la sociologie, des sciences de la communication et de l'environnement.

7. La culture face aux défis de la transition écologique : institutions en mutation

Si ces réflexions interdisciplinaires permettent de mieux comprendre les enjeux de l'art face à l'Anthropocène, leur mise en œuvre concrète dépend largement des institutions culturelles. Ces dernières, en tant que médiatrices entre les artistes et la société, jouent un rôle central dans la diffusion et la pérennisation des pratiques écologiques dans le paysage artistique contemporain. Alors que les pratiques artistiques s'engagent de plus en plus dans les enjeux écologiques, les institutions culturelles –

musées, théâtres, salles de concert et festivals – sont confrontées à des défis structurels majeurs. Ces lieux doivent réinventer leurs modèles pour répondre aux exigences environnementales actuelles, allant de la réduction de leur empreinte carbone à l'adoption de pratiques de gestion durable des ressources. Parmi les solutions envisagées figurent la mutualisation des espaces ou encore l'organisation de tournées artistiques communes. Mais cette transformation ne se limite pas à des ajustements techniques : elle remet en question la mission fondamentale de ces institutions et leur capacité d'adaptation.

Comme le souligne Nathalie Heinich (2001), les institutions artistiques jouent un rôle central dans la définition des normes et des valeurs. Cette responsabilité prend une importance accrue face aux défis écologiques, impliquant une révision des critères de production et de diffusion des œuvres pour intégrer des impératifs environnementaux. Repenser les structures et les pratiques devient alors une opportunité pour imaginer des modèles en phase avec les enjeux contemporains.

Des initiatives récentes témoignent de cette évolution. En octobre 2022, le Centre Pompidou a lancé un programme intitulé « Art & Écologie », mêlant expositions, conférences et ateliers. L'objectif : sensibiliser le public aux interactions entre art contemporain et préoccupations environnementales, tout en encourageant une réflexion sur les pratiques muséales. En janvier 2024, le Musée d'Art moderne de Paris a organisé une conférence sur la décroissance dans l'art, abordant des questions telles que l'empreinte carbone des expositions, l'utilisation de matériaux durables et l'élaboration de modèles plus sobres. Ces discussions illustrent comment les institutions culturelles peuvent intégrer les principes écologiques dans leur fonctionnement et participer à l'évolution des modes de vie.

Cependant, ces transformations ne vont pas sans tensions. L'équilibre entre aspirations écologiques et contraintes économiques et organisationnelles demeure fragile. Les institutions culturelles se trouvent à la croisée des chemins : faut-il innover pour répondre aux enjeux écologiques ou préserver des modèles traditionnels éprouvés ? Ces tensions, souvent exacerbées par des contraintes budgétaires, soulèvent des questions cruciales sur leur rôle futur dans la transition écologique.

Ainsi, les institutions culturelles, qu'il s'agisse de musées ou de festivals, doivent repenser leurs missions fondamentales. Entre innovation et résistance au changement, elles incarnent un terrain d'expérimentation où se jouent les interrogations de la durabilité et de l'engagement social.

8. Art et écologie : Réinventer les pratiques culturelles à l'ère environnementale

Face à la question climatique, ce numéro de la revue *CuSSoc* explore les transformations profondes qui bouleversent l'art, la culture et leurs institutions. À travers des contributions variées, il met en lumière comment artistes et institutions s'emparent des enjeux écologiques pour redéfinir leurs responsabilités et imaginer de nouvelles trajectoires.

Les pressions environnementales poussent les métiers de la culture à évoluer, faisant émerger de nouvelles relations entre création et durabilité. Cependant, cette transition reste marquée par des tensions entre aspirations écologiques et contraintes économiques ou structurelles.

Ce numéro adopte une approche transversale, s'appuyant sur des études de cas, des témoignages d'artistes, et des analyses théoriques. Par exemple, Clémence Alla-

mand et Anne-Laure George-Molland examinent les défis du cinéma face à la transition écologique. Elles révèlent des tensions profondes entre les impératifs financiers de cette industrie de masse et les nécessaires adaptations environnementales.

Pour les éco-artistes, souvent marginalisés, le problème est tout autre. Nathalie Desmet souligne leur difficulté à obtenir un soutien institutionnel, bien que leurs initiatives soient pionnières dans la transition écologique. Elle appelle à des politiques culturelles inclusives, capables de valoriser ces pratiques avant-gardistes.

Dans un contexte de mutation numérique, Jean-Marie Bardoux s'interroge sur le rôle des tiers-lieux, qu'il voit comme des refuges face à une virtualisation excessive de l'expérience culturelle. Dans son article, « L'architecture graphique en tiers-lieu : une réaffirmation de la création sensible face aux risques de déshumanisation », il plaide pour préserver des espaces authentiques qui favorisent des interactions humaines.

La coopération culturelle est également au cœur de ce numéro. Céline Schall et Hermann Lugan présentent la plateforme *CooProg*, qui mutualise les programmations artistiques pour réduire l'empreinte carbone des tournées. Mais ils pointent aussi les résistances institutionnelles et les comportements individualistes freinant cette dynamique collective.

Certaines contributions, comme celles de Laurane Le Goff, proposent des perspectives inédites. En s'inspirant de l'écosophie, elle prône des temporalités de création respectueuses des cycles naturels, à la croisée de l'art, de la philosophie et de la science. Ces réflexions esquissent un chemin vers un art durable et porteur de sens.

Enfin, Adrien Cassina s'attaque à la communication culturelle dans son article « Pour une communication culturelle durable et responsable ». Il suggère des solutions concrètes, comme la mutualisation des ressources ou l'upcycling, tout en notant les résistances institutionnelles aux changements.

En combinant des exemples concrets et des perspectives interdisciplinaires, ce numéro montre comment l'art peut relier des échelles locales et globales. Il éclaire aussi les tensions qui accompagnent la démocratisation des pratiques écologiques, tout en soulignant leur potentiel pour transformer nos modes de vie et nos structures sociales.

9. Art, écologie et société : un dialogue à approfondir

L'art contemporain, en tant que miroir des crises écologiques et levier potentiel de transformation sociale, se situe à la croisée de problématiques complexes. Cette introduction a exploré deux dimensions majeures : la capacité de l'art à intervenir directement sur les territoires et son rôle dans la transformation des imaginaires collectifs. À travers des exemples concrets et des analyses interdisciplinaires, il montre que l'art peut articuler des pratiques locales avec des enjeux globaux, contribuant ainsi à une transition écologique durable.

Cependant, plusieurs questions restent ouvertes. Comment mesurer concrètement l'impact des initiatives artistiques sur les comportements et les structures sociales ? Quels modèles institutionnels et économiques pourraient soutenir un art véritablement engagé dans les défis environnementaux tout en respectant son autonomie créative ?

Les perspectives de recherche sont vastes, allant d'une analyse comparative internationale des projets artistiques écologiques à une évaluation empirique de leur réception publique, sans oublier l'étude des résistances institutionnelles qui limitent

leur déploiement. Par ailleurs, des recherches appliquées pourraient examiner comment intégrer l'art dans des politiques culturelles et environnementales inclusives, mobilisant artistes, institutions et communautés pour répondre aux défis du changement climatique.

Ces multiples échelles d'intervention – des territoires ruraux aux espaces publics urbains, en passant par les institutions culturelles – montrent que la transition écologique dans l'art ne peut être pensée isolément. Elle exige une coordination entre des acteurs locaux et globaux, une articulation des pratiques interdisciplinaires et une réinvention des modèles institutionnels pour répondre aux problèmes posés par l'anthropocène.

Dans la partie intitulée « Expériences et comparaisons », les deux contributions de Antonia Cava et de Alba Francesca Canta, posent au centre des problématiques sociales la question du genre. Deux approches complémentaires qui analysent les représentations liées aux stéréotypes médiatiques concernant les jeunes filles et les profondes discriminations qui touchent encore les femmes dans leur processus d'émancipation. Le premier article examine la représentation du corps des femmes dans les industries culturelles, en se concentrant sur l'impact profond de ces images sur la socialisation du genre et sur la sexualité chez les jeunes femmes. Il étudie la manière dont le paysage médiatique hypersexualisé, en particulier les images qui sexualisent les enfants, affecte la perception de soi et peut alimenter des graves problèmes sociaux, notamment la prolifération de la pédopornographie facilitée par les technologies numériques. La seconde publication présente les résultats d'une recherche menée en 2020 sur l'autonomisation des femmes et ses effets sur le bien-être des enfants dans deux territoires italiens : la ville de Rome et celle de Caltanissetta.

Références bibliographiques

- Allard-Huver, F. (2021). Ce que les SIC font aux controverses environnementales, ce que les controverses environnementales font aux SIC. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 21. <https://doi.org/10.4000/rfsic.10215>
- Ardenne, P. (2019). *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*. Lormont : Éditions Le Bord de l'Eau, collection « La Mulette ».
- Barbanti, R., & Ginot, I. (2024). *Arts, écologies, transitions*, Dijon : Les Presses du Réel.
- Boltanski, L., & Thévenot, L. (1991). *Les économies de la grandeur*. Paris : Gallimard.
- Bookchin, M. (2014). *The Next Revolution: Popular Assemblies and the Promise of Direct Democracy*. New York : Verso.
- Catellani, A., Pascual-Espuny, C., et al. (2019). Les recherches en communication environnementale. *Communication*, 36(2).
- Chenevez, A., & Chaumier, S. (2023). Faire avec ou faire contre ?. *La Lettre de l'Ocim*, N°207, Dijon.
- CIMAM (International Committee for Museums and Collections of Modern Art). (2021). *Sustainability Report 2021: Green Practices in Museums*. Barcelone : CIMAM.
- Clavel, J. (2012). L'art écologique : une forme de médiation des sciences de la conservation ?. *Natures Sciences Sociétés*, 20, 437-447.
- Clément, G. (2017). *Le Grand Jardin*. Paris : Actes Sud.
- Crutzen, P. J., & Stoermer, E. F. (2000). The Anthropocene. *Global Change Newsletter*, 41, 17-18.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.
- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard.
- Descola, P., & Pignocchi, A. (2022). *Ethnographies des mondes à venir*. Paris : Seuil.

- Goldsworthy, A. (2015). *Ephemeral Works 2004-2014*. New York : Abrams.
- Haraway, D. (2020). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham : Duke University Press.
- Heinich, N. (2001). *La Sociologie de l'art*. Paris : La Découverte.
- Joelle, Z. (2003). *Art et démocratie, les peuples de l'art, intervention philosophique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Latour, B. (1999). *Politiques de la nature : Comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris : La Découverte.
- Laville, J.-L. (2016). *L'économie solidaire : Une perspective internationale*. Paris : Gallimard.
- Logé, G. (2023). Le musée Monde : l'art comme écologie. *Critique d'art* [En ligne].
- Mairesse, F., & Babou, I., et al. (2022). Face au mépris suscité par l'activisme écologiste, « que les musées expriment leur effroi devant l'avenir ». *Revue Basta*. <https://basta.media/Tribune-Plutot-que-mepriser-l-activisme-ecologiste-on-aimerait-que-les-musees-expriment-leur-effroi-devant-l-avenir-Just-Stop-Oil>
- Novello Paglianti, N. (2024). Musées, écologie et mouvements militants : le rendez-vous manqué de l'art. *La Lettre de l'OCIM*, 207 (Déc - Jan 2024).
- Ostrom, E. (1990). *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Pascual-Espuny, C. (2022). La communication environnementale, au cœur des humanités environnementales. *Questions de communication*, 41, 211-222.
- Prunet, C. (dir). (2023). *Paysages sensibles. Art & Ecologie*, Paris: Ed. Eterotopia.
- Salmeron, F. (2024). *Itinérances écologiques- Art, éthique, environnement*, Dijon : Les Presses du Réel.

La filière cinématographique française face aux enjeux écologiques

The French film industry facing ecological issues

Anne-Laure George-Molland, Clémence Allamand

Paul-Valéry Montpellier 3 University, France

Email: [algm\[at\]univ-montp3.fr](mailto:algm[at]univ-montp3.fr); [clemence.allamand\[at\]univ-montp3.fr](mailto:clemence.allamand[at]univ-montp3.fr)

Abstract

This article examines how stakeholders in the French film industry are addressing ecological issues within public policies, organizations, and professional practices, and how the greening of the film industry is taking shape. The first part offers a study of the political and economic context in which the ecological question arises. The second part is devoted to analyzing the actions of pioneers in the greening of cinema, both in terms of production and movie theaters. The third part shows how these specific cases have served as a guide for developing a cultural policy for the ecological transition of the industry, and questions the limits and prospects posed by the actions undertaken.

Keywords: cinema, greening, cultural policies.

1. Introduction

Alors que l'urgence écologique se manifeste par des signaux de plus en plus perceptibles et alarmants, la prise en considération des enjeux à la fois climatiques, énergétiques et environnementaux par les politiques publiques procède à petits pas. Dans le sillon des Accords de Paris de 2015, c'est à présent le « Pacte Vert européen » qui constitue la feuille de route des politiques publiques pour atteindre la neutralité climatique d'ici 2050. Cette série de mesures se veut déclinable pour toutes les sphères d'activité, et la culture, loin d'être épargnée, se voit inciter à « verdir les programmes culturels » (Olivier, 2021).

Dans le secteur cinématographique, le Centre National de la Cinématographie et de l'image animée (CNC) paraît aujourd'hui se positionner comme acteur central et moteur en faveur d'une politique publique de « transition¹ écologique et énergétique » (CNC, 2021b), rôle attendu par les différents acteurs de la filière puisqu'il est le régulateur sectoriel². Pour autant, des initiatives multiples émanent d'une diversité de professionnels.

Cette recherche a pour objectif d'analyser comment les acteurs de la filière cinématographique se saisissent des enjeux écologiques. Il s'agit, plus spécifiquement,

¹ Le terme « transition » tel qu'employé par le secteur, est repris dans cet article avec la conscience de l'ambiguïté du terme. Cf. les apports de l'historien des sciences J. Fressoz sur le concept de transition énergétique.

² Le CNC contribue au financement de la production et de la diffusion du cinéma en France grâce à une économie circulaire unique au monde de redistribution des taxes prélevées sous forme d'aides automatiques et sélectives pour tous les acteurs de la filière.

de questionner les postures et les stratégies à l'œuvre au sein de la filière cinématographique. Autrement dit, nous cherchons à interroger, dans une perspective macroéconomique définissant un cadre juridico-institutionnel (Chantepie, 2017) au sein duquel les actions sont possibles, la manière dont la question écologique est prise en compte – ou non – au sein des politiques publiques, dans les organisations, au sein des pratiques professionnelles et comment se construit l'écologisation de la filière cinématographique. Cet article donne un premier aperçu de la prise en compte des questions écologiques dans le cinéma. Il a été réalisé à partir d'un travail de terrain en cours débuté en septembre 2023 constitué au moment de la rédaction de cet article de 12 entretiens semi-directifs effectués auprès de professionnels des secteurs cinématographique et audiovisuel. Nous nous sommes intéressées dans un premier temps aux professionnels directement actifs dans l'écologisation de la filière – et identifiés comme tels au sein de la filière. Il s'agit aussi bien d'enquêter auprès du secteur de la production, notamment du tournage (3 entretiens), de la diffusion (4 entretiens), d'acteurs institutionnels (2 entretiens) ou d'acteurs qui développent une activité liée à l'écologisation, notamment de conseil (3 entretiens).

La filière cinématographique se compose de trois secteurs : la production, la distribution et l'exploitation, les deux derniers représentant plus largement le secteur de la diffusion. Si les problématiques écologiques sont similaires dans le domaine de la production cinématographique et celui de la production audiovisuelle³, la diffusion cinématographique, c'est-à-dire dans les salles de cinéma, revêt des enjeux spécifiques. Dans un premier temps, nous proposons une étude du contexte politique et économique dans lequel la question écologique intervient, puis nous analysons la manière dont la démarche d'acteurs pionniers a servi de guide pour l'élaboration d'une politique culturelle de transition écologique de la filière. Enfin nous développons les principales orientations de cette politique émergente avant d'en cerner quelques limites et perspectives.

2. Contexte

2.1 L'influence de la politique européenne

Le souci de réaliser et diffuser des films de manière plus écologique s'est fait discret jusqu'à tout récemment. Au-delà d'initiatives isolées et pour ainsi dire « pionnières » sur lesquelles nous allons revenir, il s'agit dans un premier temps de voir comment la politique européenne a innervé, du haut vers le bas, une stratégie écologique et participé d'une forme d'« éveil piloté » de la filière cinématographique.

L'Accord de Paris en 2015 s'inscrit dans une longue succession de rencontres diplomatiques, négociations et accords internationaux sur le climat, mais a contribué à l'intensification des réglementations européennes pour répondre à l'engagement de contenir le réchauffement climatique entre 1,5°C et 2°C par rapport aux niveaux pré-industriels. La stratégie écologique européenne s'élabore à travers la mise en place du Pacte Vert pour l'Europe, le « Green Deal », annoncé en décembre 2019. La loi européenne pour le climat (2021) entérine le cadre juridique et l'agenda pour atteindre la neutralité carbone⁴ de l'UE d'ici 2050. Au regard de ce scénario, chaque

³ Contenus produits pour la télévision, les plateformes de streaming ou Internet.

⁴ Le concept de neutralité carbone se définit par un équilibre entre les émissions de gaz à effet de serre (GES) d'origine anthropique et l'absorption du carbone de l'atmosphère par les puits de carbone naturels (forêts, sols et océans) et artificiels (technologie de captage à l'état d'hypothèse).

État-membre clarifie et planifie son programme de décarbonation. En France, la Stratégie Nationale Bas Carbone fixe l'objectif de réduction à moins 40% d'émissions de gaz à effet de serre (GES) en 2030 par rapport à 1990, et précise les orientations par secteur d'activités. Pendant la crise socio-économique entraînée par la pandémie de Covid-19, l'Europe s'accorde sur un vaste plan de relance économique tout en le liant au respect des objectifs de son pacte vert : 37 % des sommes des plans nationaux de relance économique doivent être consacrées aux objectifs climatiques.

C'est dans ce contexte que le CNC commence à intégrer « l'éco-responsabilité » dans sa politique. Cette orientation environnementale se décline en effet dans les différents plans de soutien financier dès 2020, notamment ceux concernant le développement et la modernisation de l'infrastructure de production : le « plan Studios » affirme que « le plateau de tournage du XXIème siècle doit être numérique et durable » (CNC, 2020). Identiquement, l'appel pour un choc de « modernisation numérique et durable de l'appareil de production », financé par le plan de relance, intègre « le défi de l'éco-responsabilité » et incite à une évolution infrastructurelle qui « concourent à réduire l'impact environnemental des productions » (CNC, 2021a). Pour l'exploitation cinématographique, la question écologique apparaît dans un premier temps à travers la nécessité d'appliquer le décret tertiaire⁵. Le CNC confie le sujet à la Fédération Nationale des Cinémas Français (FNCF) qui met en place un groupe de travail duquel émerge, face à un manque de données, la nécessité d'établir un état des lieux du rapport des cinémas aux questions de transition écologique et énergétique.

Au-delà de la mise en conformité de sa politique aux nouvelles lignes réglementaires, le CNC cherche à définir une stratégie à plus long terme : en juin 2021, le Plan Action! se veut « une révolution fondamentale » (CNC, 2021b). Cette feuille de route résulte du travail-amont et des recommandations d'un groupe d'experts environnementaux mobilisé par le CNC autour de quatre thématiques : les moyens techniques, la mobilité, l'approvisionnement et la gestion des déchets⁶, ainsi que les enjeux numériques.

2.2 Le « déclic » de la crise énergétique : l'incarnation de l'enjeu écologique dans une réalité économique

La question écologique, il faut dire que jusqu'à récemment, elle était relativement... pas absente, il y avait des projets qui existaient, mais ce n'était pas le sujet central de nos activités. (E. Escoubet, directeur des affaires réglementaires et institutionnelles de la FNCF, communication personnelle, 13 octobre 2023)

L'investissement de la filière dans les questions de transition a été tardif. La prise en compte de la question écologique implique entre autres des changements organisationnels régulièrement sources de contestations. Ainsi, sur un tournage, il peut s'avérer compliqué de procéder à des changements *a priori* dérisoires, telle l'utilisation de gourdes plutôt que de bouteilles en plastique, de cafetières à grains plutôt qu'à capsules, ou de prévoir des menus végétariens. Le sociologue Frédéric de Co ninck montre que les acteurs d'une organisation donnée formulent différentes

⁵ Entré en vigueur en 2019, ce décret vise à réduire progressivement la consommation énergétique des bâtiments tertiaires, incluant donc les salles de cinéma.

⁶ Le tri 5 flux des déchets (papier/carton ; métal ; plastique ; verre ; bois) est obligatoire pour les professionnels depuis juillet 2016. Dans les salles de cinéma, le tri concerne surtout les emballages plastiques, le papier, le biodéchet, et le verre.

(bonnes) raisons de résister au changement, tel le scepticisme⁷, l'incertitude face à l'avenir, le manque d'information, la perception d'une injustice, etc. (de Coninck, 1998). Ces changements impliquent très souvent des déplacements de pouvoir (Crozier & Friedberg, 1977), par exemple, dans le milieu de la production cinématographique et audiovisuelle, la peur que les contraintes gestionnaires en lien avec l'écologie se substituent à l'aspect artistique de la production.

En somme, malgré les premiers pas du secteur vers la problématique environnementale, un changement ne sera effectif qu'en s'incarnant dans une réalité économique, faisant alors basculer la problématique du registre de la bonne conscience éthique vers celui d'une nécessité économique. Pour les salles de cinéma, ce point de bascule réside dans l'irruption de la crise énergétique⁸, caractérisée par une hausse très conséquente du prix de l'énergie à partir de l'automne 2021 et dont les effets, colossaux pour les salles de cinéma, se font ressentir à partir de mi-2022, comme en témoigne le directeur des affaires réglementaires et institutionnelles de la FNCF :

On est passé, avant l'augmentation des coûts d'énergie, le cinéma qui avait en moyenne, je dirais, un coût d'énergie qui représentait entre 3 et 5 %, parfois 7 % du chiffre d'affaires pour les plus chers, à du 22 à 25 % du chiffre d'affaires, ce qui est quand même absolument terrible. (E. Escoubet, communication personnelle, 13 octobre 2023).

Cette contrainte ne constitue pas pour la majorité des acteurs un réel éveil écologique mais plutôt une obligation de « faire autrement », pouvant, comme l'espèrent certains, conduire à un réel engagement écologique :

On se rend compte que quand la contrainte économique recoupe la contrainte écologique, là, il y a peut-être de l'espoir. Donc finalement, c'est peut-être ça la clé, c'est peut-être de se dire qu'à un moment donné, si tout coûte de plus en plus cher, s'il y a des matériaux très polluants qu'on peut plus fabriquer parce qu'ils sont bourrés de pétrole, bah voilà... (M. Désandré, exploitante de moyenne exploitation, Présidente de Cinéo et de la Commission écologie de la FNCF, communication personnelle, 10 novembre 2023).

Cette crise du coût de l'énergie aura pour conséquence immédiate la publication d'une charte de sobriété énergétique du côté de l'exploitation cinématographique, sur laquelle nous reviendrons. Du côté de la production, les répercussions de la crise énergétique sont moins flagrantes, mais l'horizon de l'éco-conditionnalité des aides financières accélère la dynamique de mesure et de contrôle de l'empreinte carbone des tournages.

3. Les pionniers de l'écologisation de la filière

Les premiers acteurs de la filière à avoir pris en main l'enjeu environnemental ont construit dans une certaine indifférence une réflexion et des modèles aujourd'hui bien plus observés, voire convoités. Ces pionniers ont esquissé les lignes du tournage ou du cinéma « vert ». Il ressort de notre enquête que leurs motivations ne sont pas nécessairement ancrées dans une culture militante. En dehors des parcours individuels, l'intérêt pour l'écologie a pu se conjuguer avec l'envie de sortir des habitudes

⁷ Sans tomber nécessairement dans le climato-scepticisme, il peut s'agir d'être sceptique sur les retombées directes d'une mesure, ou de ne pas y voir un bénéfice direct et/ou personnel.

⁸ Suite aux variations successives de grande échelle entre l'offre et la demande provoquées par la crise sanitaire du Covid-19 et la guerre en Ukraine.

professionnelles jugées délétères tant au niveau social qu'environnemental, ou d'inclure un certain « bon sens » dans les pratiques, voire d'anticiper intuitivement la plus-value à venir d'une telle démarche.

3.1 La publicisation des enjeux par les contenus

Bien avant que l'éco-responsabilité soit amenée sur le devant de la scène par les pouvoirs publics, l'implication du cinéma sur les questions écologiques se traduisait essentiellement par le travail de quelques réalisateurs et réalisatrices engagés (Coline Serreau, Agnès Varda, Luc Jacquet, etc.) véhiculant à travers leurs fictions et documentaires des réflexions environnementales ou socio-environnementales. En 2015, le documentaire *Demain* aborde les risques majeurs encourus par l'humanité et la manière dont des actions citoyennes tentent d'y répondre. Dépassant le million d'entrées, il remporte l'année suivante le César du meilleur film documentaire. À la suite de ce succès inattendu, son réalisateur Cyril Dion, engagé auprès du collectif militant On est prêt, interpelle la filière lors du festival de Cannes 2019. La tribune, signée par 200 professionnels, fait valoir la capacité du cinéma à changer le monde par les récits et les imaginaires, et invite les métiers du 7ème art à se responsabiliser sur la question (Dion, 2019). Cela participe d'une importante publicisation des enjeux, dans la continuité du travail du collectif qui mobilise dès 2018 une diversité de personnalités (artistes, vidéastes et influenceurs web, animateurs TV, journalistes, scientifiques) appelant d'une même voix à l'action dans des vidéos en ligne relayées sur les RSN, et alors même que des mouvements citoyens pour le climat s'intensifient.

3.2 Les balbutiements de l'éco-production

La dimension la plus formelle de la préoccupation écologique opère en France à partir de 2009 à travers le concept d'éco-production promu par Ecoprod (Ecoprod, s. d.). À l'origine, ce collectif – constitué sous la forme d'une association depuis 2021 – rassemble des grands groupes audiovisuels, publics et privés, des structures de soutien à la production, des experts gouvernementaux, et l'organisme de prévoyance du secteur. L'objectif est d'accompagner les productions dans la réduction de leur empreinte environnementale. Les incitations et propositions pour considérer l'environnement et changer les pratiques sont nombreuses, mais elles ne s'adressent alors qu'à une minorité de professionnels convaincus. Partant du même constat qu'« en 2018, les sujets d'éco-responsabilité sur les tournages, ça n'existait pas » (C. Gachet-Dieuzeide, cofondateur et président de Secoya, société de conseil en éco-responsabilité pour le secteur audiovisuel, communication personnelle, 27 octobre 2023), la société Secoya est fondée sur une volonté d'accompagner le secteur au déploiement de stratégies et solutions RSE (Responsabilité Sociétale des Entreprises) intégrant également des aspects sociaux et sociétaux en plus de la dimension écologique. Ces deux structures reposent sur des statuts juridiques et des modèles économiques différents, mais elles ont en commun d'avoir immédiatement développé et mis à disposition gratuitement un calculateur carbone. Le bilan carbone, par sa capacité à identifier les principaux postes d'émission de GES d'une activité, apparaît comme le moyen incontournable pour cibler les actions à mener pour réduire l'empreinte. Il s'agit d'une méthodologie créée en 2002 par l'Agence de la transition écologique (ADEME) et qui s'est généralisée comme système de mesure basé sur un indicateur unique : la tonne équivalent CO₂ (teqCO₂). Ainsi, à partir d'un périmètre défini (le secteur audiovisuel, un studio, un tournage, etc.), les activités émettrices sont listées et quantifiées selon un facteur d'émission (par exemple un déplacement est estimé

en kgCO₂e/km). Pour estimer l’empreinte d’un tournage, les calculateurs reprennent donc le déroulé d’un devis de production, avec, pour chaque ligne, une estimation de données de flux physiques ou de flux financiers. Les données de flux physiques, comme le temps d’utilisation d’un groupe électrogène, reposent sur des facteurs d’émission précis, mais sont difficiles à estimer à partir d’un devis. À l’inverse, les estimations financières sont bien entendu plus précises mais le taux d’incertitude est alors plus élevé sur le facteur d’émission. Par exemple, on peut s’interroger sur la manière dont est calculé le facteur d’émission d’une journée de prestation de trucs numériques, tant l’hétérogénéité des situations est importante. L’amélioration des estimations des calculateurs repose donc sur la réalisation de moyennes à partir d’un grand nombre de données : « Plus on va faire de bilans carbone, plus ils vont être précis. Parce qu’en fait, on va pouvoir améliorer les modélisations, les facteurs d’émission moyens par rapport à la réalité » (B. Ruiz, expert et consultant environnemental pour l’audiovisuel, communication personnelle, 24 novembre 2023). Ce constat s’inspire de l’exemplarité de nos voisins anglais, où le calculateur Albert, créé à l’initiative de la BBC en 2011, s’est vu progressivement imposé sur les productions de nombreux diffuseurs, rendant ainsi possible l’affinage des empreintes moyennes par type de projet (Ruiz, 2020, pp. 65–66).

La quantification carbone permet de saisir une multitude d’ordres de grandeur. Ecoprod a donc défriché le terrain en finançant les premières études sur le secteur dans sa globalité (cinéma et audiovisuel). La première en 2010 (Paillat, 2011), et la seconde en 2020 (Ruiz, 2020), rendent bien compte des écarts en fonction du périmètre observé, et de la complexité de telles analyses : par exemple, à un niveau macroscopique, la prise en compte de la fabrication des périphériques de visionnage (type téléviseurs, tablettes, etc.), dans l’empreinte GES dite « étendue » (émissions indirectes incluant également le streaming, le déplacement des spectateurs etc.) fait grimper en flèche l’empreinte à plus de 10 millions de teqCO₂. Si on retire le poids de ces équipements, le streaming vidéo représenterait encore la moitié de l’empreinte (Ruiz, 2020, p. 102). L’éco-production agit donc sur une portion relativement restreinte du périmètre global mais contribue à l’effort collectif tel que souhaité par la politique européenne.

Ces structures pionnières ont établi et fait évoluer⁹ des référentiels de « bonnes actions », identifiables par corps de métier comme le guide de l’éco-production proposé par Ecoprod en 2012. Ces propositions concrètes, mêlant politique des petits gestes et incitations à des changements plus profonds touchent à toutes les strates thématiques du développement durable : économies d’énergie, gestion des déchets, achats responsables, mobilité, alimentation, allant jusqu’aux aspects de respect de la biodiversité ou de responsabilité sociétale (transparence, comportement éthique, justice sociale, etc.) dans le cas de Secoya. Elles recourent aussi le travail d’autres acteurs actifs sur le sujet à l’échelle de leur métier, cas par exemple du collectif Éco-déco, fédérant depuis 2017 des professionnels sur les enjeux d’économie circulaire dans le décor (Eco-Déco, s. d.).

⁹ Par exemple, si la question des repas carnés est absente de la première édition du guide de l’éco-production d’Ecoprod, l’imposition d’un repas végétarien par semaine figure comme un critère impératif de son référentiel en 2023.

3.3 Les premiers cinémas « éco-responsables »

Dans le paysage des salles de cinéma, quelques exploitants font figure de précurseurs en ayant intégré des considérations environnementales dans le projet de construction de leur cinéma. En 2013, Marie-Christine Désandré se lance dans la construction du Loft à Châtellerauld :

Je voulais un cinéma en centre-ville parce que les cinémas, c'est avant tout des lieux d'animation et ça doit animer les cœurs de ville et aussi parce que je voulais favoriser l'accessibilité, en tout cas par des modes de déplacements déjà plutôt doux, les bus, les vélos, venir à pied, toutes ces choses-là. Je n'aimais pas le concept d'un cinéma en dehors de la ville avec une espèce de dalle de bitume sur laquelle on met les voitures. (M. Désandré, communication personnelle, 10 novembre 2023).

Cette préoccupation d'un cinéma de proximité croise l'un des principaux enjeux écologiques de la salle¹⁰ : le déplacement des spectateurs qui compose près de 90% de son empreinte à l'usage (Shift Project, 2021, p. 156). Mais les réflexions sur l'implantation répondent aussi au souci de ne pas participer à l'artificialisation des sols, soulevés par plusieurs exploitants.

Les ambitions de l'exploitante – panneaux solaires, végétalisation de toitures, récupération d'eau – se confrontent aux règles d'urbanisme, l'amenant à concentrer sa recherche sur le front des possibles :

Tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, on est allé vers des matériaux soit extrêmement durables, soit extrêmement isolants. [...] On a cherché avec les installateurs, avec l'architecte, les solutions autorisées - et tout ce qui était à l'intérieur du cinéma est resté autorisé, heureusement - voilà, des moquettes qui soient des moquettes en composite, des colles sans solvant, des peintures propres. Tout ce vers quoi on a pu aller, on y est allé. (M. Désandré, communication personnelle, 10 novembre 2023).

C'est avec la même attention portée à l'usage de matériaux biosourcés que le cinéma de Colomiers, exploité par la société de moyenne exploitation¹¹ Sagec dirigée par Jean Villa, a vu le jour en 2021, les façades étant réalisées en pisé, à partir d'une terre crue « excavée juste à côté » (J. Villa, Directeur Général de Sagec Cinéma, communication personnelle, 10 novembre 2023), et la charpente en bois produite en Limousin.

Si le cinéma éco-responsable est donc pensé pour maximiser l'isolation thermique en minimisant les impacts, c'est qu'à l'usage, l'essentiel de la consommation énergétique porte sur le chauffage, la ventilation et la climatisation (ENEOR, 2022). D'autres bénéfices peuvent provenir de choix techniques comme des destratificateurs en remplacement des classiques rideaux de chaleur. Le surcoût investi à la construction se retrouve compensé à terme, d'autant plus si le coût de l'énergie augmente. En complément, sont adoptées des pratiques de sobriété d'une part et de monitoring d'autre part afin de réguler les températures : « C'est de la mesure, c'est de la surveillance en permanence, tout simplement » (M. Désandré, communication personnelle, 10 novembre 2023).

¹⁰ On considère ici le périmètre étendu de l'exploitation (scope 3 du bilan carbone).

¹¹ La moyenne exploitation correspond aux établissements cinématographiques réalisant annuellement entre 80 000 et 450 000 entrées.

Enfin, à ces spécificités du bâti, se conjuguent les actions « classiques » du développement durable déjà énoncées dans l'éco-production comme l'attention portée aux choix alimentaires (confiserie), à la limitation et au tri des déchets, etc. Soulignons enfin que d'autres exploitants s'essaient à des pratiques plus radicales comme l'introduction de toilettes sèches à l'Utopia de Pont-Sainte-Marie qui relève d'« une première pour un établissement recevant du public (ERP) en Europe » (Vigoureux, 2021, p. 91).

4. Du cas particulier à la feuille de route

Plusieurs raisons peuvent pousser les acteurs à s'investir, au premier rang desquelles, nous l'avons vu, un enjeu économique lié à l'augmentation drastique du coût de l'énergie. Au-delà, et avant même l'aspect financier qui n'apparaît que très récemment et qui ne figure pas comme l'une des raisons invoquées par les pionniers de l'écologisation, proposer des projets éco-responsables relève d'un enjeu relationnel voire d'image auprès des collaborateurs de l'exploitant – élus, prestataires – tout comme auprès du public, comme en témoigne Jean Villa :

On se rend bien compte aujourd'hui qu'un cinéma, on le fait rarement seul. Même si c'est nous qui portons intégralement le financement de la construction d'un cinéma, il se fait toujours avec des liens, avec des élus, avec des habitants, avec tout un écosystème autour, de personnes, et qu'à un moment, ça rentre aussi dans le jeu d'être mieux-disant. Par exemple, quand on est sur une délégation de services publics, sur un appel d'offres, sur un appel à projets, à un moment, il faut arriver à se démarquer aussi de ses concurrents. Il y a bien sûr les éléments financiers qui jouent, mais je pense que de plus en plus, et ça devrait continuer demain, il y a aussi la capacité à montrer que les projets qu'on conduit sont le plus vertueux possible. (J. Villa, communication personnelle, 10 novembre 2023).

Le mieux-disant culturel mentionné par l'exploitant peut en outre s'analyser comme un positionnement stratégique de différenciation pouvant lui conférer un certain avantage concurrentiel (Porter, 1986/2003) vis-à-vis des autres exploitants.

Les précurseurs de l'écologisation de la filière cinématographique, que nous venons d'étudier, participent à la construction de l'image de ce qu'est ou peut être une production ou un cinéma vert¹². Ce faisant, ces acteurs font figure de « guide » et participent activement à la création de la « feuille de route » de l'écologisation de la filière, dont le CNC va alors se saisir. Les modalités d'action, passant d'exemples relativement isolés à de réelles directives sectorielles, aboutissent aux prémices d'une politique publique en matière d'écologisation de la filière. Cette dernière revêt différents aspects : en premier lieu la nécessité de sensibiliser pour convaincre ; conséquemment, former – les professionnels du secteur pour qu'ils deviennent éventuellement eux-mêmes formateurs, les acteurs institutionnels, et même le public – pour mieux fédérer ; et enfin, réglementer, à travers la construction d'une politique publique en la matière.

¹² Nous précisons qu'à ce stade, en 2023, la question écologique ne se pose pas encore pour le secteur intermédiaire entre la production et l'exploitation, à savoir la distribution, qui concerne la promotion et la programmation des films dans les salles.

4.1 Sensibiliser et convaincre

Si jusqu'à présent une grande partie des professionnels se disent intéressés ou motivés par l'éco-responsabilité, ce n'est « une priorité pour personne » (M. Désandré, communication personnelle, 10 novembre 2023). Lorsqu'il en est question, une forte dimension utilitariste domine, puisque que l'éco-responsabilité peut conditionner l'attribution de subventions pour les structures, tant du côté de la production que de l'exploitation. L'attentisme latent pousse les convaincus, correspondant peu ou prou aux pionniers susmentionnés, à adopter une posture de conciliation, une stratégie visant la pédagogie plutôt que le discours frontal :

« Ce que j'essaie de faire, c'est d'amener [les structures] petit à petit à se rendre compte par des jugements argumentés, par des faits, par la science, leur démontrer que c'est leur intérêt de réduire leur impact et de s'adapter. Cela passe par des scénarios de prospective, où on choisit des hypothèses d'évolution par rapport au contexte des politiques publiques, en fonction de l'offre et la demande, on leur fait évaluer plusieurs hypothèses d'évolution et on leur donne les clés. [...] Ces scénarios-là, ça peut servir à réorienter les stratégies des entreprises pour qu'elles soient plus soutenables. (B. Ruiz, communication personnelle, 24 novembre 2023).

La pédagogie par scénarios prospectifs présente une double utilité : celle de favoriser une prise de conscience des enjeux écologiques par les acteurs eux-mêmes, mais aussi de proposer un cadrage pour l'action de régulation du côté des législateurs.

La sensibilisation passe également par une responsabilisation de l'utilisateur (Monsaingeon, 2017, p. 103-106) à différentes échelles : les professionnels dirigeants, les employés, voire, pour les salles de cinéma, le public. Cette responsabilisation se concrétise par une politique des « petits gestes » portée et promue par les pionniers de l'écologisation de la filière, « des petites méthodes toutes simples », un « assemblage de petits gestes logiques » (M. Désandré, communication personnelle, 10 novembre 2023) telle l'utilisation de sachets kraft à la place des gobelets de pop-corn pour économiser de la place dans les poubelles de recyclage, présentée sous le registre du « bon sens » plutôt que du militantisme, accessible à toutes et tous et ne relevant pas d'un engagement poussé :

« Par des gestes simples, on réduit sa consommation d'énergie. Les gestes simples, c'est de se dire « Mais est-ce que j'ai besoin d'avoir une climatisation à fond dans ma salle en permanence ? Est-ce que j'ai besoin d'avoir du chauffage à fond dans la salle ou dans les circulations en hiver ? Est-ce que j'ai besoin d'avoir des lumières allumées partout ? Est-ce que j'ai besoin d'avoir mes projecteurs allumés la nuit ? » (E. Escoubet, communication personnelle, 13 octobre 2023)

En outre, un travail de lobbying et d'influence est exercé par ceux qui cherchent à convaincre, afin de mobiliser les acteurs institutionnels, les politiques, les collectivités territoriales, les organisations professionnelles, les financeurs potentiels, et plus largement les donneurs d'ordres, dont la participation active est indispensable pour mener à bien ce que serait la « transition écologique ». Il résulte des entretiens que nous avons menés que le travail de conviction n'était pas chose aisée, et que le déploiement d'un dispositif de formation est un prérequis pour pouvoir agir, dans les salles ou sur les tournages.

4.2 Former et fédérer

La chose la plus essentielle, la plus importante en matière d'écologie des cinémas qui est à faire en premier, parce qu'elle nécessite aussi moins d'argent, c'est donc plus accessible tout de suite, c'est tout simplement la formation à double titre : des exploitants de salles de cinéma dans un premier temps, et aussi des gens qui travaillent dans le cinéma, le personnel, les bénévoles... (E. Escoubet, communication personnelle, 13 octobre 2023)

Former les professionnels, c'est avant tout leur donner un protocole d'actions concrètes à mettre en place – et c'est d'autant plus facile s'ils sont convaincus par le bénéfice de ces actions. Les pionniers proposent dans cette perspective un accompagnement des structures qui les sollicitent. À titre d'exemple, le cabinet de conseil et d'études La Base déploie son action en plusieurs volets : du conseil dans la conception de stratégie de décarbonation, de la formation pour les professionnels et de la sensibilisation notamment au sein des écoles de cinéma et audiovisuel et par le biais de conférences.

L'accompagnement et la fédération des structures désireuses d'adopter une démarche éco-responsable passe aussi par la rédaction de chartes d'éco-responsabilité qui leur servent de guide. Ainsi, Ecoprod fait signer une charte à ses adhérents qui s'engagent dans une démarche globale d'éco-responsabilité. Du côté des salles, la FNCF a publié une charte de sobriété énergétique en réaction à la hausse du coût de l'énergie visant à donner très sommairement des éco-gestes de base à mettre en place dans les salles. Ces mesures, par ailleurs rudimentaires, demeurent incitatives et n'ont pas de caractère obligatoire. L'association Cinéo, qui regroupe des cinémas privés et indépendants de moyenne exploitation, a également publié en janvier 2023 une charte proposant à ses signataires des leviers d'action en fonction des thématiques habituelles : gestion des déchets, de l'énergie, de l'eau et du bâtiment, numérique, mobilité des spectateurs, communication. La charte se déploie sur trois niveaux d'engagement, que les adhérents doivent atteindre d'ici 2030. Un premier module de formation permet de sensibiliser les adhérents (état des lieux général avec chiffres à l'appui, définition de l'empreinte carbone...) et un second module plus poussé en partenariat avec La Base forme le personnel qui deviendra référent écologique au sein de sa structure.

Dans l'optique d'impulser collectivement l'écologisation des salles, la FNCF met en place un groupe de réflexion permanent baptisé « Commission d'écologie des cinémas » composé d'exploitants représentant la diversité des salles¹³. Son existence est également une réponse à l'impulsion des précurseurs, comme en témoigne Erwan Escoubet :

On s'est dit que c'était idiot de ne pas faire un travail plus global sur la question de l'écologie des cinémas. On a été impulsé par les initiatives de Marie-Christine Désandré¹⁴ via Cinéo, qui lors de son AG a challengé les acteurs présents en demandant : « Qu'est-ce que vous, vous pouvez faire dans votre secteur pour avoir une approche plus verte ? » (E. Escoubet, communication personnelle, 13 octobre 2023)

¹³ En termes de taille (nombre de salles et nombre annuel d'entrées) et donc de poids économique sur le marché.

¹⁴ L'exploitante, instigatrice de la dynamique d'écologisation des salles, est d'ailleurs présidente de la Commission.

L'objectif de formation gratuite et accessible à toutes et tous à l'horizon 2024 est la pierre angulaire de la Commission d'écologie des cinémas afin de sensibiliser les exploitants, leurs équipes, mettre en place les « bonnes pratiques » et les objectifs fixés par les différentes chartes. A terme, il s'agit de permettre la mise en place d'un éco-référent dans chaque cinéma, responsable de la mise en application de mesures éco-responsables.

Du côté de la production, Secoya a créé officiellement le poste d'éco-manager en déposant le terme à l'INPI¹⁵ en 2018, et forme, tout comme Ecoprod, à cette tâche les futurs formateurs-référents sur les tournages. L'éco-manager ou l'éco-référent est en charge de la mise en place de la stratégie d'éco-responsabilité d'un projet cinématographique ou audiovisuel. La formation et la reconnaissance du métier est considéré comme un moyen de crédibiliser la démarche d'éco-responsabilité au sein de la filière. Les Assises de l'Eco-production 2023 ont été l'occasion de questionner les tenants et aboutissants de ce nouveau métier (Allard et al., 2023).

Si la formation est essentielle, il est aussi utile d'accroître la visibilité des enjeux dans l'espace public et auprès des professionnels. Parmi les actes de publicisation des enjeux et des actions mises en place, citons le collectif CUT (Cinéma Uni pour la Transition écologique), créé en janvier 2023 suite à une lettre de mobilisation rédigée par l'acteur Jérémie Renier. Le collectif présente son manifeste pour un « modèle plus soutenable » du cinéma lors du festival de Cannes en 2023, 700 signatures de professionnels du cinéma en appui, et fait une montée des marches remarquée muni de pancartes visant à faire identifier le collectif et la diversité des professions l'ayant rejoint. Aujourd'hui transformé en association, CUT recense au sein d'une plateforme (CUT!, s. d.) les différentes actions d'éco-responsabilisation de la filière cinématographique pour les rendre « le plus visible et lisible possible » (Juliette Vigoureux, consultante indépendante cinéma et développement durable, communication personnelle, 20 octobre 2023), et ainsi faciliter la mise en commun des différentes initiatives et la coopération entre les acteurs du secteur.

Au vu de ces quelques éléments d'analyse, nous pouvons avancer que la pédagogie est davantage utilisée comme un outil de communication politique visant à cadrer les problématiques écologiques à travers la sensibilisation et la conviction plutôt qu'un levier de mise en œuvre de solutions aux enjeux écologiques. Seule la construction d'une réelle politique publique en la matière par le CNC semble pouvoir engager la transition écologique de la filière dans son ensemble par la force de la réglementation en institutionnalisant la formation, et en rendant l'obtention des aides financières à la production et à la diffusion tributaire de critères éco-responsables.

4.2 Réglementer et institutionnaliser

En s'appuyant sur les initiatives des précurseurs, devenus acteurs incontournables de l'écologisation de la filière, le CNC réfléchit à la manière dont il peut adapter les outils d'action publique à une politique de transition écologique.

La question de la mesure et donc de l'évaluation quantitative apparaît une fois encore comme une préoccupation centrale du côté des pouvoirs publics. À ce titre, la création de l'Observatoire de la transition écologique permet d'ores et déjà de commanditer des études chiffrées sur différents périmètres du secteur : diagnostic énergétique des salles de cinéma, diagnostic environnemental des studios de tournage, et une étude similaire sur les studios d'animation prévue pour 2024.

¹⁵ Institut National de la Propriété Industrielle.

L'action du CNC consiste à institutionnaliser ce que les pionniers proposent à l'échelle nationale, c'est-à-dire la mise en place d'une réglementation spécifique construisant le cadre juridico-institutionnel. Le mode opératoire est celui de la conditionnalité des aides à des critères considérés comme écologiques. L'éco-conditionnalité des aides du CNC requiert la remise d'un double bilan carbone des œuvres : un bilan carbone prévisionnel établi au stade du devis de production qui permet d'identifier les postes émetteurs de CO₂ et déterminer des leviers d'action, et un bilan définitif après évaluation du coût final de production. Le double bilan carbone est demandé depuis le 31 mars 2023 et obligatoire depuis le 1^{er} janvier 2024 pour l'obtention des aides. Pour effectuer ces bilans, les acteurs de la filière doivent utiliser les outils homologués par le CNC en fonction d'un cahier des charges préétabli, en l'occurrence, les calculateurs carbone des deux opérateurs privés historiques de l'éco-production en France, le Carbon'clap d'Ecoprod et le Seco2 de Secoya.

En outre, les deux structures proposent une labellisation afin de certifier les productions. L'éligibilité requiert l'obtention d'un score validant un certain nombre de critères (dont l'établissement d'un bilan carbone et la désignation d'un éco-référent). Depuis septembre 2023, le CNC travaille en concertation avec les organisations syndicales et professionnelles à la définition d'une norme AFNOR de l'éco-production. L'objectif est de

préparer efficacement les conditions opérationnelles nécessaires à l'entrée en vigueur, à l'horizon 2024, de la conditionnalité des aides versées par le CNC aux professionnels de la production cinéma/audiovisuelle, tout en favorisant leur engagement volontaire de transformation des pratiques de ces secteurs, en les rendant plus responsables et acteurs de ce changement. (AFNOR, s. d.)

L'action de normalisation a pour but d'aboutir à la rédaction d'un référentiel définissant de manière consensuelle ce qu'est une production « responsable », tant sur le plan environnemental que sociétal.

Nous pouvons ainsi constater que l'institutionnalisation d'une écologisation de la filière, du fait de la mise œuvre progressive de l'éco-conditionnalité des aides, est d'ores et déjà bien avancée. Concernant l'exploitation, l'heure est encore à la réflexion sur la définition de ce qui entre ou non dans le périmètre d'action (décarbonation, mobilité des spectateurs...), mais au regard de notre enquête le secteur semble également se diriger vers une conditionnalité des aides à des critères d'écoresponsabilité (obligation de formation, mises en place de sanctions pour les établissements non respectueux des chartes, valorisation des pratiques vertueuses au sein des appels à projets par le biais de bonus financiers accordés, etc.).

Les contours de la politique publique se dessinent – le plan Action ! court jusqu'en 2024, la norme AFNOR sera publiée en 2024 également – et c'est en fonction de son orientation stratégique que sera déterminé le degré de radicalité de cette transition écologique.

5. Limites et perspectives

À partir de cette vision panoramique de l'appropriation des enjeux écologiques par la filière cinématographique, nous proposons finalement d'esquisser quelques limites et perspectives vis-à-vis des actions menées.

Rappelons tout d'abord que le cinéma, en tant qu'industrie culturelle, repose sur une économie prototypique caractérisée par une grande incertitude, où l'action environnementale reste donc difficile à mesurer. En outre, l'éco-conditionnalité est dans

un premier temps un moyen pour la filière de récolter des données de bilan carbone, permettant de consolider les modèles de calcul, d'affiner l'identification des postes émetteurs, et de sensibiliser les acteurs, mais les actions mises en place nécessitent également d'être mesurées, ce qui impliquera le déploiement de ressources supplémentaires (temps, argent, personnel).

Dans un contexte où l'abondance énergétique a conduit à des pratiques peu soucieuses d'économie énergétique (et encore moins d'écologie), le retour à une forme de sobriété par des gestes simples serait une première réussite immédiate dans la réduction de l'empreinte et donc dans la capacité du secteur à mener à bien sa transition. Mais si les premiers échelons de l'objectif européen semblent les plus faciles à atteindre, nous pouvons nous interroger sur d'éventuels effets de seuil et sur la capacité des actions engagées à atteindre les paliers suivants (horizons 2030 et 2050), ceci d'autant que se pose systématiquement la question du financement de ces actions. À titre d'exemple, le passage aux projecteurs laser, envisagé comme solution pour réduire la consommation énergétique des salles tout en répondant à la nécessité de renouveler un parc vieillissant, basé sur des lampes xénon coûteuses et difficilement recyclables, nécessite de trouver un modèle économique de financement. Les acteurs les plus fragiles du secteur, à savoir la petite exploitation, fortement dépendants des mécanismes de subvention, ont déjà fait part, dès la fin des années 2010, de leurs inquiétudes concernant les modalités de financement du renouvellement du matériel. L'enjeu n'est donc pas nouveau, mais sa juxtaposition avec l'enjeu écologique lui donne une nouvelle résonance, qui peut même être vue comme une opportunité pour les plus grandes salles ayant une certaine assise financière de renouveler leur parc au prisme de la nécessaire transition. Il n'existe pour l'instant pas de mécanisme de financement pérenne et totalement satisfaisant pour cette stratégie de renouvellement du matériel à visée éco-responsable¹⁶.

Une autre limite concerne les multiples dépendances de la filière : d'une part celles relatives aux orientations stratégiques des acteurs dominants du secteur, d'autre part celles liées à l'évolution du contexte global comme l'évolution de la disponibilité et du coût de l'énergie et des matières (Ruiz, 2020, pp. 32–55). Enfin, la filière est également tributaire de l'avancée de l'écologisation d'autres secteurs. Les différents partenaires – techniciens, financeurs, élus locaux – doivent être force de proposition dans leur champs respectifs : architectes et urbanistes, équipementiers, fournisseurs de matériaux de construction et d'énergie, etc.

Dans la lignée de la politique européenne, l'appropriation des enjeux écologiques par la filière cinématographique procède selon une écologie gestionnaire (Citton, 2014, p. 156), où les préoccupations environnementales se traduisent en une série d'ajustements visant la durabilité de l'industrie. Ce prisme très opérationnel tend à reléguer des questions de fond sur les modes de production et de consommation, qui appelleraient à des discussions et des arbitrages plus tranchés. En effet, les enjeux écologiques obligent à questionner le secteur cinématographique sur ses orientations stratégiques, par exemple : quid de la « premiumisation » des salles des circuits d'exploitation, qui ne semble pas compatible avec la logique de sobriété énergétique ? Comment intégrer la question écologique dans les enjeux de programmation des films sans desservir le secteur de la distribution en réduisant l'amplitude horaire d'ouverture des salles et donc le nombre de séances, sans entacher la relation distri-

¹⁶ La solution avancée serait d'utiliser le principe émergent de RétroFit laser, qui permet de transformer uniquement la source lumineuse des projecteurs xénon par du laser, ce qui peut faire sens du point de vue écologique tout en étant moins onéreux.

buteurs/exploitants ? Comment concilier écologie et politique d'aménagement culturel du territoire ? Comment rompre avec la logique de renouvellement matériel perpétuée par le cycle d'"avancée technologique" ? L'analyse proposée ici (résistance au changement, interdépendances, attentisme, impulsion politique descendante et solutions politiques élaborées très localement) permet d'esquisser une compréhension de l'orientation de la filière sur les enjeux écologiques et les raisons pour lesquelles celle-ci semble en décalage avec des questionnements plus structurels.

L'attention portée au calcul et à l'approche cartésienne de la lutte contre le changement climatique ne doit pas faire oublier que l'enjeu écologique renvoie à un ensemble de problématiques plus larges¹⁷, imbriquées, et étroitement liées à la manière dont se sont construites nos civilisations occidentales. Les préoccupations liées à l'eau, à l'artificialisation des terres, à l'effondrement de la biodiversité, ne sont pas absentes des propos des acteurs de la filière mais la logique actuelle tend à restreindre la réflexion selon certaines catégories bien identifiées (économie d'énergie, gestion des déchets, etc.) et à évincer du même temps un questionnement plus global sur la possibilité d'un changement paradigmatique pour viser une soutenabilité forte du secteur sur le plus long terme qui peut aller jusqu'à questionner sa survie.

Références bibliographiques

- AFNOR. (s. d.). *Production cinématographique, audiovisuelle et publicitaire responsable*. AFNOR Normalisation. <https://normalisation.afnor.org/nos-solutions/afnor-spec/cinema-responsable/>
- Allard, L., Gil, P., de Jekel, C., & Ladron de Guevara, S. (2023, 12 décembre). *Table Ronde les Enjeux sociologiques et organisationnels de l'éco-production* [Vidéo]. Ecoprod. <https://ecoprod.streamlike.tv/media/replay-table-ronde-enjeux-sociologiques-et-organisationnels-de-leco-production1-1702646593428>
- Chantepie, P. (2017). Révolution numérique et industries culturelles : La fin d'un cycle d'innovations ? *Les Cahiers du Crisis*, (1), 100–114.
- Citton, Y. (2014). *Pour une écologie de l'attention*. Seuil.
- CNC. (2020, 16 janvier). *Le CNC lance un "plan studios" pour moderniser les plateaux de tournage français* [Communiqué de presse]. https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/le-cnc-lance-un-plan-studios-pour-moderniser-les-plateaux-de-tournage-francais_1111847
- CNC. (2021a, 3 février). *Le CNC appelle à un choc de modernisation de l'appareil de production et lance un dispositif de soutien ciblant les projets techniques les plus ambitieux* [Communiqué de presse]. https://www.cnc.fr/professionnels/le-cnc-appelle-a-un-choc-de-modernisation-de-lappareil-de-production-et-lance-un-dispositif-de-soutien-ciblant-les-projets-techniques-les-plus-ambitieux_1378706
- CNC. (2021b, 30 juin). *Lancement par le CNC du Plan Action ! Pour une politique publique de la transition écologique et énergétique* [Communiqué de presse]. https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/lancement-par-le-cnc-du-plan-action-pour-une-politique-publique-de-la-transition-ecologique-et-energetique_1490879
- de Coninck, F. (1998). Les bonnes raisons de résister au changement. *Revue française de gestion*, (120), 162–168.
- Crozier, M., & Friedberg, E. (1977). *L'acteur et le système*. Éditions du Seuil.
- CUT ! (s. d.). *Les actions*. CUT ! Cinéma Uni pour la Transition. <https://www.cut-collectif.fr/les-actions/>
- Dion, C. (2019, 16 mai). Réchauffement climatique : nous ne pouvons pas rester au bord du chemin à regarder le monde partir en lambeaux. *Le Monde*.

¹⁷ Cf. le concept de limites planétaires.

- Eco-Déco. (s. d.). *ÉCO DÉCO, un collectif qui sensibilise tous les métiers de la déco.* (s. d.). MAD - Métiers associés du décor. <https://mad-asso.com/eco-deco/>
- Ecoprod. (s. d.). *Présentation : historique et actions d'Écoprod.* <https://www.ecoprod.com/fr/ecoprod/presentation-ecoprod.html>
- ENEOR. (2022). *Diagnostic énergétique des salles de cinéma.* https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/diagnostic-energetique-des-salles-de-cinema_1700310
- Monsaingeon, B. (2017). *Homo detritus Critique de la société du déchet.* Seuil.
- Olivier, A. (2021, 3 août). *Environnement : comment rendre le secteur culturel plus durable ?* Touteurope.eu. <https://www.touteurope.eu/environnement/environnement-comment-rendre-le-secteur-culturel-plus-durable/>
- Porter, M. (2003). *L'avantage concurrentiel* (P. de Lavergne, Trad.). Dunod. (Œuvre originale publiée en 1986).
- Paillat, E. (2011). *Bilan Carbone 2010 du secteur audiovisuel en France* [diapositives]. SlideServe. <https://www.slideserve.com/melba/bilan-carbone-du-secteur-audiovisuel-en-france>
- Ruiz, B. (2020). *Environnement et climat : de nouveaux enseignements pour les acteurs audiovisuels.* Écoprod. <https://www.ecoprod.com/fr/agenda/agenda-ecoprod/1258-etude-environnement-et-climat-de-nouveaux-enseignements-pour-les-acteurs-audiovisuels>
- Shift Project. (2021). *Décarbonons la Culture !* <https://theshiftproject.org/article/decarboner-culture-rapport-2021/>
- Vigoureux, J. (2021). *MOTEURS, (IN)ACTION La transition environnementale des salles de cinéma en France : la nécessaire intervention publique* [Mémoire de master, Université Paris Dauphine PSL]. http://www.cinemas-utopia.org/U-blog/pontsaintemarie/public/Me_moire_Juliette_VIGOUREUX_-_Tome_I.pdf

*Les résidences artistiques
face aux enjeux d'une éthique environnementale*

*Artistic Residencies
in the Face of Environmental Ethics Challenges*

Nathalie Desmet

Paris 8 University Vincennes-Saint-Denis, France

Email: nathalie.gm.desmet[at]gmail.com

Abstract

As an immersive and situated device, artistic residencies seem to provide a conducive framework for developing environmental awareness. Some programs that have integrated principles of environmental aesthetics have taken a pragmatic turn, allowing them to play a catalytic role in addressing complex socio-ecological issues. The article aims to illustrate this trend through various residency programs in Europe, highlighting how these initiatives can renew attention to ecological causes and propose models for addressing sustainability challenges in an ethical approach. While most residencies aim to change the perception of environmental issues and promote a new ecological consciousness, three main trends emerge: encouraging a sensitive diagnosis of environmental issues, creating transformative experiences questioning relationships with the living and nature, and developing action norms linked to eco-social well-being considered an ethical principle, a necessary prerequisite for ecological transition.

Keywords: artistic residencies, environmental aesthetics, environmental ethics.

1. Introduction

L'esthétique environnementale, centrée sur l'exploration esthétique des environnements naturels et émergente à l'échelle mondiale dans les années 1990 (Berléant, 1992), a progressivement trouvé sa place au sein des programmes des résidences artistiques. Plusieurs d'entre elles revendiquent un rôle catalyseur dans la création d'une relation plus respectueuse à la nature. Elles invitent les artistes à travailler sur des questions socio-écologiques complexes ou à produire des solutions pratiques en lien avec la dégradation des écosystèmes, les sites pollués, le changement climatique, la conservation de la biodiversité, etc. Selon l'agenda européen pour la culture, ces pratiques pourraient permettre la formulation de nouveaux modèles de travail pour contribuer à la durabilité environnementale (European Commission, 2016). La dimension expérimentale du travail mené dans ce cadre, notamment dans les résidences de recherche et de création dites « intégrées » (Lithgow & Wall, 2017 ; Gielen, 2019), favorise un travail de terrain engageant parfois des acteurs ou des populations habituellement peu amenées à se rencontrer.

En tant que dispositif immersif et situé, permettant l'accueil d'artistes sur des territoires et dans des milieux qu'ils ne connaissent pas le plus souvent, les résidences semblent d'emblée propices au développement d'une certaine sensibilité et

responsabilité face à l'environnement. L'incitation faite aux artistes de créer des œuvres en prenant en compte la spécificité d'un contexte, avec comme programme « l'injonction tacite du portrait du lieu » (Reverseau, 2016), a pris un tournant pragmatique et a évolué vers une implication plus grande des communautés entourant les résidences dans le partage d'enjeux écologiques. Cette évolution marque le passage d'un intérêt pour un *art environnemental*, générant des productions artistiques *in situ* où la nature est considérée comme une source de matériaux, à une *esthétique environnementale*, dans laquelle l'expérience est privilégiée au-delà de la simple perception de la nature, du paysage ou du vivant (Brady, 2007), afin de tendre à une véritable éthique. Cette dernière se fonde sur le désir d'établir une relation morale entre les êtres humains et ce qui les entoure. Elle s'inquiète des actions et comportements en considérant la valeur intrinsèque et non instrumentale des êtres vivants et des écosystèmes. Cela se traduit par un engagement en faveur de l'écologie par la production d'actes et d'actions concrètes. Un premier modèle sera analysé à travers les résidences artistiques situées dans les Parcs Nationaux Naturels français (PNR), territoires classés par l'État, créés dans l'objectif de préserver de grands espaces ruraux fragilisés tant sur le plan patrimonial que naturel. Un deuxième cas de figure en Lituanie — proposant à des artistes de s'occuper d'un troupeau de moutons — permettra de présenter des résidences faisant reposer la transformation durable sur des valeurs de reconnexion avec des espaces naturels, d'autres vivants ou avec soi-même, dans une logique de résilience. Enfin, nous analyserons des programmes qui mettent en place des normes strictes de changement pour réduire l'impact carbone des artistes résidents, tout en misant sur un bien-être écosocial, identifié comme préalable à toute transition écologique. En convoquant des exemples représentatifs de résidences liés à l'écologie, situées en Europe, et en m'appuyant sur des récits, entretiens, menés avec des artistes et responsables de résidence ou disponibles dans les productions textuelles des résidences en question, je chercherai à montrer comment le dispositif peut favoriser l'éveil d'une conscience écologique, jusqu'à proposer de véritables modèles de changements institutionnels pour répondre aux enjeux de la durabilité. Il s'agit de mettre en lumière une tendance existante, mais les exemples convoqués ne prétendent pas à dresser un panorama exhaustif ou représentatif de toutes les résidences artistiques européennes travaillant sur des questions environnementales.

2. Renouveler les formes d'attention à l'environnement

Il n'est pas rare d'envisager aujourd'hui la crise écologique comme le résultat d'une crise de la sensibilité au vivant, et de considérer l'art, expression évidente du sensible, comme le lieu idéal de la réconciliation entre l'humain et la planète. Le constat que nous manquons d'outils aussi bien affectifs, que perceptuels ou conceptuels, pour appréhender le vivant est mis au compte des causes invoquées pour expliquer cette crise (Zhong-Mengual & Morizot, 2018). Les artistes seraient alors les mieux placés pour élaborer ces outils préalables à une prise en considération réelle et concrète de l'environnement.

En raison de leur inscription contextuelle particulière, et par l'expérience collective qu'elles peuvent offrir, les résidences sont des dispositifs particulièrement efficaces pour la création et le partage de ces nouveaux outils. Elles peuvent mettre en œuvre une esthétique environnementale, entendue comme une « esthétique partagée de l'environnement, [...] manière collective (et individuelle) de sentir et de penser l'environnement, au croisement du sens et des sens, de la théorie et de la pratique »

(Blanc, 2018 :107). La visée de ce sensible commun, partagé, semble être à l'origine des résidences mises en place dans les Parcs Naturels Régionaux français. Ces grands espaces ruraux habités se sont donné pour mission de préserver leurs patrimoines culturels et naturels, tout en cherchant à conforter le développement économique et social du territoire. Les questions relatives à la biodiversité et à la défense du patrimoine naturel y cohabitent avec la gouvernance participative ou la transition énergétique. Leur mission consiste également à expérimenter de nouvelles formes d'action publique et collective.

Depuis 2001, les Parcs sont liés au ministère de la Culture qui les considère comme des acteurs clés de la progression de la culture en milieu rural, principalement autour du développement de la vie culturelle, du tourisme et de la préservation, par exemple la valorisation du cadre de vie avec pour socle commun le développement durable. Leurs préoccupations écologiques sont très clairement relatives à l'information et l'éducation des publics aux enjeux environnementaux. Si l'on en juge par le nombre des résidences créées dans les Parcs entre 2012 et 2017, plus de cent quarante, celles-ci apparaissent comme l'un des dispositifs essentiels de la mise en place de ces objectifs¹. Le but affiché laisse transparaître la volonté d'établir une esthétique partagée de l'environnement à travers l'implication des habitants, soit à un niveau communal, en relation avec le paysage, soit à l'échelle des Parcs à partir d'enjeux de société identifiés.

À ces fins, les Parcs orientent parfois précisément les sujets que les artistes devront aborder. En 2020, le parc naturel régional du Haut-Jura a initié le programme *Natura in solidum*². Il avance le double objectif d'une valorisation artistique de son territoire et d'une nouvelle façon d'aborder les grands enjeux écologiques auxquels le Parc doit faire face, parmi lesquels « la protection de la biodiversité, l'érosion des milieux naturels sensibles, la qualité de la ressource en eau, les impacts des changements climatiques, la mise en œuvre d'énergies renouvelables, la gestion forestière durable, ou encore les économies locales et circulaires, et les modes de vie collaboratifs et citoyens³ ». Il s'agit de soutenir la création sur les enjeux écologiques à l'échelle du territoire tout en soutenant localement les communes désireuses de recevoir un artiste en résidence. Après un appel à manifestation d'intérêt auprès de ces dernières, un travail est engagé par le Parc avec les communes intéressées afin — à partir de leurs problématiques propres — de préciser le cahier des charges à partir duquel les artistes pourront candidater. Une résidence sur la pollution de la Bienne a par exemple été mise en place dans la commune de Jeurre, une autre sur l'adaptation de la gestion forestière au changement climatique dans la commune de La Pesse, ou encore une dernière sur la transition énergétique à Avignon-lès-Saint-Claude... Les appels à résidences font l'objet d'une synthèse précise des enjeux. On peut y lire le contexte économique et social, les causes des problèmes écologiques, tels que les rejets des micropolluants des stations d'épuration dans la Bienne, ayant pour conséquence la disparition de la plupart des poissons de la rivière.

¹ Sur les 53 Parcs existants au moment de l'enquête. Fédération des Parcs naturels régionaux de France (2019). *Les résidences artistiques et culturelles dans les Parcs naturels régionaux*. Actes de la journée nationale du 21 mars 2019 dans le Parc de la Montagne de Reims, *Parcs naturels régionaux de France*, 7 p.

² Certains faits décrits viennent d'entretiens réalisés avec des acteurs impliqués dans le programme de la résidence.

³ COAL, *Nature in Solidum. Résidences et commandes artistiques 2029*. Parc naturel régional du Haut-Jura (2019). <https://projetcoal.org/direction-artistique/nature-in-solidum/>

Le dossier de presse annonçant le programme rappelle que la création de la résidence intervient dans le prolongement de la démarche d'accompagnement des entreprises polluantes, ainsi que des habitants concernés, mené par le Parc depuis 20 ans. Il s'agit de « contribuer à une meilleure compréhension et lisibilité de cette responsabilité commune⁴ » et de permettre à toutes les personnes concernées de « mieux comprendre et résorber les problèmes de pollution ».

La contribution des artistes est donc censée produire une nouvelle lecture des problèmes rencontrés. La résidence constitue alors un cadre pour faire émerger des connaissances ou des questions que les personnes confrontées aux problèmes locaux n'ont pas forcément encore identifiées. Les Parcs Naturels Régionaux ont l'avantage d'offrir aux artistes un certain nombre de ressources leur permettant rapidement de comprendre les enjeux qu'ils doivent analyser. Pour l'artiste Dimitri Vazemsky, le PNR est un outil « structuré, un des plus performants dans l'accès au territoire. Cartes, contacts, études, têtes de réseaux, personnes-ressources. Idéal pour faciliter l'atterrissage dans le territoire de résidence » (Fédération des Parcs naturels régionaux de France, 2019 : 16). En tant qu'habitué des résidences en PNR, l'artiste témoigne de l'intérêt de travailler avec ce type d'espace, en raison des échanges nourris qu'il permet avec des spécialistes de la gestion du Parc. Il le perçoit comme un « ouvroir transversal sur plusieurs disciplines. Faune, flore, forêts, géologies, architecture, ethnologie, écologie, patrimoine, agriculture... », permettant selon lui d'avoir « une vision globale du site en question et la possibilité de “résonner” assez rapidement avec “l'environnement” ».

Dans cet exemple, les résidences réactivent l'attention qu'artistes, acteurs et habitants d'un territoire peuvent avoir à l'environnement. Elles sont généralement considérées comme des sites de production de connaissances sensibles qui participent du renouvellement de questions épistémiques. Elles permettent « de “voir plus et différemment” en termes de connaissances, d'expérience et de pratique » (Lithgow & Wall, 2017), mais aussi de faire émerger de nouveaux savoirs en déstabilisant les perceptions habituelles (Desmet, 2023). Elles ont ainsi la capacité à attirer l'attention sur des phénomènes qui ne peuvent pas être directement perçus (pollutions invisibles, déséquilibres écologiques, etc.). Le travail des artistes, face à cette lecture partagée de l'environnement, est parfois assimilé à un « diagnostic sensible », grâce au regard qu'ils portent sur le territoire, mais aussi grâce aux questions qu'ils soulèvent. Un rapport de la Fédération des Parcs naturels régionaux de France va jusqu'à comparer le rôle des artistes à celui d'un bureau d'études (Fédération des Parcs naturels régionaux de France, 2019). Ce parallèle témoigne du malentendu existant entre ce que les artistes sont susceptibles d'apporter et la demande des collectivités qui participent en partie au financement et espèrent en conséquence que les résidents leur apporteront des solutions. L'artiste apparaît comme une personne providentielle.

Si l'art, comme les tenants de l'esthétique environnementale le pensent, peut avoir une influence sur nos conceptions, nous amenant à être plus susceptibles de développer un comportement responsable et durable, appréhender simplement l'environnement et le vivre esthétiquement n'amène pas systématiquement à une réelle prise de conscience (Berléant, 1992 : 14). La sensibilisation réelle à la cause écologique auprès de la population reste difficile à évaluer. D'autant que, d'après l'entretien que nous avons réalisé auprès de la chargée de mission culture du PNR du Haut-Jura⁵, les communes expriment souvent un désir de rentabilité et une déception face

⁴ Fédération des Parcs naturels régionaux de France (2019). Des Artistes en résidence dans les communes du Parc Régional du Haut-Jura. *Dossier de Presse*, 30-09-2019.

⁵ Entretien avec la chargée de mission culture du Parc Régional du Haut-Jura le 16 novembre 2023.

au manque de réponses concrètes de la part des artistes. Il faut également que les réflexions sur l'art et l'environnement soient au cœur des stratégies politiques du moment. Dans le cas de ce PNR, plusieurs communes mettent actuellement leurs énergies à la revitalisation et au réaménagement des centres bourgs et ont moins d'argent à mettre dans les questions écologiques. Après quelques années de mise en place des résidences, la chargée de mission culture constate que celles-ci permettent surtout de provoquer une rencontre et d'initier des débats. Dans ce contexte, les artistes ont un rôle de premier plan à jouer en facilitant, par leurs productions et leurs réflexions, un autre regard sur l'environnement, mais il s'agit surtout de faire travailler les imaginaires et les représentations des communautés impliquées par la médiation des artistes lors des moments de restitution de la recherche.

3. Favoriser des modes de vie « éco-enchevêtrés »

La crise écologique a contribué à l'émergence de formes alternatives de vie : autogestion, autonomie, économies de proximité, consommation locale... Dans les exemples qui vont suivre, le dualisme habituel entre sujet et objet contribuant à maintenir la distance vis-à-vis de la nature et du vivant vise à être dépassé. L'esthétique environnementale peut, comme le dit Brady « permettre de franchir des frontières entre sujet et objet, non-humain et humain, individu et communauté, privé et public, local et expert » (Brady, 2007 : 76). Convoquant des notions associées à la résilience, certains programmes reposent sur la mise en œuvre de situations de vulnérabilité ou de soin, à l'instar de l'International Ecological Arts and Eco-Somatic Residency de La Selva, qui propose « de curater une redécouverte de la connaissance profonde de la connexion écologique au sein de l'expérience humaine, en tant que processus nécessaire de soin, de reconnexion et de résistance culturelle⁶. » Le champ sémantique convoqué autour des pratiques de dons et de réparations trouve des échos dans d'autres programmes. La réponse à la crise écologique passe alors par l'expérience des artistes eux-mêmes qui développent une expérience somatique avec une nature qu'il faut soigner, par des actes de réparation individuels et collectifs. Il s'agit de les inciter à avoir des pratiques incarnées qui interrogent notre relation directe d'humains avec la terre, la nature et le vivant. Le programme Human-Nature Connect du collectif international Intercultural Roots propose ainsi de favoriser des « expériences spécifiques de partage de pratiques *avec et dans* la nature, tout en réalisant des modes de vie "éco-enchevêtrés" (Donna Haraway) qui sont plus durables pour les humains et la nature⁷ ». L'autrice citée appelle à considérer qu'il n'y a pas de séparation entre les êtres et la nature et que tout est entremêlé, telle qu'elle le manifeste à travers la notion de *natureculture*, engageant également à construire des relations avec les espèces compagnes qui ne soient pas marquées par la domination (Haraway, 2003). Cette terminologie témoigne d'une inscription philosophique et politique actant le fait qu'il faut se reconstruire dans une logique de rupture avec une modernité ravageuse. Les résidences sont alors pensées comme le lieu d'une expérience transformative individuelle et collective permettant des collaborations à petite échelle afin d'éprouver des systèmes de vie alternatifs, plus respectueux de l'environnement.

⁶ Rufo, R. & Kampe, T. (2023). Call for Participants - 'La Selva': International Ecological Arts and Eco-Somatic Residency. <https://www.raffaelerufo.com/ecosomatics/2023-la-selva-human-nature-connect-residency-rome>

⁷ Human-Nature Connect. 2023. *Arts for Social Change*. <https://www.interculturalroots.org/project/human-nature-connect>.

La résidence rurale de l'association Verpėjos, « Shepherds and Spindles », située en Lituanie à la frontière de la Biélorussie, invite chaque année deux artistes dans une ferme traditionnelle à s'occuper de moutons skuddes. L'accent est mis sur la durabilité du processus artistique. Les artistes sont incités à ne pas produire de déchets à travers leur pratique et à imaginer des œuvres intangibles ou faites avec des matériaux organiques, toutefois l'objectif déclaré est surtout d'offrir aux artistes « une expérience rurale authentique » et la possibilité de travailler avec la population locale. Le champ sémantique de la communion est également mis en exergue, non seulement avec les habitants du village, mais également avec les animaux et les plantes. Bien que Donna Haraway ne soit pas explicitement mentionnée, le manifeste de la résidence évoque néanmoins des concepts analogues à sa philosophie :

« En étroite communion avec les moutons et d'autres êtres, nous avons l'intention d'intégrer l'agriculture, l'écologie, le patrimoine et les sciences sociales dans les arts. Les plantes et les animaux, les champignons et les lichens ont une mémoire plus riche que les humains, et les écologistes approfondissent leur compréhension de la façon dont tout est connecté. Les scientifiques affirment que les gens aimeront et protégeront la nature à mesure qu'ils en apprendront davantage à son sujet. Mais il existe encore des particules qui sont inconnues et invisibles, de même que leurs connexions. Savoir n'est pas suffisant, nous devons participer et établir des connexions pour chacun de nous⁸ ».

Pour contrer un anthropocentrisme destructeur pour la planète, l'accent est mis sur l'interconnexion entre les êtres vivants, parfois non-humains. La résidence artistique implique d'accompagner quotidiennement une cinquantaine de moutons dans les pâturages voisins sur environ trois kilomètres, afin d'offrir une expérience concrète et intégrée du vivant. Les animaux se nourrissent eux-mêmes, mais il faut veiller à ce qu'ils n'aillent pas dans certaines parcelles. L'expérience oblige les artistes à vivre avec les moutons tous les jours plusieurs heures, et la responsable de la résidence laisse les invités appréhender le pâturage à leur façon, qu'ils aient ou non des connaissances du milieu agricole. La production artistique est totalement détachée de ce travail avec les animaux. Il ne s'agit pas d'une résidence axée sur une thématique pastorale. Une artiste passée par cette résidence souligne d'ailleurs qu'elle n'a pas directement relié l'expérience à son travail artistique :

« Par contre, je l'ai connecté à mon bien-être et au fait que j'ai eu énormément d'idées qui me venaient en tête pendant le moment que je passais avec les moutons. Vu qu'on reste entre 2 heures et demie, 3 heures, parfois 4 heures avec eux en fonction de la météo, en fonction de nos envies du jour, finalement on reste beaucoup debout, on marche, on flâne un peu dans les champs, on fait des allers-retours, on fait des boucles. Parfois on court un peu derrière les moutons. Et en fait, c'est ce que j'ai vraiment expérimenté⁹. »

De même, l'artiste ne rattache pas directement ces actes à la cause écologique. Cependant elle déclare que ceux-ci lui ont permis de se reconnecter à la nature et de passer un moment privilégié avec elle. Elle souligne aussi le fait que d'avoir vécu dans un village où les gens peuvent compter les uns sur les autres, d'avoir été témoin de l'entraide et d'une vie communautaire qu'elle n'avait jamais vécues auparavant, a été une expérience importante.

⁸ Verpėjos, *Call for creators to submit applications : Shepherds and Spindles residency*, <https://verpejos.lt/call-for-creators-to-submit-applications-shepherds-and-spindles-residency/?lang=en>

⁹ Verbatim issu d'un entretien avec une artiste résidente de « Shepherds and Spindles ».

Les résidences qui proposent des expériences de vie très éloignées de l'activité artistique habituelle des artistes se multiplient. En fonction du cadre et du contexte proposé, elles obligent à communiquer, voire à communier avec le milieu naturel et activent ainsi l'un des principes de l'éthique environnementale qui consiste à reconnaître à la nature, ou au vivant, une valeur intrinsèque qui doit être indépendante des intérêts ou des désirs humains (Routhley, 2019)¹⁰.

4. De la nécessité d'un bien-être écosocial

D'autres programmes sous-tendent une adaptation sociale face à la crise écologique qui passe par une relation sensible, non seulement avec le milieu, mais aussi avec les autres humains, attentifs en cela à ne pas reproduire de logique extractiviste. Ils expriment un autre ressort de l'éthique environnementale qui consiste à envisager, dans la façon dont nous devrions vivre, la manière dont nous nous traitons les uns les autres en tant qu'humains.

L'association Mustarinda, fondée en 2010 par un groupe d'artistes, de chercheurs et d'activistes finlandais avec l'objectif explicite de promouvoir la reconstruction écologique de la société, se définit comme étant à la fois une résidence, un système énergétique, une forêt, un jardin, avec un programme éducatif, le tout inséré dans une communauté. Située au nord-est du parc naturel de Paljakka, à Hyrnsalmi, en dessous du cercle arctique, elle est entourée de forêts primitives en partie restées intactes, dans l'une des régions les plus enneigées de la Finlande. La « maison », comme la nomme l'équipe de Mustarinda, est conçue comme une expérience pour les résidents, socialement, écologiquement et artistiquement. Elle héberge des séminaires, des *workshops*, des formations pour les communautés locales, un programme d'exposition, auxquels les résidents participent. Ces derniers peuvent aussi s'occuper du jardin. Elle expérimente également des systèmes énergétiques durables à travers l'éolien, la géothermie, l'énergie solaire, la ventilation avec récupération de chaleur, le biogaz, le bioéthanol et le gaz de bois.

S'il s'agissait à l'origine d'associer des connaissances scientifiques à des activités artistiques, la résidence se tourne aujourd'hui vers la cohésion sociale, comme « moyen de s'assurer que nous sommes tous maintenus à flot à travers la transition écologique, tout en construisant des chemins vers un avenir post-fossile¹¹. » L'appel à participation pour 2024 propose aux artistes de réaliser un travail communautaire avec les habitants locaux dans le but annoncé de rendre les communautés plus fortes et plus résilientes. Ce programme appelé Sinipyrstö, en partie financé par l'Union européenne, doit ainsi permettre de construire un « bien-être écosocial grâce à des expériences artistiques et de nature ». Il s'agit de promouvoir le bien-être des personnes, envisagé comme un préalable nécessaire à la transition.

Les associations, organisations et habitants locaux sont invités à participer aux activités de la résidence, notamment aux excursions proposées dans des sites naturels, afin de renouer avec la nature et d'acquérir une meilleure compréhension de celle-ci. L'accent est mis sur l'apprentissage social d'une certaine adaptabilité aux défis à venir fondée sur la présence de la forêt primitive et des non-humains qui la peuplent. L'esthétique environnementale cette fois encore se prolonge dans une

¹⁰ On pourrait objecter que le troupeau de moutons est instrumentalisé par ce qu'il peut apporter aux artistes en résidence. Cependant, le pâturage correspond à un élevage respectueux des animaux et les artistes ont peu d'impact sur celui-ci. La race est par ailleurs menacée d'extinction et à préserver.

¹¹ Mustarinda (2023). *Appel ouvert Mustarinda 2024*. <https://mustarinda.fi/residency/mustarinda-open-call-2024-closed>

forme d'éthique en donnant à la nature une valeur intrinsèque et en lui reconnaissant une dignité morale. D'après deux des gestionnaires de la résidence :

Mustarinda ne pourrait pas exister sans la communauté non humaine qui l'entoure. La maison est entourée de cette forêt primitive, dont les parties les plus anciennes ont près de 2 050 ans, et il y a aussi la réserve naturelle stricte dans cette forêt où l'humain n'est même pas autorisé à entrer sans un permis de recherche. Je pense que nos activités n'existeraient pas sans cette communauté, ou qu'elles sont d'une certaine manière également fondées sur cette communauté. Nous voulons également la chérir et la protéger, et l'accepter comme le cœur de ce qui nous maintient en marche. Et comme notre travail est basé sur cette reconstruction écologique, c'est une chose importante à considérer et à mettre en avant lorsque nous réfléchissons à nos activités » (Robin & Ritvanen, 2023 : 59).

Le travail avec les habitants locaux s'appuie sur la proximité de la forêt, mais vise également à éviter un biais propre à toute résidence, la perception exotisée que les artistes venant d'ailleurs peuvent avoir des communautés locales. Dans ces programmes, les relations aux autres font partie du plan écologique et deviennent un préalable pour penser la durabilité. L'idée fondamentale suggère que les préoccupations écologiques locales sont désormais partagées à l'échelle mondiale, et que toutes les expériences vécues par les artistes peuvent être appliquées dans n'importe quel autre endroit (Robin & Ritvanen, 2023, p. 68).

5. Engager les individus et les organisations à avoir des comportements plus durables

Les actions et comportements dirigés par des valeurs éthiques peuvent inciter des programmes de résidence à vouloir modifier leur impact environnemental. Cette démarche regroupe par exemple sept résidences de pays du nord de l'Europe, allant de l'Écosse à l'Islande, en passant par la Norvège ou le Groenland, confrontés plus visiblement au réchauffement climatique¹² en raison de leur proximité avec le cercle arctique. L'Alliance nordique des résidences d'artistes sur l'action climatique (NARCAA) envisage les résidences comme des occasions d'explorer de nouveaux types de comportements et de développements durables dans le but d'agir face au changement climatique. Elle identifie dans leur travail quatre piliers de durabilité, écologique, social, culturel, enfin psychologique¹³. Il s'agit à la fois de penser à des lieux de diffusion d'idées pour répondre à l'urgence climatique, mais aussi de mettre en place des actions concrètes, avec l'aide d'une éco-coordinatrice nommée par le réseau, qui apporte conseils et outils pour aider les partenaires à s'inscrire dans la du-

¹² L'Alliance nordique des résidences d'artistes pour l'action climatique (NAARCA) rassemble Cove Park (Écosse) et Saari Residence (Finlande), Artica Svalbard (Norvège), Art Hub Copenhagen (Danemark), Baltic Art Center (Suède), Narsaq International Research Station (Groenland) et Skafffell Art Center (Islande). D'autres initiatives peuvent être soulignées, comme la résidence AIR Joya : arte + ecologia située dans la steppe subtropicale méditerranéenne au nord de la province d'Almería, qui n'est connectée à aucun réseau d'eau, d'électricité ou de traitement des déchets et qui affirme qu'au bout d'une semaine de résidence les émissions générées par un vol en Europe sont compensées par la vie sur place, sans qu'aucune mesure ne puisse l'affirmer toutefois.

¹³ Nous y retrouvons la question de la résilience à travers la question du bien-être psychologique. Le réseau Green Lab Alliance regroupant un certain nombre d'organisation culturelles en Europe, parmi elles des résidences qui cherchent également à penser la responsabilité individuelle, mais aussi institutionnelle de chacun des acteurs de l'art contemporain. Le réseau encourage les remises en question pratique, éthique et artistique des communautés artistiques et culturelles.

tabilité. Quelques artistes sont également mandatés pour réfléchir à des projets précis. L'artiste Nikhil Vettukattil, invité d'Artica Svalbard¹⁴ en Norvège dans le cercle arctique, s'est par exemple intéressé à l'alimentation nordique dans l'objectif, avec les habitants, de concevoir la transition vers un modèle nutritionnel écologiquement plus durable, le régime alimentaire actuel étant fortement tributaire des aliments importés.

Plusieurs résidences du projet NARCAA s'engagent à agir. Un organisme a par exemple été chargé de mesurer l'impact carbone de la Fondation Kone qui héberge la résidence Saari, à Mynämäki en Finlande en 2021¹⁵. Cette dernière a reçu au début de l'année 2023 un certificat environnemental finlandais, l'EcoCompass, fruit d'un long travail d'audit et d'analyse de ses activités. Avec ce certificat, elle s'engage à réduire son empreinte carbone à travers un plan d'actions visant à modifier certaines habitudes. Constatant par exemple que 25 % de son impact écologique étaient liés aux 19% des personnes ayant pris l'avion pour rejoindre la résidence, les administrateurs ont décidé de subventionner les voyages terrestres, plus longs, mais aussi plus respectueux de l'environnement¹⁶. Les transports en avion représentaient auparavant 91% des émissions de tous les voyages. Dans le même esprit, plusieurs bâtiments ont été rénovés. Saari fait également des recommandations aux artistes : rester sur une période assez longue, au minimum quatre semaines, sans multiplier les allers-retours ; ne faire les achats alimentaires qu'une fois par semaine ; et enfin utiliser autant que possible des matériaux recyclés. L'approvisionnement de la résidence est aussi pensé selon des pratiques écologiques viables, afin de maintenir la biodiversité et l'environnement culturel et traditionnel qui l'entourent. Les repas fournis lors des événements sont notamment vegan. Le programme de Saari met ainsi en avant un apprentissage éco-social, à l'instar de la *durabilité tranquille*, peu spectaculaire et socialement inclusive, proposée par Artica Svalbard¹⁷.

Les résidences espèrent ainsi infuser, en tant que structures culturelles, aux résidents et à tous ceux qui y seront impliqués, l'envie de développer des activités durables localement, mais aussi, lors de leur retour, dans d'autres contextes. Les artistes n'ont pas à penser activement à faire des choix en faveur de l'écologie, car le dispositif leur facilite le processus. La résidence est alors conçue comme « un précurseur expérimental » qui invente, teste et partage les pratiques écologiques les plus vertueuses avec ses résidents, mais aussi avec d'autres acteurs de terrain¹⁸.

6. Conclusion

Les initiatives engagées par les résidences artistiques — que celles-ci proposent aux artistes de travailler sur des questions écologiques ou qu'elles adoptent un cadre de vie conforme à des pratiques vertueuses en faveur de l'environnement — sont traversées par des préoccupations éthiques. Ces dernières s'ancrent dans une esthétique

¹⁴ La résidence est également membre de GCC (Gallery Climate Coalition) regroupant des organisations artistiques travaillant à réduire l'impact environnemental du secteur des arts.

¹⁵ Green Carbon Finland Oy.

¹⁶ C'est aussi le cas de Mustarinda qui subventionne les artistes prêts à adopter des moyens de transports terrestres plutôt que de voyager en avion.

¹⁷ Nom de l'atelier animé par l'anthropologue Zdenka Sokolickova, ayant conduit à lister toutes les initiatives locales déjà en place (*Quiet sustainability & activism: An ethnographic workshop*, <https://www.articasvalbard.no/news/quiet-sustainability-activism>).

¹⁸ Kone Foundation. (2023). Saari Residence has been awarded the EcoCompass certificate. <https://koneensaatio.fi/en/news/saari-residence-has-been-awarded-the-ecocompass-certificate/>

environnementale entendue selon les termes d'Emily Brady, comme « une expérience qui est active, participative et communicable, plutôt que passive, distanciée et privée ou subjective » (Brady, 2007 : 65-66) facilement développée par le dispositif contextuel des résidences. La multiplication des programmes consacrés aux problèmes environnementaux témoigne de l'intérêt des modalités immersives et situées du dispositif offrant un cadre pour l'expérimentation et l'application d'une éthique environnementale.

Plusieurs tendances ont été identifiées. La première consiste à proposer une nouvelle lecture des enjeux environnementaux, une production de connaissances et le partage de ces enjeux avec la communauté locale par le biais du travail des artistes, et témoigne de la volonté de produire un diagnostic sensible, dans l'espoir de créer des leviers d'action. La mise en place d'une résidence peut ainsi être déterminée par la nécessité pour une collectivité de réfléchir autrement à la gestion d'un milieu protégé ou prendre place dans un lieu subissant un problème écologique. La logique sous-jacente de ces programmes suggère que faire l'expérience sensible d'un environnement conduirait à prendre conscience de la nécessité éthique de le respecter. Les résidences peuvent également proposer des expériences spécifiques aux artistes et aux populations qui les entourent dans des sites naturels protégés, ou avec des animaux, dans une logique de soin, et dans la prise de conscience d'une certaine vulnérabilité des écosystèmes. Elles tendent alors à promouvoir des expériences transformatives remettant en question les relations habituelles au vivant et au milieu naturel. Enfin, la résidence peut être conçue comme un dispositif écoconstruit, qui regroupe plusieurs des aspects évoqués précédemment, et propose des solutions pratiques locales, favorisant des modes de vie respectueux de la biodiversité et des autres humains. Elle relève alors d'un programme activiste, incitant les artistes et les locaux à adopter des comportements et des actions durables susceptibles d'être reproduites ultérieurement et dans d'autres contextes. Dans ces configurations, les artistes sont mis à contribution pour leur capacité à transmettre des enjeux ou des expériences susceptibles de faire advenir un type de réflexion ou d'action spécifiques, propices à l'intégration de cette éthique. L'engagement des artistes pour la cause écologique n'est pas forcément un critère de sélection pour participer à ces résidences concernées par l'écologie. Elles se donnent d'ailleurs parfois une mission éducative auprès de leurs résidents, comme en témoignent les nombreux ateliers ou conférences auxquels les artistes peuvent être invités à participer dans la troisième catégorie de résidences analysées.

Les programmes les plus avancés intègrent plusieurs dimensions de la durabilité : écologique, sociale, mais aussi psychologique, avec la conscience que la transition écologique repose sur un bien-être éco-social. L'éthique environnementale s'incorpore ainsi dans plusieurs dimensions : organisationnelle, éducationnelle et collaborative. Elle s'implante dans le fonctionnement des résidences avec des efforts réalisés pour réduire les émissions carbone avec un programme de rénovation des bâtiments lorsque la résidence possède un endroit fixe, l'adoption de moyens de transports électriques ou peu impactants, ou une réflexion sur l'approvisionnement et la nourriture. En d'autres termes, elle s'inscrit dans la vie pratique de la résidence. Une autre dimension d'intégration relève du programme d'activités proposés, comme les rencontres avec des scientifiques spécialistes, les ateliers de pratiques soutenables, le jardinage, la fourniture de matériaux durables aux artistes. Enfin la dimension collaborative se fait entre les résidents lorsqu'ils sont plusieurs, mais également à travers l'insertion dans un réseau local, en facilitant la co-existence des uns et des autres tout en respectant les traditions culturelles et de la biodiversité.

Les résidences s'avèrent donc être des catalyseurs pour repenser notre relation sensible au vivant et au milieu naturel, mais également des laboratoires permettant de tester des solutions concrètes. Leurs responsables considèrent qu'elles ont une responsabilité en cherchant à partager les meilleures pratiques et en offrant un cadre pour penser plus globalement aux mutations qu'il y aurait à apporter dans et par le monde de l'art contemporain.

Références bibliographiques

- Afeissa, H-S., & Lafolie, Y. (Eds). (2015). *Esthétique de l'environnement : appréciation, connaissance et devoir*. Paris : Vrin.
- Badham, M. (2017). The Social Life of Artist Residencies: working with people and places not your own - part 2. *Seismopolite: Journal of Art and Politics*, 18, 1-6, [<https://researchrepository.rmit.edu.au/esploro/outputs/journalArticle/The-Social-Life-of-Artist-Residencies-working-with-people-and-places-not-your-own/9921863282101341>].
- Beckmann, S. (2019). On JOYA : Arte + Ecología / AIR, *El relato*. <https://joya-air.org/joyaelrelato/2019/8/9/el-relato-1-simon-beckmann>
- Berleant, A. (1992). *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia : Temple University Press.
- Berleant, A. & Carlson, A. (2007). *The Aesthetics of Human Environments*. Peterborough, Canada, Broadview Press.
- Blanc, N. (2018). De l'esthétique environnementale à la recherche création. *Nouvelle revue d'esthétique*, (2), 107-117.
- Brady, E. (2003). *Aesthetics of the natural environment*, Edinburgh, Edinburgh Univ. Press
- Brady, E. (2007). Vers une véritable esthétique de l'environnement. In Lolive, J., Blanc, N. (Eds.), *Esthétique et espace public, Cosmopolitiques*, 15, 61-73.
- Carlson, A. (2000). *Aesthetics and the environment: the appreciation of nature, art, and architecture*. London & New York: Routledge.
- Desmet, N. (2023). Un modèle d'échanges citoyens et collaboratifs : les résidences d'artistes, *Lien social et politiques*, 91. <https://doi.org/10.7202/1109668ar>
- Desmet, N., & Fabre, I. (Eds.). (2022). *Résidences d'artistes et dynamiques de territoire*. Journée d'étude 4 juillet 2022, Toulouse. Paris 8 Vincennes-Saint-Denis UMR EFTS Toulouse Jean-Jaurès.
- Ernstman, N. & Pearson, K. R., Wals, A. E. J., Bjurström, A. E., & de Vrieze, A. (2021). Designing Collective Artist Residencies: Cultivating imaginative disruptions and light-heartedness in times of gravity. *Airea: Arts and Interdisciplinary Research*, 3, 17-34. <https://doi.org/10.2218/airea.5314>
- Elfving, T & Koko, I., & Gielen, P. (Eds.). (2019). *Contemporary Artist Residencies - reclaiming Time and space*, coll. Antennae-Arts Series. Amsterdam: Valiz.
- Emory, J. L. (2009). *Exploring the Role of Artist Residencies on Local Land Stewardship: A Case Study of the Sitka Center for Art and Ecology*. Ohio State University.
- European Commission, Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture. (2016). *Policy handbook on artists' residencies : European agenda for culture : work plan for culture 2011-2014*. Publications Office. <https://data.europa.eu/doi/10.2766/199924>
- Fabre, I., & Desmet, N. (2022). *La résidence d'artiste en territoire rural, facteur de co-émancipation : l'exemple de l'Atelier des Arques*. Colloque international : Freire S(D)empre, pour une praxis des territoires oubliés, 25-28 octobre 2022, ENSFEA Toulouse.
- Felli, R. (2014). Adaptation et résilience : critique de la nouvelle éthique de la politique environnementale internationale, *Éthique publique*, 16(1). <http://journals.openedition.org/ethiquepublique/1371>
- Folke, C. (2006) Resilience: The emergence of a perspective for social-ecological systems analyses. *Global environmental change*, 16(3), 253-267.
- Gielen, P. (2019). Time and Space to Create and to Be Human : A Brief Chronotope of Residencies. In T. Elfving, I. Koko, & P. Gielen, *Contemporary Artist Residencies - reclaiming Time and space* (pp. 39-50). Amsterdam : Valiz.

- Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. I. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Kenins, L. (2013). Escapists and Jet-Setters: Residencies and Sustainability. *C magazine* n°119, automne. (dossier Residencies). <https://cmagazine.com/articles/escapists-and-jet-setters-residencies-and-sustainability>
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge : MIT Press.
- Lithgow, M., & Wall, K. (2017). Embedded Aesthetics: Artist-in-Residencies as Sites of Discursive Struggle and Social Innovation, *Seismopolite: Journal of Art and Politics*, 18. <http://www.seismopolite.com/embedded-aesthetics-artist-in-residencies-as-sites-of-discursive-struggle-and-social-innovation>
- Organisation des Nations Unies (2015). *17 objectifs pour sauver le monde*. <https://www.un.org/sustainabledevelopment/fr/objectifs-de-developpement-durable/>
- Pinto, M. R., Viola, S., Onesti, A. & Ciampa, F. (2020). Artists Residencies, Challenges and Opportunities for Communities' Empowerment and Heritage Regeneration. *Sustainability*, 12(22). <https://www.mdpi.com/2071-1050/12/22/9651/htm>
- Reverseau, A. (2016). La résidence ou l'injonction tacite du portrait de lieu. In C. Bisenius-Penin (ed.), *Résidence d'auteurs, création littéraire et médiations culturelles 2. Territoires et publics* (pp. 147-162). Nancy : Éditions universitaires de Lorraine.
- Robin E., Ritvanen S. (2023). New Models for Communing: Residency Programming and Strategies. In Conte K. & Hapgood S. (Eds), *Bringing Worlds Together: A Rethinking Residencies Reader*. New York: Rethinking Residencies.
- Sylvan Routley, R. (2019). A-t-on besoin d'une nouvelle éthique, d'une éthique environnementale ?. In R. S. Routley (ed.), *Aux origines de l'éthique environnementale* (pp. 19-55). Paris : Presses Universitaires France. <https://doi.org/10.3917/puf.routl.2019.01.0019>
- Tonsor, S., & Settles, N. (2013). *Artist-in-residence in an ecology lab*. https://www.researchgate.net/publication/267289292_Artist-in-residence_in_an_ecology_lab
- Zhong Mengual, E., & Morizot, B. (2018). L'illisibilité du paysage. Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité. *Nouvelle revue d'esthétique*, 22(2), 87-96. <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2018-2-page-87.htm>

*L'architecture graphique en tiers lieu,
une réaffirmation de la création sensible face aux risques de
déshumanisation du numérique*

*Graphic architecture in third places: reaffirming sensitive
creation in the face of the risks of digital dehumanisation*

Jean-Marie Bardoux

University of Burgundy, France

Email:jean-marie.bardoux[at]wanadoo.fr

Abstract

The Robert dictionary defines in 2023 the third place as «A social space for citizens' initiatives, where a community can meet, meet, exchange and share resources, skills and knowledge. Third places create new economic and social dynamics». In relation to this definition rooted rather in sociology, questioning the specificities of a graphic design in the architecture of third place opens a problem related to the reaffirmation of sensitive creations in the face of the risks of dehumanization of digital means. The graphic architecture of third places, by giving itself as representation, differs from the execution of a project by means only digital depriving of any creative adventures really shared. Confronting worlds that seem to ignore each other in their own representations between, on the one hand, the Université foraine de Rennes and, on the other, the digital model BIM (Building Information Modeling) helps to reveal the tensions between democratic aspirations and a social, industrial division of labour. The architectures of third places, by becoming graphic even the architectural volume, develop a visual rhetoric at the antipodes of that of the digital industry which dispossess others of its knowledge and whose enunciation marks are rendered invisible.

Keywords: third place, graphic design, architecture.

1. Introduction aux enjeux de la réaffirmation d'une création sensible au tiers lieu face aux risques d'usages déshumanisants des moyens numériques

La médiatisation des tiers-lieux, dernièrement présentés comme phénomène nouveau, tend à faire de ces initiatives culturelles un moyen de questionner notre environnement. Non médiatisée, la culture quotidienne du tiers-lieu ne nécessite pas forcément d'être nommée ainsi pour se pratiquer et se vivre, le néologisme hérité de Oldenburg marque l'entrée de ce concept initialement sociologique dans la mode des lieux de création. Ce phénomène de mode est critiqué par Christine Liefooghe (2018) qui remarque la fascination des pouvoirs publics dans ces objets hybrides susceptibles de devenir outils de développement des territoires. L'entrée du néologisme dans le dictionnaire est un des signes de l'institutionnalisation des lieux de démocratie informelle, où le design est appelé à une fonction de négociation entre architecture et graphisme, irréductible à celle de « relooker » d'anciens dispositifs. Entre anarchie et planification, le design en tiers-lieu fait de la négociation

une invention permanente gagnant en horizontalité démocratique. L'appropriation d'un édifice par les usagers d'un tiers-lieu ne consiste pas seulement en ce que Céline Drozd et al. (2010) nomme des « représentations langagières » mais aussi en des traductions graphiques par les acteurs eux-mêmes des ambiances vécues dans le bâtiment déjà construit. La question posée par Drozd pour un architecte censé « représenter ce qui ne se voit pas mais se ressent » se pose alors aussi pour les utilisateurs partageux des expériences vécues en tiers-lieux.

L'expression peu utilisée d'« architecture graphique » ne serait affaire que de métaphore, s'il n'y avait pas ces liens problématiques entre architecture et graphisme que traite le design selon des conceptions du projet non verticales, intégrant aspirations et pratiques des usagers du tiers-lieu. La formulation elliptique d'une architecture graphique ouvre une réflexion sur la conceptualisation et l'imagination d'un design de tiers-lieu, ce raccourci de langage désigne l'hypothèse de la réaffirmation d'un rapport sensible au monde face aux intelligences artificielles. L'expérience du vécu en tiers lieu ne trouve pas encore d'équivalents dans ce que produisent les intelligences artificielles qui n'ont une représentation du monde qu'au travers des données numériques que les humains lui ont transmises. Par l'observation d'une quotidienneté vécue en tiers lieu, graphisme et architecture font signes et sens : le vivre ensemble ne peut se remplacer par une intelligence artificielle.

Émerge une problématique relative à la réaffirmation d'une dimension sensible de la création en tiers lieu face à une certaine déshumanisation du numérique. La critique d'une déshumanisation de la technique n'est pas en soi nouvelle dans l'histoire du design concomitante de celle des révolutions industrielles. Déjà le mouvement Arts and Crafts dénonçait le système économique de son temps comme déshumanisant par l'une des raisons suivantes : « C'est parce que nous laissons les machines nous dominer plutôt que de nous servir d'elles que la beauté du monde s'en trouve dégradée. » nous dit William Morris parmi un de ses textes de conférence (1877-1884). Face à cette dégradation esthétique causée par une société fondée sur un travail sans art ni bonheur pour la majorité des hommes, Morris imaginait des « nobles salles communautaires de l'avenir, de construction généreuse, aux remarquables ornements, emplies des plus nobles pensées de notre temps et du passé, concrétisations du plus bel art qu'un peuple libre [...] puisse concevoir. » Par rapport à aujourd'hui, les tiers lieux semblent s'inscrire dans cette lignée utopique, à la différence qu'ils ne relèvent pas d'un art total comme l'avait imaginé William Morris qui soutenait « qu'il est impossible de décorer comme il se doit un bâtiment laid ou banal ». Les tiers lieux prennent aussi place dans les architectures aux fonctions vacantes et où la question ornementale se pose en des termes différents d'une référence médiévale idéalisée.

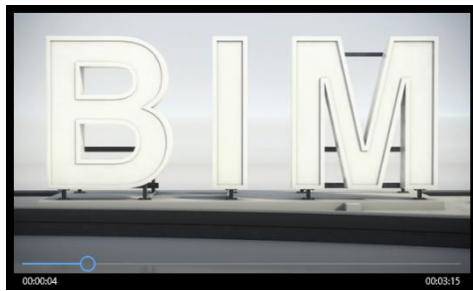
Mais ce qui rend problématique la réaffirmation d'une création sensible en tiers lieu est l'apparition de tiers lieux virtuels pour concevoir des architectures risquant l'indifférence aux vécus de l'espace. Les tiers lieux se donnent alors virtuellement en représentation pour rendre sensible l'avancée technologique de la maquette numérique BIM (Building Information Modeling) inventée par la société d'éditions de logiciels Autodesk qui permet aux différentes professions liées au projet d'y rentrer les données pour élaborer l'architecture à distance par visualisation sur l'écran d'ordinateur. Entre les gestes d'apprentissage de l'utilisateur sur la maquette numérique et la publicité qu'en fait Autodesk, les apparences de l'image tendent à lisser un processus de conception qui n'est pas aussi aisément linéaire et libre que le récit le laisserait penser. L'illusion de la facilité d'usage des moyens numériques ferait

presque oublier les riches contraintes matérielles des architectures déjà existantes qui sollicitent les sens autres que la vision pour devenir tiers lieu.

Mais cet oubli par la facilité apparente ne soustrait pas pour autant les moyens numériques d'une problématique écologique relative aux énergies dont les systèmes de production et de consommation massives sont liés à l'émission industrielle des gaz à effet de serre à échelle planétaire. Les risques d'un usage déshumanisant du numérique ne relèvent pas uniquement d'une désocialisation de l'utilisateur seul face à ses écrans, mais aussi de l'empreinte carbone. Dans *Contre-Atlas de l'Intelligence artificielle – les coûts politiques sociaux et environnementaux*, Kate Crawford (2022) se montre très critique sur le capitalisme d'informations au sujet duquel elle écrit : « On rend abstraites les conditions matérielles de production, tout en extrayant toujours plus d'informations et de ressources. La description de l'IA comme fondamentalement abstraite la met à distance de l'énergie, de la main d'œuvre et du capital nécessaire pour la produire, ainsi que des différentes formes d'activité minière qui la rendent possible. » Le néologisme « extractivisme » se fait oublier comme cause d'effondrement possible, liée à la destruction des écosystèmes par l'illusion d'une croissance illimitée dans un monde aux ressources, que le récit de la modernité continue d'ignorer comme limitées, pour un âge de la prospérité prétendument infinie. « [...] le réchauffement climatique est la rançon du succès technologique qui a permis à des millions de personnes d'assouvir non seulement leurs besoins, mais aussi leurs envies : confort, alimentation carnée, multiplication des moyens de transport, des loisirs et des appareils électroménagers. » nous dit Sébastien Bohler (2019). Si le striatum est identifié par ce scientifique comme libérant une molécule nommée dopamine et qui procure un sentiment de plaisir, le cerveau n'est pas fatalement à persister dans un système de consommation qui le conduirait à sa propre perte, dans la mesure où les « circuits de commande neuronaux qui ont supervisé l'opération avec succès » (Bohler, 2019) peuvent se trouver également motivés, renforcés pour d'autres causes tout aussi valorisantes et non écocides. L'une d'elles était ce que Ivan Illich, en 1973, appelait de ses vœux dans *La convivialité* : « [...] que les gens saisissent qu'ils seraient heureux s'ils pouvaient travailler ensemble et prendre soin les uns des autres ». Si cela n'est certes pas ce que cet auteur nommait la « seule solution à la crise écologique », il n'en est demeuré pas moins que ces finalités humanistes se retrouvent aujourd'hui dans les tiers-lieux, l'un des remèdes à ce que Marilyn Maeso qualifie de « déshumanisation à petits feux » (2021) par la multiplicité des écrans « que nous élevons entre nous et le monde, qui nous en renvoient une image appauvrie et qui monopolisent notre attention ».

2. Confrontation entre deux mondes qui s'ignorent à travers leurs représentations : le tiers lieu virtuel et le tiers lieu en présentiel

Faire empiriquement tiers lieu à même l'architecture, en présence, ouvre des aventures créatives et citoyennes inaccessibles au seul logiciel. Si les tiers lieux en présentiel se mettent aussi en représentation, les moyens visuels en diffèrent, ne serait-ce qu'en raison de la construction sociale qui « cimente » l'architecture en lui formant d'autres images. Ces tensions problématiques entre tiers-lieu virtuel et tiers-lieu en présentiel seront questionnées selon deux exemples qui n'ont pas de source d'inspiration de l'un à l'autre, mais qui s'inscrivent dans deux perspectives opposées : la publicité BIM et le documentaire *Une étrange expérience urbaine*.



Autodesk France. (2017). *Qu'est-ce que le BIM ?* [vidéo]



Donada J. (2016). *Une étrange expérience urbaine. Place publique avec toit* [film]

Leur rapprochement est motivé par le questionnement portant sur la réaffirmation d'une dimension sensible de la création par tiers-lieu face à une certaine dés-humanisation des moyens numériques. Non pas que les tiers lieux en présentiel soient à inscrire dans une perspective forcément réfractaire à tout moyen numérique – Benjamin Lorre en a bien montré l'informatisation sociale dans la thèse soutenue en 2017 –, mais ils ouvrent une réflexion sur la place du génie amateur dans le faire en tiers-lieu, faire sensible que ne peut anticiper ou mimer une maquette numérique BIM. Le tiers-lieu ne devient pas forcément virtuel par cet outil de modélisation architecturale ; l'expérience sensible du corps dans l'espace, ses échanges démocratiques et l'expérimentation de loisirs cultivés ne sont pas remplaçables par la seule gestion virtuelle des textures numériques en tant que peau ajoutée pour l'apparence de l'édifice, modifiable instantanément en quelques clics de souris durant l'utilisation du logiciel. La maquette numérique est conçue en tant qu'objet immatériel, contrairement à la maquette physique faisant appel à nos sens, dont le toucher. Dans l'article écrit par Cristia, Zalio et Guéna intitulé « Quand le BIM met la maquette à l'épreuve du numérique » (2018), il est noté que « De nombreux architectes se plaignent aussi du simple manque de liberté graphique (et donc des langages) qu'autorisent les nouveaux logiciels de modélisation géométrique sémantique tels que Revit ou ArchiCAD. Ceci nous laisse donc penser que l'expérience sensible dans la construction d'une maquette numérique semble être atténuée et que l'élaboration collective de l'objet tendrait à uniformiser son langage d'expression. »

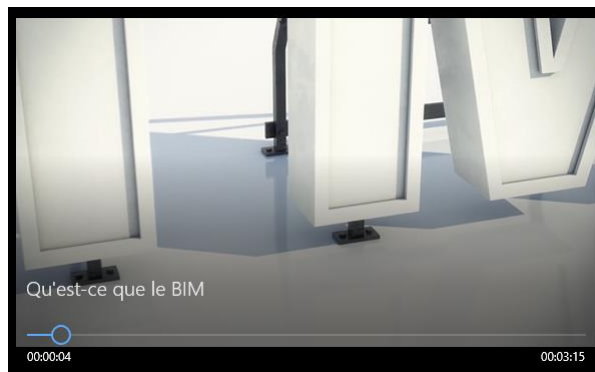
Le documentaire *L'étrange histoire d'une expérience urbaine* (2015) ne traite pas d'une maquette numérique mais d'une maquette graphique, au sens de montage d'images dessinées et animées. La présence de traces de montage visibles joue sur l'image de l'amateurisme prenant délibérément le contre-pied d'une perfection technique sur un récit en image de l'espace devenant tiers-lieu. Par exemple, les silhouettes des objets et personnages n'ont pas une découpe qui suit strictement les limites des figures dessinées ; le fond entourant chaque forme ne se confond pas avec celui environnant l'architecture graphique. La différenciation de fonds fait sens par rapport à la tiercéité riche d'apports hétérogènes pour la transformation d'espaces vacants en tiers-lieu, en l'occurrence l'ancienne faculté des sciences de Rennes. Les apparitions successives des figures dans la composition ne sont pas sans rappeler les premiers trucages du cinéma du magicien Méliès. Le rapprochement n'est pas anodin, puisque dans les premières minutes du dessin animé du documentaire de Donada, le chapeau magique est représenté pour signifier avec humour les idées abandonnées avant d'en arriver au tiers lieu qui ne nécessitera pas de reconstructions.

Ce n'est ni du lion rugissant de la société de production MGM ni de la montagne étoilée de la Paramount que semble s'inspirer la publicité relative au BIM pour faire son "cinéma", mais plutôt de la 20th Century Fox et ce, afin de faire des lettres en grande capitale un logo qui ferait date dans la modélisation numérique comme ce le fut pour le septième art. Mais le spot d'allure pédagogique pour le BIM ne démarre pas sur la fanfare hollywoodienne qui a tant accompagné ce studio de production dont les lettres monumentalises étaient éclairées par des projecteurs. Les initiales du BIM sont présentées par une voix féminine en off sur fond de musique numérique dont les sons ne se fondent plus sur une vibration de l'air mais sur une suite de 1 et de 0 contraire au signal sonore où les molécules d'air sont aspirées et repoussées par un instrument qui leur fait faire de courts allers-retours. Le signal numérique est, quant à lui, discontinu, il change de valeurs en des instants précis.

Ce changement se traduit dans la discontinuité visuelle interrompant un angle de vue pour en rejoindre un autre, marqué par un changement d'orientation des arêtes du volume lissé, faisant oublier sa pixellisation. La maquette numérique n'a plus comme point commun avec les anciennes architectures en miniature, la blancheur du plâtre ou du carton plume. La maquette transformable à tout moment et sans repentir ni poussière met l'architecte devant le fait accompli : il n'aurait plus à dessiner pour concevoir. La maquette numérique tiendrait lieu de dessin et de dessein. La phrase suivante est représentative de la tendance générale des commentaires à exposer ce fait accompli : "De nos jours, de plus en plus d'architectes, d'ingénieurs et d'acteurs de la construction travaillent en BIM. Et nous allons vous expliquer pourquoi." Le ton performatif traversant parole, écrit et image s'inscrit dans une optique positiviste qui impose les sciences informatiques comme la seule source véritable du savoir de la construction. Mais ce discours promotionnel du BIM se heurte à un autre fait : celui de l'Union nationale des syndicats français d'architectes (Unsa) qui a lancé, en 2017, une pétition (Nicolas, 2017) contre le modèle d'abonnements imposé par Autodesk, ainsi que sur ses tarifs jugés trop élevés. Cette dépossession de l'activité de l'architecte, contraint de louer éternellement son outil de travail, n'est pas sans rappeler l'analyse que Karl Marx avait pu mener à propos de la domination capitaliste sur l'ouvrier réduit à vendre sa seule force de travail et contraint d'utiliser des machines qui ne lui appartiennent pas. Il souligne, dans le chapitre XV du *Capital*. Livre 1, « Machinisme et grande industrie », que « Le moyen de travail converti en automate se dresse devant l'ouvrier pendant le procès de travail même sous forme de capital, de travail mort qui domine et pompe sa force vivante ». Cette expropriation serait même accentuée plus récemment par le développement d'algorithmes par l'intelligence artificielle pillant même les projets d'architectes.

Dans la publicité, une apparente émancipation, par une sorte de tiers-lieu virtuel, est vulgarisée non par la visibilité même de l'encodage ayant servi à concevoir le logiciel qui serait surtout compréhensible des programmeurs, mais par la révélation progressive de ses lettres. L'apparition est une notion qui, si elle a perdu son sens théologique, n'en reste pas moins inspirée par une dimension sacrée, celle du progrès technique. Du fond blanc, apparaît un relief pris en gros plan et du travelling de gauche à droite émerge une ligne verticale à droite de l'arc de cercle. La vue de trois quart marque une rupture avec la frontalité du point de vue précédent, ce qui révèle que l'arc de cercle correspond au contrepoint du "B" et la ligne verticale à la barre du "I". Cette révélation n'est possible que grâce à la volumétrie des lettres valorisée au moyen de cet angle de vue accentué par les arêtes séparant

nettement face ombrée et face exposée à la lumière. La typographie s'affirme construction en volume, lisible par une source de lumière située en haut à droite, en hors-champ de l'image. Cette séparation de l'ombre et de la lumière a été l'une des composantes fondamentales des récits mythiques sur les origines du monde. Le BIM s'impose comme monde en soi. Le passage du plan au volume signifie une certaine démocratisation du savoir, réservé jusqu'alors à l'architecte avec ses représentations abstraites bidimensionnelles, à l'ensemble des métiers du bâtiment édifié ici symboliquement par ces trois lettres : "B", "I", "M", BIM. La caméra virtuelle s'élève pour revenir presque à une autre forme d'abstraction, celle du volume cadré laissant certaines de ses parties en hors champ. Une certaine conceptualisation partagée est possible par le volume. Cette mise en hors champ n'est pas seulement d'ordre plastique, mais aussi sémantique. En l'espace d'à peine quelques secondes, nous aurions enjambé la difficulté de compréhension des conventions de représentations en deux dimensions qu'utilisait l'architecte avec ses géométraux (plan, coupe, élévation) pour rejoindre la modélisation démocratique en trois dimensions. Le logiciel éclaire le passage du dessin bidimensionnel, jadis réservé aux initiés, à la volumétrie immédiatement saisissable ; le dessin de l'ancienne conception en deviendrait presque un ornement en relief sur les bordures des lettres en volume devenu plus fondamental comme outil de conception. L'oblique, apparaissant dans la partie inférieure gauche de l'image, se fait signe du caractère construit de la lettre, en référence aux charpentes qui soutiennent les enseignes.



Autodesk France. (2017). *Qu'est-ce que le BIM ? [vidéo]*.

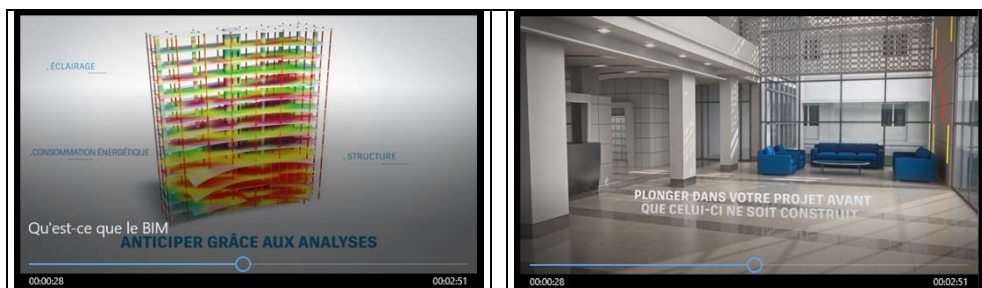
Le changement d'échelle de l'édifice dans son plan de travail, selon un espace simulé, où seule est indiquée une ligne d'horizon, permet le déploiement d'une arborescence aux différentes grilles de couleurs signifiant la "collaboration pluridisciplinaire". L'extériorisation de ces différentes structures linéaires du volume architectural apparent signifie aussi l'extraction des anciennes difficultés liées à la conception qui était comprise comme activité complexe et qui, désormais, se présente de façon simplifiée à l'entrepreneur du BTP grâce à l'ingénieur. Ce dernier se ferait-il le fossoyeur du métier même d'architecte ? La vectorisation des tracés et des formes, catalogués dans les banques de données et les barres d'outils, accroît la productivité, puisque les opérations de traçage ne se font plus forcément avec le T, l'équerre et un rotring, ni même avec certains logiciels antérieurs au BIM. S'achemine-t-on "vers une disparition programmée de l'architecture", pour reprendre le titre d'une lettre ouverte à l'Académie d'architecture écrite par l'architecte et urbaniste Alain Sarfati en 2018 ? Celui-ci dénonce la quantification du monde imposée et méprisante. En parlant de la qualité architecturale, il interpelle l'institution en disant : "Aujourd'hui, elle en est réduite à être championne du BIM, sans pouvoir faire de quelconques recommandations qui permettraient de

L'architecture graphique en tiers lieu, une réaffirmation de la création sensible face aux risques de déshumanisation du numérique

qualifier l'architecture. (...) L'architecture n'est pas seulement la manière de mettre en forme un programme, de répondre à des normes ou des prescriptions, elle n'est pas qu'une image ou un permis de construire. L'architecture est un projet de société, dans la société, sa dimension compensatoire est un lien social, un langage qui doit parler à chacun." Par rapport à ce propos, il serait tentant d'interpréter l'image de la publicité pour le BIM comme un dépeçage de l'architecture réduite à une peau vide. Cette dépossession de l'architecte par la machine est-elle la mort annoncée de l'architecture ? La question incite à la prudence, l'expression de "mort de l'art" qui fut retenue en raccourci sur la philosophie hégélienne de l'art, n'avait déjà pas été effective du temps de Hegel ; l'art n'est pas mort pour la philosophie. Et si le designer Cabaroc donne le titre qui incite plus à une vigilance pour continuer de cultiver notre sensibilité humaine de créateur face aux intelligences artificielles, qu'à constater résignés ce qu'indique le titre de son article « La mort du design – Comment la science tue la création » (2016), il n'en demeure pas moins une piste de réflexion relative aux risques d'épuisement du sens laissant l'architecture dans une vacuité formelle, où les rapports du corps humain à l'espace ne sont même plus pensés.

3. La référence au modernisme, dérivatif aux moyens numériques sans fin

Une porte disparaît progressivement pour nous ouvrir de façon symbolique l'intérieur même du bâtiment dans ses composants internes en termes de "consommation énergétique", de "structure" et d'"éclairage". L'animation fait monter en couleurs les surfaces de chaque étage de l'immeuble traversées par les structures porteuses, traduisant ainsi l'enrichissement des informations du projet théoriquement partagé. De la séparation des couleurs dans les plans visuels précédents à ceux présentant leur fusion, l'ascension de la synergie paraît de mise pour les différents acteurs du projet. La perspective du hall d'attente parle d'un grand confort à "plonger dans votre projet avant que celui-ci ne soit construit". La présence du fauteuil éponyme quant à l'état supposé de ce hall s'en trouve en effet désigné par les fuyantes convergeant vers le point de fuite situé au centre d'un des deux carrés chacun divisé par deux médianes. *Le Grand Confort* de Le Corbusier s'inscrit dans le carré qui constituait l'un des éléments pour élaborer le Modulor. Mais le propos n'est pas tant un hommage aux modernistes que ce soit par l'inspiration d'une typologie de mobilier ou par le rouge, jaune et bleu issus des couleurs fondamentales de De Stijl, que d'universaliser le BIM en s'accaparant les références devenues classiques en design et architecture. Le grand confort s'adresse à l'entrepreneur en BTP à qui il est dit qu'il pourra "obtenir une approbation et une validation des parties prenantes plus rapidement grâce à la visualisation photoréaliste".



Autodesk France. (2017). *Qu'est-ce que le BIM ?* [vidéo].

Dans le plan visuel suivant porté cette fois sur l'extérieur de l'immeuble dans son ensemble, l'armature de l'édifice BIM sans son enveloppe se donne également à lire en tant que grille de lecture d'un urbanisme de gratte-ciel encore lié au capitalisme industriel et à une économie planétaire censée renforcer un processus rationnel et spéculatif déjà engagé. Ce processus ignore toutefois la rationalité de l'esquisse et de sa part d'incertitude créatrice chez l'architecte, les moyens numériques de cette publicité pour le BIM ne le figurent pas, seule est représentée l'ossature de l'immeuble en chantier ; le mot "esquisse" est juste évoqué par la voix off. L'illusionnisme de la perspective conique pose la représentation d'un chantier comme équivalent d'une "esquisse", mais une esquisse qui serait tellement corrigée par les opérations d'"automatiser la construction", "générer la documentation", "minimiser les modifications du projet" et "réduire les problèmes de coordinations", que nous serions en droit de nous demander ce qui reste vraiment dans ce qui constitue fondamentalement une esquisse avant même le chantier. La modélisation numérique semble laisser pour irréprésentable une esquisse d'architecte, tout au plus réduite à un élément de langage indifférencié, alors que l'origine même du mot nous rappelle qu'il signifie "jaillir", de l'italien "schizzare". La simulation numérique du chantier, pourvue de ces quatre impératifs catégoriques, relègue finalement l'esquisse à un brouillon improductif dont la lisibilité réservée à l'architecte n'aurait plus sa place. L'injonction à "préserver l'intelligence du modèle" primerait-elle sur le rôle de l'esquisse comme notation première de l'idée architecturale ? Si c'est la réponse est positive, la modélisation de BIM supplanterait alors la représentation de l'architecte qui est non seulement affaire d'esquisse mais aussi de connaissances acquises empiriquement.

Le logiciel requiert certes une culture numérique ne serait-ce que pour l'utiliser sur ordinateur, mais ce qui veut se faire passer pour la réalité conçue avant la réalité concrétisée relève déjà d'un récit du projet parmi d'autres, en l'occurrence celui issu du modernisme. Le récit moderniste avait eu pour fondement la religion du progrès selon une nouvelle cosmogonie donnant sens à la libération de l'homme par la machine. La publicité pour le BIM n'a évidemment pas pour objectif d'exposer toute la richesse des cosmogonies des maîtres de l'abstraction comme Kandinsky, Mondrian ou encore Malévitch, mais de démontrer les "avantages du BIM selon la maîtrise d'ouvrage". Une résonance cosmogonique subsiste toutefois dans la vidéo lorsque, du ciel surplombant les gratte-ciels, surgit un premier cercle duquel se détache un second et ainsi de suite jusqu'à ce qu'un cinquième apparaisse. Ces cinq disques ne ressuscitent pas les premières toiles abstraites des créateurs antérieurement cités, aux parcours spirituels diversifiés, mais bien les statistiques relatives à l'"anticipation des coûts plus efficace", la "planification améliorée", la "diminution du nombre d'erreurs", la "conception optimisée" et la "meilleure compréhension du projet". La constellation des pourcentages se fait récit mythique sur la formation de l'univers et de la société avec son culte de la performance quantifiable. Ce panthéon de cercles chiffrés donnent naissance à un monde à étage résumé en l'immeuble BIM de haut en bas : "maintenance prédictive", "suivi des actifs immobiliers" et "gestion de patrimoine".

Or, le récit du projet n'est pas forcément préalable à son accomplissement, contrairement à ce que soutient la publicité d'une maquette numérique interactive qui anticiperait tous les aspects de la construction. Le faire expérimental peut précéder le dire programmatique. La complexité ne se situe alors plus tant dans le projet à vivre par l'intermédiaire d'un logiciel nécessitant l'apprentissage technique, que

dans le pouvoir de parler d'un chemin des possibles démocratiquement ouvert. Cela implique pour un documentaire que c'est la vie filmée elle-même qui l'organise, contrairement à l'organisation d'un documentariste qui consisterait à illustrer par le film un récit préalablement défini sur une vie absente, pour lequel les acteurs joueraient leurs propres rôles. La publicité pour BIM nous figure des architectures vides de tout corps, d'où une certaine déshumanisation puisque organisant une vie qui n'existe pas, sauf à considérer qu'il s'agisse d'une idéalisation abstraite du projet, abstraite au point que les vitres de l'immeuble BIM sont des reflets sans objet ni humain.

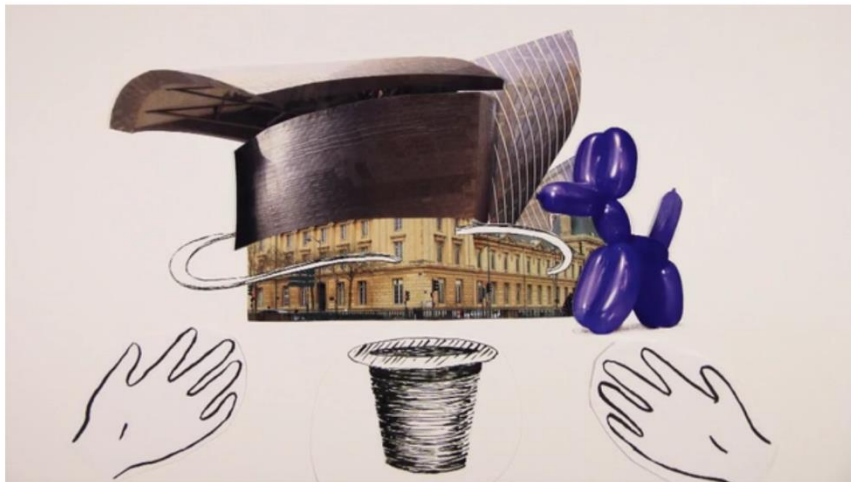
Les cinquante dernières secondes du spot nous conduisent d'un échangeur autoroutier au BIM. L'accès au pont vient confirmer l'idée du passage à une révolution numérique, point de non-retour. Grâce à une apparente facilité de l'automatisation qui fait surgir du sol des bâtis au fur et à mesure de l'avancée de l'axe routier de l'information, cette ligne droite qui y mène fait oublier le doute impliqué par les multiples possibilités offertes pour chaque trait par le logiciel durant la conception. Plus exactement, la multiplicité des cases d'options à cocher ou à décocher dans le logiciel donne l'impression d'une apparente infinité de choix créateurs, apparente car les possibilités créatrices ne se confondent pas avec la combinatoire de paramétrage non sans lien avec une certaine binarité. La puissance de simulation de la modélisation informatique n'est pas annonciatrice de la mort du dessin de l'architecte. Si nous avons à paraphraser un proverbe bien connu "L'habit ne fait pas le moine", nous dirions que ce n'est pas l'outil qui fait l'architecte mais l'architecte qui crée son outil. Même si certains outils comme les logiciels peuvent relever de l'ingénieur, ils ne peuvent scléroser rêve, créativité et vision architecturale.

Les formes d'ordre cubique qui poussent le long de la route virtuelle dans la publicité BIM semble céder aux facilités de l'outil 3D, en référence à l'un deux appelé "ViewCube". Si "ViewCube" constitue une sorte de boussole pour orienter les formes dans un plan de travail numérique en quelques clics et déplacement de souris, il ne suffit pas à lui seul pour préserver du formalisme, de la forme vide de sens. L'architecte met de la poésie dans les pratiques créatives, sans devenir esclave des outils. L'architecture n'est pas uniquement affaire de dessin - fusse-t-il facilité par le numérique -, le dessin s'inscrit dans un métier aussi lié à la parole qui concernant autant ce qui précède l'acte même de construire que la construction. Et ce qui précède n'est pas qu'une anticipation du chantier, il s'y vit de riches rencontres et échanges entre personnes très diverses absolument pas limitées au BTP. Les tiers-lieux y sont particulièrement propices et appellent une rhétorique démocratiquement partagée du projet populaire, dans une réconciliation de la culture et du quotidien. Le tiers-lieu n'est pas donné a priori, il se forme par la diversité des occupants du lieu qui en font usage, ce qui évite à l'architecte de répondre à une commande, de téléguider son projet par les moyens numériques et de le faire appliquer sur un territoire qu'il ne connaît pas. Le vécu partagé sur le lieu même rend le projet réellement évolutif. La rhétorique visuelle de l'écran BIM ne saurait être celle du tiers-lieu. Cette rhétorique du tiers-lieu, n'est pas figée dans un processus et une forme préconçue, elle concerne une méthode incrémentale que pratique l'architecte Sophie Ricard, correspondant à une "étude de faisabilité en acte". Faire acte d'architecture est aussi convaincre de rénover un bâtiment par lequel le chantier devient un lieu d'expérimentation et d'appropriation. La création graphique qui participe au film sur *L'étrange histoire d'une expérience urbaine* réalisé par Julien

Donada diverge fondamentalement de l'idéologie technologique de la publicité du BIM.

4. L'Université foraine de Rennes : « remettre le temps de la vie dans le temps du projet urbain »

Un exemple de film qui documente une intention de regarder pour comprendre la vie du projet en train de se faire, plutôt que de plaquer un récit à illustrer concerne notamment *L'étrange histoire d'une expérience urbaine* réalisée par Julien Donada en 2015, d'une durée de 54 minutes. Ce cinéma d'animation présente le projet de *l'Université foraine* à Rennes de Sophie Ricard et de Patrick Bouchain qui, en tant qu'architectes urbanistes, expérimentent une nouvelle façon de répondre aux désirs et besoins de la ville et de ses habitants. Dans cette vidéo qui dure trois minutes, l'architecture se fait graphique par ses qualités illustratives qui ne relèvent ni de l'application impersonnelle des géométriques ni de savoir-faire figé dans une restitution illusionniste, académique de cette ancienne université de Rennes, laquelle avait été construite en 1888 par les architectes Le Ray et Martenot. Après avoir été la faculté des sciences jusqu'en 1967 puis une faculté dentaire jusqu'en 2018, l'édifice académique est un espace inoccupé que l'architecte Patrick Bouchain commence à investir depuis 2013.



Donada J. (2016) *Une étrange expérience urbaine. Place publique avec toit* [film]

Contrairement à la publicité BIM, l'animation qui introduit le documentaire filmé par Donada cultive un génie amateur qui ne se situe pas dans une logique illusionniste de perfection technologique. Le film d'animation met même à distance de façon humoristique l'image de l'architecte comme illusionniste. Vers la deuxième minute, le chapeau du magicien figure en effet pour critiquer, avec drôlerie, les premières idées sorties du chapeau de l'architecte pour faire retrouver une fonction à l'hôtel Pasteur abandonné. L'angle de vue sur le chapeau dessiné d'où sort l'hôtel Pasteur invite à nous identifier aux mains dessinées ; cette identification n'est pas fortuite, elle rapproche l'architecte de tout citoyen qui lui aussi peut participer aux idées et pratiques susceptibles de redonner sens et usage à l'édifice. Et même plus qu'une identification, il s'agit d'une invitation populaire à investir une "Université foraine" et pour, au-delà de cette architecture en particulier, motiver l'engagement d'une expérimentation urbaine. Cette identification du spectateur aux

mais nous fait plonger dans les lieux communs dont n'est pas exempt l'architecte lui-même. Se succèdent trois idées immédiatement spectaculaires mais convenues : la muséification, l'emballage support à pots de plante et l'attraction aquatique. A chacune de ces parodies de solutions "clé en main", une autre voix, celle de Patrick Bouchain se fait entendre pour dire "non". Nous nous distancions alors de ces mains.

Le passage du geste artisanal au geste industriel avait marqué l'essor des maquettes notamment au XX^{ème} siècle, aux prises avec des problématiques relatives à la conception, la communication et l'exposition. Le réalisateur Julien Donada fait un portrait singulier de l'architecte associé à "sa" maquette qui n'a d'autre contenu que de traiter une question non immédiatement formalisable : "Et si on occupait ces lieux tels qu'ils sont ?". Il n'est pas question d'un déballage d'emballages censé vendre un projet clé en main, complètement ficelé, mais bien d'un chantier permanent ouvert au public déterminant lui-même besoins et désirs. Son positionnement est que l'architecte est censé quitter son statut de "créateur", statut dont il est flatté par la maquette ritualisée, mais qui se vide de son sens avec la maquette numérique et interactive, afin de produire une architecture dont l'expression serait l'harmonie démocratique. La prétendue maquette s'ouvre pour s'avérer n'être que l'emballage d'un cadeau qui n'est pas non plus dans la vue en éclaté, mais bien dans ce que la vie des usages peut avoir d'insaisissable par les conventions de représentation architecturale. L'éclatement de la fonction habituelle de l'éclaté, consistant à désigner les composantes techniques du projet, se fait ici écran aux mouvements des personnes suggérées par des petits rectangles rouges, jaunes, bleus et roses. Quant à chacune des dents, de même taille, présentes au rez-de-chaussée, elles sont métonymiques des patients du cabinet dentaire qui était la seule occupation restante dans le bâtiment rennais. Cette présence du rouge, jaune et bleu n'a pas pour finalité en soi la citation des couleurs considérées fondamentales chez De Stijl, imprégné d'une symbolique théosophique pour qui le rouge correspond à l'énergie terrestre, le bleu au ciel immatériel et le jaune à l'énergie solaire. Donada figure l'éclatement de la boîte architecturale, moins pour citer en tant que tel le geste de rupture moderniste auquel a participé de Stijl face à la conception classique de l'architecture, que pour affirmer l'ouverture d'un espace à tous. Le potentiel du non-programmé se révèle par une mise à l'épreuve du bâtiment aux usages qui ne se décrète pas d'emblée tiers-lieu, mais qui peut le devenir. Le mot de tiers lieu vient même bien après non en tant qu'étiquette, mais en tant que saillie des valeurs sincères humaine et sociale. Trait d'esprit brillant et imprévu, la saillie du tiers-lieu est, d'une certaine façon, la dernière pierre de langage posée sur l'édifice qui se fait chaque fois unique et non définitif en raison des particularités du territoire et des gens qui l'occupent. Le tiers lieu n'est pas reproductible, pour autant il n'est pas replié en une culture particulariste qui serait réfractaire à toute dimension universelle. De Stijl avait eu pour ambition d'universaliser par son langage plastique une utopie moderniste, mais ce n'est pas le sens qu'en donne le documentaire en s'inspirant des axonométries néoplasticistes. Ces lieux d'émancipation individuelle dans un cadre collectif, pour retrouver un droit d'expérimentation dans la fabrique de la ville ne s'inscrivent pas dans une totalisation théosophique. Le propos néoplasticiste se situait dans une pensée spiritualiste qui envisageait la véritable harmonie future par la suppression des fausses harmonies passées. Ce n'est donc pas seulement une certaine mémoire du geste de rupture avec les harmonies académiques qui est de mise dans le documentaire, mais aussi un éclatement des idéologies artistiques liées au modernisme, afin de "remettre le temps de la vie dans le temps du

projet urbain" selon les mots de Sophie Ricard. La foi moderniste dans un progrès technique sans fin n'est pas une réponse aux problématiques liées aux cultures des tiers-lieux.

Après le gros plan sur la maquette qui n'est pas à comprendre comme un substitut miniaturisé du bâtiment au projet formalisé et clos, il s'agit bien d'une ouverture aux potentialités constructives des expériences de vie et des liens sociaux. Cette architecture graphiquement ouverte encore dans les mains de Patrick Bouchain est partagée avec Sophie Ricard et des bénévoles comme catalyseur d'une démarche développée de longue date mais constamment renouvelée au fil des différents terrains qui ne peuvent être support indifférencié de l'application d'un système. Cette maquette, vide de forme figée mais pleine de vies à venir dans la culture de projet, serait à rapprocher des cahiers dont parle Bouchain dans le film *Une diagonale* qui lui avait été consacré, réalisé par Nicola Delon et Julien Choppin en 2017. L'architecte s'était prêté au jeu de l'abécédaire d'où la lettre "C" avait été retenue pour le mot "cahier" et pour "M" ce ne fut pas la maquette mais la main. Bouchain y raconte sa prise de conscience assez tardive sur l'importance des cahiers dans le processus de conception qui est plus cyclique que linéaire. Les cahiers aident à retrouver la "face cachée du projet", ainsi que "l'infime moment de cette petite chose qui fait qu'à un moment donné ça fait naître l'essentiel." Le cahier est pour Bouchain "une synthèse une fixation pour m'alléger. J'ai l'impression que je n'oublie rien. Je me suis déchargé sur ce cahier. C'est une sorte de provision que je prépare pour une autre action. Dans mon rapport à l'autre, ça n'est que la parole, jamais le cahier." Le rôle du cahier concernant le projet de l'Université foraine est d'une certaine façon tenue par le documentaire filmé par Donada pour qu'il soit partagé.

5. Donner les clés du tiers lieu aux citoyens pour en faire une agora avec un toit

Mais la confrontation entre la publicité d'Autodesk et *l'Université foraine* fait ressortir les rapports problématiques de la modernité au don. D'un côté, la publicité pour le BIM participe de la représentation objectiviste que les sociétés modernes veulent se donner d'elles-mêmes, de l'autre l'animation graphique en photomontage de *L'étrange histoire d'une expérience urbaine*, annonce les conditions propices de poches d'expérimentation par l'usage et ce, sans finalité formelle immédiatement objectivée dans un patrimoine vacant. Ce qui peut aboutir au tiers-lieu donne la capacité aux personnes de se regrouper à un endroit donné afin qu'ils s'organisent en humanisant les valeurs du tiers lieu qui peuvent ainsi lui faire dépasser son statut d'étiquette. Le chantier, devenant lieu d'expérimentation et appropriable par tous, d'où, non pas une seule définition essentialiste du mot "tiers lieu", mais plusieurs existentialistes. La culture du tiers lieu se prête difficilement aux catégories figées et tire parti des chevauchements entre la négociation et le don qui, couramment, tendent à se faire différencier très nettement. L'une des explications de leur différenciation parfois forcée réside dans la scission moderne supposée irréversible entre des valeurs que la tradition communautaire maintenait jadis solidaires avant l'apparition de la société. Dans la division moderne des fins humaines, les finalités sacrées ne sont plus collectivement la fin des fins. C'est ce qui fait dire au sociologue Alain Caillé dans son livre *Don, intérêt et désintéressement* (1994) : "En dehors de la sphère privée et du domaine des croyances individuelles, le don s'est résorbé dans la logique de la redistribution et celle-ci fonctionne exclusivement, en principe, conformément à la logique de l'intérêt. "Mais les contradic-

tions du refus moderne du don – dont l'une pourrait se résumer par l'injonction paradoxale faite aux individus d'être à la fois radicalement égoïstes et parfaitement altruistes – n'entraînent pas fatalement le renoncement à tout projet s'efforçant de maintenir liées la sphère du don et celle de la négociation, ce maintien fusse-t-il temporaire. Ce n'est là encore non sans humour que Donada nous signifie ces notions fondamentales que sont, d'une part, le don par la main glissant une pièce dans *l'Université foraine* de Rennes assimilé à la fois à un tiroir caisse et une boîte à surprises, d'autre part la négociation dont la sécurité est symbolisée par le parapluie valant signature d'une convention pérennisant le projet de l'Université foraine entre Bouchain et le maire qui ne se représente pas. Dans l'animation de Donada, l'expression "s'offrir une danseuse" est littéralement visible comme figure de négociation envers un financeur qui fait ainsi vivre un bouquet à moindre coût et dont les richesses sont encore insoupçonnables par les dons mêmes des personnes.

Vers la fin de la conférence intitulée *La permanence pour un urbanisme vivrier* qui avait été enregistrée sur youtube le 27 octobre 2020, l'architecte et professeur Philippe Madec pose à Sophie Ricard, qui avait été la principale invitée, la question suivante dans une conscience partagée de ce qu'elle contient à la fois comme difficulté et comme richesse d'ouverture : « Où est l'architecture ? » Une des réponses possibles se situerait dans l'imaginaire graphique qui ne correspond pas à la réalité constructive de l'architecture, mais à une symbolisation des démarches expérimentales de l'architecte. L'une d'elles concerne le tiers-lieu, qu'avait travaillé Antoine Burret dans sa thèse de doctorat en sociologie et anthropologie intitulée *Étude de la configuration en Tiers-Lieu : la repolitisation par le service*. L'introduction de ce concept de tiers-lieu dans le milieu académique semble trouver sa traduction graphique dans le visuel de présentation du documentaire de Donada ; l'accumulation d'éléments sur *l'Université foraine* de Rennes forme l'image d'un édifice à tiroirs où ce n'est pas tant la beauté d'un geste formel matérialisé par l'architecte créateur individuel qui importe, que le concept de chantier permanent d'usages initié en l'occurrence par Sophie Ricard. Lorsque les deux concepts se croisent, la représentation graphique de l'architecture ne peut se faire forme figée, immédiatement applicable sans même qu'en soient interrogées les nouvelles potentialités d'usage inconnus à l'époque où cet édifice fut conçu par Jean-Baptiste Martenot et Emmanuel Le Ray. Donada signifie le débordement des usages du découpage académique des façades de l'Hôtel Pasteur. Les usages ne peuvent en effet plus se conformer aux fonctions défunes liées initialement à l'université des sciences du XIX^{ème} siècle. Y imaginer des utilisations en lien avec les pratiques des métiers et loisirs nécessitent une remise en mouvement des anciennes limites internes au bâti qui, classiquement, correspondaient à celles affichées sur les façades à l'extérieur. Ce bouillonnement culturel traduit graphiquement le propos de Burret : « Je décrirais le tiers-lieu comme un mouvement. Il s'agit de "faire tiers-lieu". » (2017). La clé qui ressort d'emblée en noir est loin d'être anecdotique, puisque cette seule clé fut partagée par tous les participants pour accéder à l'édifice durant cinq ans. Il s'agissait de redonner la clé aux citoyens afin qu'ils puissent réellement s'emparer de sujets politiques. Sophie Ricard souligne que " Si une ville ne donne pas les clés à chacun, elle désapproprie la question de la responsabilité sociale et politique de l'individu." Mais cette ouverture n'est pas acte citoyen qui s'inscrirait dans la solennité néoclassique conforme au style de l'édifice : l'adjectif "foraine" désormais associé à cette université lui fait bien porter son titre dans ce qu'annonce le visuel de Donada. Les enchaînements des formes découpées se font globalement festifs, comme autant de sources d'émerveillement. La fête libère l'humain des contraintes

ordinaires et des cloisonnements disciplinaires. L'architecture reprend sens dans une fonction de célébration du tiers-lieu. Il est possible de tirer rétrospectivement un tiroir pour chaque élément du photomontage devenant d'une certaine façon feu d'artifice lorsque reviennent en tête les images filmées du documentaire vu. Par exemple, le ballon renvoie à une réinvention des règles du jeu par rapport aux surfaces disponibles d'un espace devenant salle de sport. De même, la danseuse liée aux dents se décrypte après coup comme la révélation d'un loisir cultivé de la part d'un étudiant dentiste qui a expérimenté la salle d'attente du cabinet de dentisterie comme un lieu de spectacle, modifiant ainsi le rapport du patient à l'espace et à lui-même devenant spectateur dans une salle d'une autre attente, non contradictoire avec le soin. La fête joue du brouillage des frontières entre les identités, en témoigne l'entremêlement de différents modes de représentation : la coupe médicale de la dent se lie avec la photographie publicitaire pour dentifrice, au schéma médical de la plante des pieds se télescopent des plantes issues d'un herbier etc. Cette architecture graphique sans vraisemblance constructive sur le plan strictement de l'ingénierie, en a néanmoins une dans l'élaboration du lien social générant des situations comprises comme germination spatiale. La dimension graphique de l'architecture ne relève pas seulement du domaine illustratif bidimensionnel, mais aussi de l'intérieur même de l'Université foraine. A même les murs des anciens locaux de la faculté, à l'occasion de la biennale d'art urbain Teenage Kicks en 2017, huit créateurs dont Freak City ont déployé un univers punk rock inspiré de la bande-dessinée lors d'une exposition intitulée *InsideOut*. Par les différentes textures, certaines codifications sont inspirées de ligne claire d'auteurs comme Floc'h mais s'exerçant sur d'autres thématiques que celles traitées habituellement par ce dessinateur. Les créateurs, qui ont pour pseudonymes 2shy, Freak City, Hell'o Monsters, L'outsider, Mardi Noir, Sobekcis, Vunik et Zedz, ont mis en tension technologie et humanité. Cette dualité se traduit notamment dans les mains géantes peintes ayant pris différemment sur l'espace de la pièce. La main à mitaine avec bracelet clouté, surplombant la première porte, joue le mécanicien punk sur un rouage lui-même peint, mais la chaîne représentée semble comme hisser le radiateur qui, lui, est réel. Le travail de ce groupe de huit créateurs ne se confond évidemment pas avec le style baroque issu du XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle, puisque ce qui est d'emblée perçu n'est pas une architecture picturale, mais une architecture graphique. En effet, les aplats de couleur découpent certes des portions d'espace dans la pièce, mais ces surfaces servent de fond aux éléments graphiques.



2shy, Freak City, Hell'o Monsters, L'outsider, Mardi Noir, Sobekcis, Vunik, Zedz. *InsideOut*. (2017)Exposition, Université foraine, Rennes.

Le tiers-lieu donne sens aux diverses activités et évite de s'aliéner à la technique qui se prendrait pour sa propre fin. Le blason des marteaux acte de l'importance du bricolage, les cachets actent de celle du soin (un psychiatre avait été l'un des parte-

naires du tiers-lieu, mais dont la réflexion dépasse la préconisation de médicaments) et la jungle n'est pas sans faire écho à la Journée "L'éveil des sens" (2014) où avaient, entre autres, été convoquées de multiples plantes grâce au Service jardins de la Ville. Finalement, ce qui aurait pu être pris dans un premier temps comme éléments d'oppression s'en avère être une parodie valorisant justement en synthèse le meilleur du tiers-lieu. L'un des exemples concerne les deux mains figurées, dont le rapprochement par *L'éloge de la main* de Henri Focillon (1934) n'est pas fortuit. Cet auteur considère la main sur le plan du style humanisant le rapport au monde quant à une vie des formes qui traversent différents états (archaïques, classiques, maniéristes, baroques) et écrit : "Le contact et l'usage humanisaient l'objet insensible et, de la série, dégageaient plus ou moins l'unique. (...) Dans le jeu d'une machine où tout se répète, où tout s'enchaîne, l'accident est une négation explosive." Or, justement la grenade représentée comme enchaînée à la main cybernétisée dans cette salle de *l'Université Foraine*, nous dit assumer, rechercher les potentialités créatrices de l'accident, en tant qu'elle peut à tout moment être dégoupillée au profit de l'unicité du tiers-lieu, peut-être irréductible à un exercice de style qui finirait par le systématiser. Cette recherche de l'imprévu par la main créatrice se retrouve d'ailleurs aussi suggérée dans le mur d'en face : la main peut même surgir d'une peau de banane pourtant issue d'un gag éculé. Enfin, la vanité moderne s'exprime entre autres par le crâne, inspirée de la culture underground, en témoigne aussi la banane cannibale dévoratrice d'une main dont il ne reste plus que les os. La vanité prend sens ici dans la conscience du caractère éphémère du tiers-lieu et l'underground trouve sa raison d'être dans une contestation de l'expression d'une "loi de la jungle" devenue poncif d'un capitalisme sauvage sans démocratie.

La confrontation des documents a permis d'explorer la problématique relative à la réaffirmation d'une dimension sensible de la création en tiers lieu face à la déshumanisation des moyens numériques. Elle s'éclaire non pas dans une portée réactionnaire face au progrès technologique, mais selon un renouvellement humaniste des usages de la technique qui, loin d'être abstrait, contribue à réenchanter les espaces urbains dans des images qui ne concourent pas forcément à une surenchère spectaculaire via une telle profusion des écrans numériques qu'elle mène au paradoxe d'une « invisibilisation » par sa banalisation (Caccamo & Catoir-Brisson, 2016). Les architectures graphiques de tiers lieux se font signe d'une création démocratiquement partagée dont les horizons ne sont pas figés. A ce titre, la rhétorique graphique, appliquée au volume architectural, contribuerait à populariser certains tiers-lieux, dans la mesure où le design est pratiqué tant par les amateurs que les professionnels, au point que certains panneaux liés aux événements se ressemblent parfois fortement, non en raison de canons stylistiques imposés verticalement, mais des contraintes, dont le temps de réalisation, sont communément partagées dans un quotidien riche d'imprévus.

Références bibliographiques

- Autodesk France. (2017). Qu'est-ce que le BIM ? [vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=rf2yyRjGLFU>
- Burret, A. (2017). *Étude de la configuration en Tiers-Lieu : la repolitisation par le service*. Thèse de doctorat : Sociologie, démographie : Lyon : 2017 ; 2017LYSE2001
- Cabaroc, J. P. (page consultée le 18/10/2023). *La mort du design – Comment la science tue la création*, [en ligne] <https://cabaroc.medium.com/la-mort-du-design-465993c2b0c1>

- Caccamo, E., & Catoir-Brisson, M. J. (2016). Métamorphoses des écrans – Invisibilisations. *Interfaces numériques*, 21. <https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/3008>
- Caillé, A. (1994). *Don, intérêt et désintéressement : Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres*. Editions de la Découverte MAUSS.
- Cristia, E., Zalio, P. P., & Guena, R. (2018). Quand le BIM met la maquette à l'épreuve du numérique. *SHS Web Conf.*, 47, 01007. <https://doi.org/10.1051/shsconf/20184701007>
- Donada, J. (2016). *L'étrange histoire d'une expérience urbaine*. Film produit par Kepler 22 et Colette Quesson – A perte de vue.
- Drozd, C., Meunier V., Sommonot N., & Hégron G., (2010). La représentation des ambiances dans le projet d'architecture. *Sociétés & Représentations*, 30, 97-110.
- Encore Heureux., Delon, N., & Choppin J. (2017). *Une diagonale, conversation avec Patrick Bouchain*. Film.
- Focillon, H. (1934). *Vie des formes ; suivi de Éloge de la main*. Presses universitaires de France.
- Frugalité heureuse et créative. (2020). *La permanence pour un urbanisme vivrier*. [Conférence] <https://www.youtube.com/watch?v=ozc8IKGqndU>
- Liefooghe, C. (2018). Le tiers-lieu, objet transitionnel pour un monde en transformation. *L'Observatoire*, 52, 9-11.
- Lorre, B. (2017). *Les Tiers Lieux, des méta-dispositifs issus de l'informatisation sociale. Sciences de l'information et de la communication*. Sorbonne Paris Cité. Thèse soutenue le 20/12/2017. <https://www.theses.fr/2017USPCD038>
- Marx, K. (1867). *Le Capital*, livre 1 (traduit par J.Roy). Flammarion.
- Morris, W. (2013). *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre*. Payot & Rivages.
- Nicolas, J. (2017). *BIM pourquoi des architectes lancent une pétition contre un éditeur de logiciels* [exclusif]. *Le moniteur*. 2017 Nov 24; [en ligne]. <https://www.lemoniteur.fr/article/bim-pourquoi-des-architectes-lancent-une-petition-contre-un-editeur-de-logiciels-exclusif.1020364>
- Sarfati, A. (2018). *Vers une disparition programmée de l'architecture ?*. *Chroniques d'architecture*. [chronique]. <https://chroniques-architecture.com/disparition-programmee-de-larchitecture/>

Coopérer en matière de programmation artistique : une nécessité qui suppose un changement de paradigme

Cooperation in artistic programming: a necessity that requires a paradigm shift

*Céline Schall**, *Hermann Lugan***

* University of Luxembourg

** Consultant in ecological redirection

Email: celine.schall[at]uni.lu

Abstract

This contribution describes a pre-study carried out on a recent experiment in the performing arts sector in Europe. It concerns CooProg, an online platform launched in September 2023, that aims to reduce the carbon footprint of artistic teams' transport. This contribution presents the tool and the approach adopted by the team behind the project, discusses the cooperative aspect of the programming function; but more importantly, considers the actors' discourses and tries to deduce the conditions for success of the tool. While the tool is based on an a priori simple, "common sense" idea, it raises practical, as well as philosophical and ethical questions that presuppose a completely different organization of the sector and a profound change in the values, ways of thinking and even ethos of the players involved. Can a digital tool also trigger or accompany these changes? To what extent can these new cooperative ventures help shape new creative horizons for the cultural sector? These are the questions this paper seeks to answer.

Keywords: cultural programming, digital platform, cooperation.

1. Introduction

La Culture n'est pas le secteur économique qui produit le plus de gaz à effet de serre (GES), mais il est une cause importante de mobilités, utilise d'importantes ressources naturelles et occupe des bâtiments souvent peu performants (Shift Project, 2021). Il génère en Europe, selon les sources, entre 2,6 et 6,5 % du PIB européen et entre 5 et 8,5 millions d'emplois (Robin, 2015).

Si une minorité d'acteurs culturels a acté la crise environnementale depuis une trentaine d'années¹, une prise de conscience collective s'amplifie depuis la crise sanitaire de 2020 et la réaction s'organise à différentes échelles.

L'impact spécifique de la mobilité varie d'une institution à l'autre, mais elle est souvent le premier poste émetteur de GES pour le secteur. Celle des œuvres et des artistes pourrait par exemple représenter jusqu'à 72% des émissions de GES d'une salle de spectacle en périphérie (Shift Project, 2021). L'impact de la mobilité des

¹ Le premier guide sur le théâtre et l'écologie est paru en 1994 (Fried & May) et de nombreuses initiatives lui ont succédé, dont l'*Agenda 21 de la culture* en 2004, *Julie's Bicycle* en 2007 ; *Creative Carbon Scotland* en 2011...

artistes a augmenté avec leur internationalisation, les clauses d'exclusivité de certaines institutions et des scénographies plus volumineuses.

La rationalisation des mobilités des artistes et des œuvres suppose la « mutualisation systématique des dates de tournées d'artistes internationaux entre plusieurs lieux d'un même territoire » et l' « interdiction des clauses d'exclusivité » (Shift Project, 2021, p. 37).

Une équipe² a imaginé un outil pour rationaliser les tournées des artistes du spectacle vivant et ainsi, en diminuer l'impact écologique. CooProg doit être un outil (gratuit) permettant aux programmeurs du secteur des arts vivants de partager, en amont d'une saison ou d'un festival, des idées de programmation, afin de trouver des partenaires sur le territoire (local ou international), prêts à accueillir le même artiste dans le même laps de temps et ainsi rationaliser son parcours (c'est ce qu'on appelle, dans cette contribution, la « coopération en matière de programmation »).

Si l'idée est *a priori* simple, la pertinence du projet ne va pas de soi : de nombreux outils (notamment numériques) pensés *pour* des acteurs spécifiques n'ont jamais été saisis par ces derniers. Ces outils sont parfois pensés comme une réponse simple à un problème complexe, alors qu'ils ne s'intègrent pas dans les représentations, attentes et pratiques de leurs cibles (voir par exemple Schall & Vilatte, 2016).

Une recherche universitaire a accompagné le projet à la fois 1) pour *designer* l'outil le plus pertinent possible au regard des pratiques actuelles, attentes et craintes des programmeurs, et 2) pour générer des connaissances sur les nouvelles formes de programmation et de coopération en matière de programmation et leurs effets, ainsi que les enjeux et limites de la coopération dans le spectacle vivant.

Cette contribution portera uniquement sur la première partie de cette recherche, qui a exploré les pratiques actuelles de programmation et de coopération en matière de programmation, ainsi que les attentes et craintes à l'égard de CooProg *avant sa création*. Nos questions étaient a priori les suivantes : comment l'idée d'un tel outil peut-elle être reçue par le milieu des arts vivants des cinq pays partenaires ? Qu'est-ce qui peut jouer sur les représentations liées à la coopération ? L'idée de CooProg est-elle perçue comme relevant d'un technosolutionnisme naïf ou au contraire, comme une idée pertinente ? Dans quelles limites ?

Dans cette contribution, nous présenterons d'abord, d'un point de vue théorique, les enjeux de la coopération en matière de programmation des arts vivants (1), nous détaillerons la méthode de cette étude préalable (2) et ses principaux résultats (3), pour finir par une conclusion générale donnant un aperçu de la suite du travail sur CooProg.

2. La programmation et la coopération... en théorie

2.1 *Qu'est-ce que coopérer ?*

La coopération peut être définie comme un mode d'organisation travaillant pour un intérêt commun. Il existe plusieurs modes de coopération comme la mutualisation (la mise en commun d'outils ou de méthodes entre plusieurs structures) ou la co-

² CooProg a été développé par : V, W, X, Y et Z. C'est un projet porté par l'ONDA (France) en partenariat avec la Ville de Esch-sur-Alzette et l'Œuvre Nationale de Secours Grande-Duchesse Charlotte (Luxembourg), Pro Helvetia (Suisse), Goethe-Institut (Allemagne) et l'Association des Scènes Nationales (France). La plateforme a été développée par A et B. L'étude présentée ici a été réalisée par Z avec l'aide de Y.

construction (un travail commun de plusieurs structures, qui n'auraient pas mené le projet seules, notamment du fait de son importance ou des ressources humaines et financières nécessaires) (Deniau, 2014). Mais la « véritable » coopération ne se réduirait pas à de simples mises en commun de ressources ou à des interactions : elle solliciterait l'ensemble des capacités humaines, afin de faire « œuvre commune » et « agir ensemble dans un but commun » (Henry, 2015, p. 13).

Les effets positifs de la coopération ont été magistralement démontrés dans plusieurs situations d'interactions humaines, animales et végétales : la compétition n'est qu'un mode de relation possible à l'autre, qui est certes érigé en modèle par nos sociétés capitalistes, mais qui n'est pas le plus robuste collectivement et individuellement (Servigne & Chapelle, 2019).

La coopération semble également être une façon de penser usuelle dans le secteur culturel (français tout du moins) (Labo de l'ESS, 2017) parce qu'il se compose surtout de petites structures, qui ont *intérêt* à collaborer (Deniau, 2014). Toutefois, le contexte peut jouer sur l'ouverture à la coopération. Ainsi, « lorsqu'on vit dans l'abondance, l'aide des autres ne semble plus nécessaire » (Servigne & Chapelle, 2019, p. 49). Dans certains pays comme la France, l'injonction à la coopération s'explique aussi par des baisses de financements ou encore des réformes territoriales, traduites par la création d'intercommunalités et de métropoles et qui ont encouragé ces rapprochements d'institutions (Guillon, 2011 ; Deniau, 2014 ; FEDELIMA, 2016). En revanche, par exemple, les grands théâtres allemands pourraient être moins ouverts aux pratiques de tournées, du fait notamment de leur fonctionnement auto-suffisant (avec une équipe de comédiens permanents et des moyens financiers importants).

Par ailleurs, dans le secteur culturel, il est difficile de savoir à quel point ces pratiques sont répandues sur le terrain ou si elles dépassent la simple mutualisation (Deniau, 2014). Le surplus coopératif est donc complexe à évaluer et à chiffrer. Toutefois, d'un point de vue économique, le secteur culturel est plus vigoureux lorsque les acteurs se regroupent (Greffé & Simonnet, 2008) et les effets de la coopération, quand le groupe parvient à fonctionner correctement et durablement, seraient « remarquables » (FEDELIMA, 2016). D'ailleurs, au lieu de se considérer en compétition pour les 10% de publics assidus en France, les institutions auraient « intérêt à coopérer de façon à construire des stratégies incluant les 90% restants. » (FEDELIMA, 2016).

Néanmoins, si tout le monde est d'accord sur le principe, en pratique, la coopération rencontre des contraintes et des freins (Helly & Gasparo, 2023). Le secteur culturel est (comme les autres), pris dans des logiques de concurrence généralisée et est aussi hanté par des peurs : de perdre son temps, de perdre un peu de son identité, de se faire « manger » par la structure la plus « grosse » (FEDELIMA, 2016) ou encore, de perdre sa liberté artistique ou des publics (Helly & Gasparo, 2023).

Enfin, il faut noter que la coopération se met souvent en place entre agents de même grandeur (importance matérielle et symbolique proche) et moins entre des « petits » et des « grands » : la coopération existerait donc, mais elle ne serait pas généralisée et ne s'opérerait pas « avec tout le monde » (Lambert, 1998).

D'un point de vue théorique donc, l'idée de la coopération n'est pas forcément et également admise dans l'ensemble du secteur des arts vivants en Europe. La programmation est-elle, en outre, être une fonction éminemment coopérative ?

2.2 Programmation et coopération

Programmer consiste essentiellement à repérer puis organiser des spectacles et des activités en fonction du projet artistique et culturel de la structure (lieu ou festival) et de sa ligne éditoriale. (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017). Plusieurs travaux ont montré l'importance de la programmation pour les arts vivants : les programmeurs sont des prescripteurs, qui participent à la définition et à la diffusion d'une culture « légitime », mais aussi des intermédiaires entre les œuvres et les publics, qui affectent pour finir par leurs recommandations, le marché et le travail créatif (Lambert, 1997 et 1998 ; Dutheil-Pessin & Ribac, 2017 ; Chièze-Wattinne, 2022). Toutefois, la programmation est une activité autodidacte, qui peut donner lieu à une diversité de pratiques et représentations de la fonction, et ainsi, une diversité d'habitudes de travail, notamment en termes de coopération.

D'un côté, la programmation est déjà, en soi, une activité coopérative : l'action et la légitimité des programmeurs se construisent via leur appartenance à un « groupe professionnel » (Chièze-Wattinne, 2022) ou à un « groupe social spécifique » avec « une culture commune et des pratiques analogues » (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017, p. 48). Les programmeurs appartiennent à des « réseaux d'inspiration », des groupes de nature « familiale », qui « se connaissent et s'observent les uns les autres » (Lambert, 1998). Les réseaux formels et informels joueraient un rôle particulièrement important dans la constitution de leur goût, leur pratique et leur légitimité et dans le développement d'une « expertise collective » (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017, p. 159).

D'un autre côté, la programmation suppose un pouvoir de recommandation et de prescription fort et personnel, qui peut s'apparenter à une « signature » (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017, p. 187). L'« adoption » ou la « découverte » d'un artiste ne révèle pas seulement la valeur de l'artiste, mais bien aussi une prise de décision esthétique de la personne qui l'a programmé (Lambert, 1998). À cette logique de valorisation individuelle, s'ajoutent les logiques institutionnelles d'exclusivité et de concurrence des territoires. Partager ses idées pourrait donc être problématique. Par ailleurs, la cohérence des tournées est, pour le moment, dévolue aux compagnies et aux chargés de diffusion, ce qui ne responsabilise pas les programmeurs.

Ainsi, tout nous pousse à penser que la coopération condui(rai)t à questionner des valeurs ainsi que les formes d'organisation du travail des programmeurs. Il paraît donc difficile *a priori*, de savoir comment l'idée de CooProg peut être perçue et acceptée et de saisir les freins potentiels à son adoption.

2.3 Un contexte spécifique

Par ailleurs, quatre autres éléments du contexte nous permettent d'envisager une pluralité de réactions possibles à CooProg.

Premièrement, le profil des programmeurs a évolué ces dernières années : ils ont été formés à l'université, sont plus jeunes, et peut-être plus sensibilisés aux enjeux de la transition. D'autre part, on l'a dit, la politique publique de certains pays ainsi que les baisses de financement conduiraient à encourager ces nouvelles pratiques. En outre, l'augmentation spectaculaire du nombre d'institutions en Europe amène à une forte cohabitation de salles sur les territoires et donc potentiellement, à plus de coopération.

Deuxièmement toutefois, le fait que CooProg soit une plateforme numérique pourrait être une source de méfiance, voire un blocage pour des programmeurs non

aguerris ou las de la multiplication des plateformes dans le secteur culturel (voir par exemple Severo, Shulz & Thullias, 2022 ou Vlassis, Rioux & Tchéhouali, 2020).

Troisièmement, les effets de la crise sanitaire de 2020 ont été variables selon les secteurs : dans certains secteurs, la crise a provoqué « l'émergence de nouvelles formes de solidarité, de coopération et de confiance » alors que, dans d'autres, elle a provoqué « davantage de cloisonnement et un sentiment d'isolement renforcé » (Bourgeois, 2022).

Quatrièmement, les premiers impacts visibles de la crise environnementale (événements climatiques, coût de l'énergie, crise économique...) pourraient pousser les programmeurs à accepter une profonde remise en question de leurs pratiques via la coopération. Mais ils pourraient aussi, avec la montée en puissance des alertes scientifiques sur l'état de la planète, provoquer une cristallisation de positions tranchées : d'un côté, un désir de changer les modes de travail (vers plus de sobriété notamment) et, de l'autre, un refus de devoir subir de nouvelles injonctions.

3. Une étude qualitative sur un échantillon varié

Pour comprendre si les programmeurs sont, dans le contexte actuel, prêts ou non à adopter cet outil numérique de coopération et sous quelles conditions, nous avons initié une étude ancrée dans une approche communicationnelle (Davallon, 2004) : elle vise, via l'analyse des faits de communication autour de CooProg, à comprendre les pratiques, représentations, attentes et freins des programmeurs vis-à-vis de la programmation et de la coopération en matière de programmation. Il s'agit essentiellement d'identifier les critères qui peuvent jouer dans l'acceptation de CooProg, comme autant de leviers à activer dans le développement de l'outil.

Cette étude s'est déroulée de janvier à mars 2023, juste avant l'implémentation de la première version de CooProg.

L'analyse a d'abord porté sur les discours d'escorte de la plateforme, à savoir le discours porté sur CooProg (Manifeste par exemple) et durant ses présentations publiques. Elle a ensuite reposé sur 8 entretiens exploratoires libres et 19 entretiens semi-directifs, dont plusieurs collectifs (37 personnes en tout). Les entretiens exploratoires nous ont permis de repérer les questions pertinentes et de cerner avec plus de précision, l'objet d'étude et donc, la grille d'entretien utilisée pour les entretiens semi-directifs suivants.

Les personnes interrogées sont des volontaires, recrutées à partir d'une liste de contacts de l'équipe de conception de CooProg. Une variété de profils était recherchée : ces personnes sont surtout des programmeurs, mais aussi des artistes et chargés de diffusion³. Elles travaillent en Allemagne, Belgique, France, Luxembourg et Suisse, essentiellement dans le secteur des arts vivants, mais aussi de la musique ou des arts plastiques. Les résultats qui suivent reposent sur une transcription puis sur une analyse thématique de leurs propos, c'est-à-dire un découpage de chaque entretien en thèmes et sous-thèmes⁴, qui permettent ensuite une lecture transversale des propos du corpus (voir Molinier & Guimelli, 2015).

³ Pour cette contribution, les propos des programmeurs sont spécifiquement retenus, bien que les autres intervenants nous aient aidé à analyser les enjeux du sujet.

⁴ Parmi les thèmes considérés : comment est réalisée la *programmation* au sein de l'institution (par qui, selon quelle temporalité, avec quels critères, avec quels techniques (et technologies)), puis la pratique de la coopération dans la programmation (avec quels réseaux, quelle fréquence, avec quelles autres institutions, dans quels objectifs, avec quels freins, etc.).

Notons que ces entretiens reposaient sur le volontariat et qu'une partie des propositions d'entretien est restée sans réponse. Il n'est pas possible de traduire ce refus avec certitude, comme un signe de désintérêt ou d'opposition au projet. Il est possible que les programmeurs, habituellement très sollicités, n'aient pas pu se rendre disponibles. Quoi qu'il en soit, cet échantillon n'est évidemment ni suffisamment important ni suffisamment varié pour être « représentatif » d'un secteur, par ailleurs extrêmement hétérogène. En revanche, il nous permet de dépeindre une première vision de la variabilité possible de la réception d'un tel outil.

4. Les discours autour de Cooprogram : quelques résultats

Les principaux éléments issus de cette pré-étude sont présentés en trois parties : nous décrirons dans un premier temps, le discours d'escorte de l'équipe de Cooprogram, pour aborder dans un deuxième temps, le rapport des interviewés à la programmation et ensuite à la coopération en matière de programmation, en identifiant les critères qui peuvent faire varier ces rapports. Les analyses de cette partie sont généralement accompagnées d'une citation illustrative. À partir de cette vision « à plat » de ces critères, nous élaborerons, dans un troisième temps, une typologie croisée des interviewés en fonction de ces critères et de leur rapport à la coopération.

4.1 Le discours d'escorte de Cooprogram

Le discours d'escorte de Cooprogram, visible sur le site même (manifeste) ou à travers les présentations professionnelles de l'outil, montre que la plateforme vise à la fois la mutualisation (s'entendre sur des aspects techniques de la tournée), la co-construction (une tournée qui n'aurait pas existé sur le territoire) et la collaboration (entretenir des interactions par le travail), c'est-à-dire une coopération « totale », dont l'objectif est de faire œuvre commune.

Les co-bénéfices de cette démarche envisagés par l'équipe sont presque autant valorisés que la question de la baisse des émissions de GES : mutualiser les coûts des transports, ralentir le rythme de production des œuvres pour allonger leur diffusion⁵, offrir aux artistes un mode de vie plus confortable (avec moins de trajets et de stress), et permettre aux publics de faire moins de trajets, avec éventuellement des jauges plus restreintes. Par ailleurs, la répétition d'un même spectacle à différents endroits d'un même territoire diminue également la mobilité des publics, venus de moins loin assister à une représentation (Heathfield, 2012).

Il ne s'agit donc pas seulement de mutualiser pour réduire les émissions de GES mais bien de coopérer pour tenir compte du bien-être des autres structures, des artistes, des publics, du territoire, se soucier de la (re)diffusion des œuvres, etc.

Il est ainsi intéressant d'observer que Cooprogram prend place dans un système de valeurs étendu et complexe. Pour autant, l'inscription sur Cooprogram ne réclame pas automatiquement l'adhésion à toutes ces valeurs, mais bien plutôt le besoin d'émettre moins de GES ou de faire des économies.

⁵ Il a été montré dès 2004 (Latarjet) que la diffusion des spectacles est très faible, poussant les artistes à toujours plus de productions.

4.2 Un regard assez uniforme des programmeurs sur la programmation

L'analyse des entretiens montre ensuite que, en 2023 (période post-crise Covid), les programmeurs interrogés décrivent une démarche dans leur façon de programmer (succession des tâches et temporalité), proche de celle décrite en 2017 par Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac. On observe une certaine uniformité d'une institution à l'autre en termes de temporalité, étapes et outils⁶. La plus grande différence observée d'une institution à l'autre est le nombre de personnes qui programment (entre 1 et 7). On note aussi des spécificités pour le spectacle jeunesse : sur 16 institutions représentées, 9 directeurs délèguent leur programmation jeunesse à une autre personne.

La programmation est décrite comme le cœur du métier : elle donne du sens au travail et à l'institution. Les contraintes qui pèsent sur cette fonction sont le manque de temps, l'abondance des propositions artistiques et la difficulté d'organisation avec les équipes artistiques.

On déborde, on déborde de mails, on déborde de plein de choses. [E9, programmatrice et directrice de théâtre, scène nationale, France]

Mais au-delà de ces contraintes, la programmation paraît être une démarche satisfaisante, vis-à-vis de laquelle on n'a pas vraiment de doléance ou pour laquelle il ne manque pas d'outils. Toutes les personnes interrogées revendiquent par ailleurs une liberté de programmation totale.

Elle est également perçue comme une activité instinctive, légèrement mystérieuse, éminemment personnelle et pas comme une activité qu'il est possible (voire souhaitable) de rationaliser. Le choix des spectacles repose d'ailleurs autant sur des critères techniques que de « qualité » ou « esthétiques », revendiqués comme personnels, voire subjectifs.

La programmation échappe à la logique : c'est du spontané, c'est pas logique.
[E15, programmeur, maison internationale de production et théâtre municipal, Allemagne]

Ensuite, le contact humain est spontanément cité comme central par tous : c'est la « confiance », la « connivence », la « proximité » avec des personnes (artistes ou autres programmeurs) et des réseaux (formels et informels) qui permettent de suivre des recommandations et qui garantissent le bon fonctionnement des futures collaborations.

Les interrogés semblent toutefois ouverts à des remises en question profondes de leur métier. Du point de vue des outils utilisés par exemple, ils ont, dans leur grande majorité, intégré toute une panoplie d'outils informatiques tels que les calendriers partagés. La plateformes des pratiques⁷ est, de façon surprenante, peu questionnée au sein de l'échantillon, à l'exception de la perte de temps qu'elle est susceptible de provoquer (un entretien).

D'autre part, la prise de conscience écologique semble générale au sein de notre échantillon, provoquée ou amplifiée par la crise sanitaire. Ainsi, le niveau de sensibilité à l'écologie semble élevé voire très élevé pour deux tiers des interrogés⁸.

⁶ Certaines institutions fonctionnent uniquement sur appels à projets (2) ou ne constituent pas de saison (1) et sortent donc un peu de ce cheminement.

⁷ Voir à ce sujet : Bigot J.-E., Bouté É., Collomb C., Mabi C. 2023. Dossier *Plateformiser : un impératif ? Questions De Communication* N° 40/2021.

⁸ Trois femmes évoquent notamment un engagement écoféministe marqué.

C'est quelque chose qui est de plus en plus central : ça fait plusieurs mois qu'au sein de l'équipe, on a pris le rapport Décarbonnons la culture. Et on a pris item par item et on a rassemblé les gens concernés dans l'équipe (...). [E4, directrice, centre culturel, Belgique]

Les personnes les plus engagées (10 structures) affirment la nécessité d'une transition écologique du secteur et celle d'une responsabilité sociale forte en matière de sensibilisation des publics et d'exemplarité, mais aussi d'un besoin de changement dans les modes de travail.

Ainsi ont-elles réinventé une partie de leur métier au cours de la crise sanitaire : les personnes interrogées ont assisté à beaucoup moins de spectacles et effectué beaucoup moins de voyages pour leur repérage (certains ne fréquentent plus que des festivals « vitrines ») ou visionné des vidéos pour gagner du temps et éviter les transports. L'avion est évité par une très grande majorité des interrogés.

Ma vision, de fait, a été totalement modifiée. La situation de l'écosystème, de la nation et du monde a totalement changé ces trois dernières années. [E9, programmatrice et directrice de théâtre, scène nationale, France]

Toutefois, certains changements impulsés pendant la crise sanitaire semblent avoir été provisoires :

Pendant le Covid, on a inventé le « plateau solidaire » avec des directeurs de salle de taille similaire (...) et ça a été applaudi par la région. Aujourd'hui il y a un repli sur soi. [E17, programmateur et directeur, scène spécialisée marionnette, France]

4.3 La question plus nuancée de la coopération dans la programmation

La question de la coopération dans la programmation semble diviser beaucoup plus notre échantillon. Voyons d'abord les idées qui sont partagées par l'ensemble des interrogés, avant d'analyser leurs points de divergence.

D'abord, la démarche de programmation inclut rarement, a priori, l'impératif de coopération et de coordination dans la programmation, c'est-à-dire que l'on programme rarement un artiste parce qu'il passe sur le territoire, dans une institution voisine.

Cependant, la coopération est assez unanimement identifiée comme un levier de la transition écologique et sociale du secteur culturel. Les pratiques de coopération dans la programmation sont fréquentes dans les trois quarts des institutions rencontrées.

On fait régulièrement des coproductions avec les théâtres de création au Luxembourg et des centres culturels régionaux. [E2, programmateur et directeur, théâtre municipal, Luxembourg]

Les bénéfiques et co-bénéfices à la programmation coordonnée sont identifiés par la plupart des personnes interrogées : l'écoresponsabilité, mais aussi les économies budgétaires ou l'intérêt de l'échange avec l'autre, du renforcement des liens, de ce qui fait « société ».

J'ai pris cette habitude de coprogrammation par manque d'argent, c'est une nécessité. [E14, directeur artistique et programmateur, festival de danse, Allemagne]

*Coopérer en matière de programmation artistique :
une nécessité qui suppose un changement de paradigme*

S'il existe des réseaux formels et informels pour réaliser des accueils conjoints et des tournées, la programmation coordonnée suppose également une organisation pratique chronophage pour la quasi-totalité des interrogés.

C'est un casse-tête. Il y a très peu de créneaux disponibles (...). Le paramètre de cohérence géographique passe en dernier. [E18, directrice de production d'une compagnie de danse et programmatrice, scène conventionnée, France]

La coopération dans la programmation génère donc des avis *a priori* positifs, même si l'intensité des coopérations varie, selon plusieurs critères.

D'abord, l'ouverture à la programmation coordonnée semble globalement plus prégnante dans les petites structures avec des programmeurs uniques. L'envie de coopérer avec l'extérieur semble moins présente dans les grandes équipes où la dimension collective de la programmation peut exister (avec des équipes de 4 à 7 programmeurs) ou lorsque les institutions occupent une position de référence dans le secteur culturel de leur territoire.

En outre, les plus jeunes générations et les femmes de notre échantillon paraissent plus ouvertes à la coopération dans la programmation.

Ensuite, elle varie selon la discipline. Dans les musiques actuelles, la programmation coordonnée semble plus difficilement envisageable :

Pour la musique, la clause d'exclusivité concernant la programmation des artistes permet une meilleure rentabilité, il est donc difficile de l'enlever. [E6, directeur et programmeur, centre culturel multidisciplinaire, Luxembourg]

À l'inverse, dans la danse, le cirque ou le théâtre, on retrouve *plus* de personnes très ouvertes à la clause d'exclusivité (en des proportions semblables) :

Ici, non, surtout pas. C'est quelque chose contre lequel je me bats et qui me hérisse le poil. (...) Ça traduit une vision archaïque et compétitive du monde et du « progrès », de la nouveauté. [E4, directrice et programmatrice, centre culturel, Belgique]

Sans pouvoir généraliser cette observation à l'ensemble du secteur, il semble que la nécessité de collaborer soit plus forte dans les pays ou dans les secteurs qui subissent les restrictions économiques importantes : on coproduit et on coopère en matière de programmation pour faire des économies d'abord, la question de l'écoresponsabilité ne faisant que renforcer cette nécessité. Ce qui voudrait dire qu'on coopère moins quand on est « gros », dans un contexte moins difficile et dans un secteur vécu comme concurrentiel.

Une partie des interrogés décrit par ailleurs la programmation coordonnée comme incompatible avec les lois du « marché », les enjeux de fréquentation (remplissage des salles⁹) et les questions d'image. C'est vrai pour la moitié des personnes interrogées et notamment au Luxembourg, où l'exclusivité est vécue comme une caractéristique importante de la programmation.

On est un pays trop petit pour nous partager les artistes. (...) C'est déjà assez difficile d'attirer les publics (...) faire les mêmes artistes ou les mêmes pièces, ce n'est pas dans notre intérêt. [E8, programmatrice, centre culturel, Luxembourg]

⁹ Il n'est pas prouvé en effet que cette concurrence existe bel et bien pour les publics, comme deux personnes de l'échantillon le soulignent.

De ce fait, une moitié des personnes prêtes à collaborer l'est uniquement avec des institutions qui se situent dans un territoire lointain. Pour ces personnes, la coopération n'aurait alors de sens que pour des artistes internationaux, venus de loin et non pour des artistes locaux, qu'on chercherait à faire tourner dans le territoire.

Ça dépend de quel artiste on parle : les internationaux c'est intéressant de les coproduire, c'est mieux pour l'environnement, mais je ne vois pas l'intérêt pour les autres. [E13, dramaturge et programmeur, centre de danse, Allemagne]

Dans plusieurs pays, il existe des réseaux¹⁰ dont toutes ou une partie des activités visent la coopération dans la programmation ou la coproduction. Ils sont valorisés et perçus comme motivants, intéressants et permettent de ne pas se sentir seul et de réfléchir ensemble. Ils ont un rôle important pour les collaborations même si 1) toutes les institutions n'y sont malheureusement pas invitées (ce qui renforcerait l'effet « club ») et 2) même si peu de propositions peuvent être faites par institution.

D'autre part, il semble que le niveau de sensibilité à l'écologie joue sur l'ouverture à la coopération en matière de programmation : les personnes les plus engagées écologiquement la valorisent en moyenne plus. À l'inverse, les personnes peu engagées sur le sujet n'ont pas ou peu de pratiques de coopération et peu d'attentes envers Cooprogram. Toutefois, ce niveau d'engagement ne présage pas à coup sûr de l'ouverture à la programmation concertée : sur les 15 personnes très engagées écologiquement, 6 se disent peu ouvertes à l'idée de coopération dans ce domaine et 2 ne pensent pas utiliser Cooprogram. Celles-ci préfèrent des accueils plus longs mais restent attachées à des échanges internationaux « exclusifs ». Par ailleurs, la coopération en matière de programmation n'est présentée que comme *une des modalités possibles* de réduction des émissions de GES liées à la mobilité des artistes au côté de : la rediffusion de spectacles locaux, la suppression des accueils courts ou la suppression des têtes d'affiche nationales ou internationales. Ces modalités, par ailleurs tout à fait compatibles, sont le plus souvent envisagées de façon exclusive les unes des autres : on coopère dans la programmation *ou* on rediffuse *ou* on fait des accueils longs, mais pas les trois à la fois.

La spécificité de notre institution, c'est qu'on ne fait pas d'accueil : j'ai changé le mode de faire. [E7, dramaturge et programmeur, centre de danse (résidences), Belgique]

Les freins à la coopération en matière de programmation sont par ailleurs relativement nombreux, même chez les personnes qui la pratiquent. La peur de perdre son « identité » en tant que programmeur est présente chez une minorité de personnes interrogées (trois institutions) :

Je ne rendrais pas publiques toutes mes idées de programmations. (...) Je ne voudrais pas dévoiler trop tôt la coloration de la programmation. [E5, directrice et programmeur, théâtre municipal, Luxembourg]

Une minorité évoque le risque d'une atteinte à la diversité artistique :

¹⁰ Notamment Mito 21 (réseau de théâtres en Europe) ; en Suisse : Be My Guest ; en France : Loop, les réseaux de la DRAC, un réseau informel de six festivals de danse qui se déroulent en été en Europe, L'Est Danse, Grand Ciel, Yo !, Quintest, L'Attitude Marionnette ; en Allemagne : You Can Dance ; en Belgique : AssproPro, Propulse ou l'Association des programmeurs professionnels de Belgique...

*Coopérer en matière de programmation artistique :
une nécessité qui suppose un changement de paradigme*

Si on se dit : on va s'harmoniser avec CooProg pour que les tournées (...) ça veut dire que plusieurs lieux vont programmer les mêmes artistes dans un périmètre plus court. (...) On arrive à moins de projets différents programmés, dans les différentes structures. Donc on arrive à une harmonisation, non ? [E9, programmatrice et directrice, théâtre, scène nationale, France]

Alors que d'autres soulignent une uniformisation déjà présente, qu'au contraire, CooProg pourrait potentiellement contrer :

Les scènes nationales en France programment presque toutes la même chose. Ça n'a aucun sens. [E1, artiste et programmateur indépendant, Luxembourg / France]

Enfin, la peur de perdre sa liberté est également présente chez une petite minorité de personnes interrogées.

4.4 Une acceptation inégale de l'outil

Dans cette dernière partie, nous proposons un regard plus transversal sur les entretiens, partant des faits observés précédemment.

Le fait qu'aucun besoin spécifique ne soit identifié dans l'acte de programmation, qu'il soit fondé sur l'instinct (plus que sur une rationalisation) et sur l'humain, mais surtout, les résistances liées au besoin d'exclusivité dans certains contextes (essentiellement liés au pays et à la taille de l'institution dans ces entretiens) sont des éléments qui pourraient nous faire douter, en première analyse, de la pertinence de CooProg pour ses futurs utilisateurs.

En revanche, en matière de coopération dans la programmation, il paraît difficile d'avoir une vue d'ensemble des artistes qui passent sur le territoire, dans les réseaux officiels (qui n'invitent pas tout le monde et ne proposent pas tous les projets) et informels (qui « enferment » d'une certaine manière, dans un cercle de « semblables »). Les chargés de diffusion ne sont pas toujours présents dans ces réseaux et n'ont pas toujours les moyens de négocier dans le sens d'une meilleure coordination dans le cadre des relations bilatérales avec chaque programmateur. Il paraît alors difficile pour les programmeurs de prendre la responsabilité de constituer des tournées cohérentes. En ce sens, CooProg peut avoir un sens et une utilité, renforcés par l'ouverture au changement observée chez les programmeurs et par l'attente de mutations globales dans les modes de travail (surmenage, valeurs sociales affirmées...).

Néanmoins, la pertinence et les enjeux de l'outil varient en fonction des profils des utilisateurs. On peut finalement distinguer trois types de profils au sein de l'échantillon.

Un premier groupe, les « partants » (un peu moins de la moitié des interrogés, plutôt des femmes, entre 30 et 50 ans) réunit des personnes très sensibles à la transition écologique et sociale, qui ont dépassé les « petits gestes » pour apporter des changements structurels dans leur organisation, avec une approche militante, écologique et sociale. Elles sont ouvertes à la coopération et en demande de partage, déjà très structurées en réseaux et le plus souvent au sein de petites / moyennes équipes. Elles interrogent leur rôle par rapport au monde et aux artistes et se perçoivent en rupture avec un « ancien monde ». Pour ces personnes, la clause d'exclusivité n'a plus lieu d'être. Elles sont *en attente* de CooProg, à la seule condition que l'outil ne soit pas chronophage. CooProg peut devenir un outil pour coopérer dans la démarche de programmation (identifier des coopérations sur certains projets) mais aussi pour programmer (repérer des artistes inconnus d'elles ou émergents ou des institutions

avec une esthétique proche). Leurs enjeux sont multiples : écologiques, sociaux, économiques, territoriaux et esthétiques, voire politiques.

Le deuxième groupe, les « hésitants », à peu près équivalent en termes de taille (presque la moitié des personnes), réunit des programmeurs sensibles voire très sensibles à la transition écologique et sociale mais 1) soit ils proposent d'autres modèles que la coopération dans la programmation, parce que pour eux, il est difficile de s'extirper de la notion de concurrence (ce sont de grosses institutions surtout et / ou des institutions d'un secteur ou d'un territoire perçu comme saturé) ; 2) soit ils s'interrogent encore sur les effets d'un changement de paradigme. Plus de la moitié de ces personnes ont des pratiques de coopération dans la programmation mais elles sont souvent moins ancrées dans leur travail quotidien et dans leur discours. Elles se disent ouvertes à CooProg *sous certaines conditions* : si l'outil n'est pas chronophage et surtout s'il permet de coopérer dans la programmation des propositions internationales, avec des institutions lointaines. Leur usage de CooProg viserait alors moins à s'ouvrir à de nouveaux partenaires ou à construire des relations locales (les réseaux sont suffisants) qu'à s'informer des propositions artistiques internationales exceptionnelles sur un territoire bien plus large. Leurs enjeux sont alors des enjeux écologiques, mais aussi de repérage et d'image internationale.

Enfin, un dernier groupe, les « réfractaires », rassemble des personnes dont la sensibilité à l'écologie peut varier, dans des secteurs ou des territoires où la coopération n'est pas ancrée (un peu moins de 2 personnes sur 10). Elles souhaitent garder une exclusivité sur « leurs » artistes. Une partie a développé d'autres moyens pour diminuer les effets de la mobilité des artistes (par exemple : accueils plus longs, artistes plus locaux). Ces personnes considèrent comme irréaliste, l'idée de partager des envies de programmation via CooProg et ne l'utiliseront sans doute pas.

5. Conclusions

Il apparaît ainsi que les récits qui accompagnent la mise en place de CooProg sont très proches des réalités professionnelles décrites au cours des entretiens. On peut l'expliquer par le fait que les personnes qui ont conçu l'outil ainsi que les institutions qui les ont soutenu sont des professionnels du secteur, très au fait de ses pratiques. Par ailleurs, cette pré-étude a permis de penser CooProg « avec » plutôt que « pour » les programmeurs et de travailler au plus près de leurs attentes et freins.

Toutefois, même si les discours d'escortes sont admis par les professionnels interrogés, on observe des formes de résistances ou d'inquiétudes face à l'outil. Même si le problème de la mobilité des artistes et des œuvres peut paraître simple (il « suffirait » que des institutions se coordonnent pour éviter des émissions de GES), la coopération et coordination en matière de programmation ne peuvent se résumer à un problème technique de mutualisation. Autrement dit, changer les façons de programmer peut entraîner des mutations profondes dans l'ensemble du secteur. Ainsi, ce qui est perçu comme une opportunité pour certains, est perçu comme un risque pour d'autres.

La transition écologique apparaît cependant comme un *levier* nouveau pour actionner des enjeux anciens : l'outil proposé questionne notamment la logique d'exclusivité, la faible diffusion des spectacles créés, le besoin de personnaliser la programmation des institutions, l'importance des chiffres de fréquentation comme critère d'évaluation, les rapports de pouvoir entre institutions ou entre institutions et artistes, le rapport au territoire et à l'émergence, ou même le rôle des institutions culturelles vis-à-vis des publics.

*Coopérer en matière de programmation artistique :
une nécessité qui suppose un changement de paradigme*

Ainsi, il ne suffit pas d'être sensibilisé à la transition ou d'être à l'aise avec l'informatique pour adopter CooProg : il faut aussi avoir opéré un changement de paradigme et notamment de valeurs, de modes de pensée voire d'éthos pour se projeter dans une toute autre organisation du secteur.

D'après nos entretiens, un outil tel que CooProg 1) ne sera pas adopté par le groupe des « réfractaires » (qu'il est difficile de quantifier) et surtout 2) ne peut donc *suffire* à changer les pratiques des groupes des partants et des « hésitants » : il ne peut qu'*accompagner* ces changements. CooProg, pour fonctionner, doit donc constituer *un des éléments* d'un dispositif (au sein de Foucault, 2001) plus vaste, à savoir un élément de l'ensemble hétérogène composé de discours, d'institutions, de décisions réglementaires (comme l'écoconditionnalité des financements à la coopération par exemple¹¹) destinés à favoriser la coopération en matière de programmation.

Pour finir, signalons qu'à la suite de cette première étude, une version de CooProg a été développée, qui a tenu compte à la fois de la façon actuelle de programmer et de coopérer et à la fois, des changements attendus pour opérer une véritable transition. Ainsi, il est possible sur CooProg de suivre des programmeurs qu'on apprécie (et ainsi de reconstituer notre réseau sur CooProg), mais le nombre de *followers* n'apparaît pas, pour ne pas renforcer le pouvoir de prescription de certaines. Autre exemple : la spécificité des programmations jeunesse a poussé l'équipe à permettre une recherche des projets par public ciblé.

À la suite du développement de la plateforme, elle a été testée par 80 personnes, notamment lors du Festival d'Avignon 2023. Une deuxième version finalisée a été mise en ligne après dix mois de travail (en septembre 2023), puis présentée au sein de nombreux réseaux dans les pays partenaires. À l'heure de l'écriture de cet article, elle compte plus de 763 institutions inscrites et 1238 projets de tournées, dont une partie (encore à quantifier et à qualifier) fait l'objet de tournées plus cohérentes. L'impact de CooProg reste cependant à démontrer, par une étude scientifique (2024), qui visera à comprendre qui utilise l'outil, avec quelles pratiques, quels enjeux, et pour quels résultats sur les tournées, les artistes et les institutions.

Références bibliographiques

- Chièze-Wattinne, E. (2022). *Les directeurs et les directrices de théâtres de ville : socio-histoire d'un groupe professionnel*. Thèse de doctorat de Sociologie, sous la direction de O. Thévenin et de B. Péquignot, soutenue le 30 mai 2022 à l'Université Paris 3.
- Davallon, J. (2004). Objet concret, objet scientifique, objet de recherche. *Hermès, La Revue*, 38, 30–37.
- Deniau, M. (2014). Nouvelles pratiques de mutualisation ou de *coopération inter-organisationnelles dans le secteur culturel*. Rapport de recherche pour le Département des études, de la prospective et des statistiques, ministère de la Culture et de la Communication.
- Dutheil-Pessin, C., & Ribac, F. (2017). *La fabrique de la programmation culturelle*. La Dispute.
- FEDELIMA. (2016). La coopération entre projets de musiques actuelles : enjeux, freins et facteurs facilitants musique et environnement professionnel. Éditions Seteun. <https://www.fedelima.org/article131.html>
- Foucault, M. (2001). *Dits et écrits*. Gallimard.
- Fried, L. K., & May, T. (1994). *Greening up Our Houses: A Guide to a More Ecologically Sound Theatre*. New York: Drama Book Publishers.

¹¹ L'Onda en France a déjà ciblé ses aides sur des projets de diffusion montés en coopération entre plusieurs acteurs, sans pour lors conditionner leur attribution à l'usage effectif de CooProg. Reste encore aux pays partenaires, à apporter leur réponse à cette question.

- Greffe, X., & Simonnet, V. (2008). La survie des nouvelles entreprises culturelles : Le rôle du regroupement géographique. *Recherches économiques de Louvain*, 74, 327–357.
- Guillon, V. (2011). *Mondes de coopération et gouvernance culturelle dans les villes : une comparaison des recompositions de l'action publique culturelle à Lille, Lyon, Saint Etienne et Montréal*. Sciences politiques, Université de Grenoble.
- Heathfield, H. (2012). *Beaford Arts Touring Model Carbon Assessment*. Non disponible en ligne.
- Helly, S., & de Gasparo, S. (2023). Développer la coopération comme levier de transformation, dans le secteur culturel, et au-delà. Rapport pour Arviva. <https://nuage.arviva.org/index.php/s/KsB73bf4WeLMgtK>
- Henry, P. (2017). *Pôles territoriaux de coopération économique culture : des regroupements pragmatiques dans des secteurs d'activité de grande incertitude*. https://www.lelabo-ess.org/system/files/inline-files/poles_territoriaux_de_cooperation_economique_culture_des_regroupements_pragmatiques_dans_des_secteurs_d_activite_de_grande_incertainitude_philippe_henry_-_aout_2015_%282%29.pdf
- Labo de l'ESS. (2017). *La coopération territoriale des structures culturelles*. <https://www.lelabo-ess.org/la-cooperation-territoriale-des-structures-culturelles>
- Lambert, B. (1998). Les programmeurs face aux artistes, ou la parabole des pingouins. *Du Théâtre*, 20, 76–84.
- Latarjet, B. (2004). *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant*. Rapport pour le ministère de la Culture et de la Communication, Paris.
- Moliner, P. & Guimelli, C. (2015). *Les représentations sociales*. Presses universitaires de Grenoble.
- Robin, P. (2015). L'importance des industries culturelles et créatives : mythe ou réalité ? *Idea*, <https://www.fondation-idea.lu/2015/07/31/limportance-industries-culturelles-creatives-mythe-realite/>
- Schall, C., & Vilatte, J.-C. (2016). « La contribution du numérique à la transformation des musées et de la muséologie ». DHNord Humanités numériques : théories, débats, approches critiques, les 21-23 novembre 2016, Université de Lille.
- Servigne, P., & Chapelle, G. (2019). *L'entraide, l'autre loi de la jungle*. Les liens qui libèrent.
- Severo, M., Shulz, S., & Thullias, O. (2022). *Culture en partage : Guide des plateformes culturelles contributives*. Fyp Éditions.
- Shift Project. (2021). *Décarbonons la culture !* <https://theshiftproject.org/article/decarboner-culture-rapport-2021/>
- Vlassis, A., Rioux, M., & Tchéhouali, D. (2020). *La culture à l'ère du numérique*. Les Presses Universitaires de Liège.

*Politiques culturelles envers les éco-artistes :
contextualisation et témoignage d'une pratique écosophique
et écologique*

*Cultural politics towards eco-artists: context et testimonial of
an ecosophical and ecological practice*

Laurane Le Goff

Independent

Email: laurane.legoff[at]gmail.com

Abstract

In this text, Laurane Le Goff, an artist doing both arts (plastician and costume maker) and sciences (interest in ecology), working on the relationship between Humans and the rest of the living testify. In the first part, she presents the evolution of her artistic practice from her naturalist interests to an ecosophical approach. Ecosophy is a concept created by the philosopher Arne Naess who invited people to rethink the anthropocentric perspective (human centred). In a second part, the author will question the place of ecosophic artistic production in institutional art (supported by public or private fundings). She explains how ecosophical art is political and what issues it can cause to be recognised by institutions.

Keywords: art and science, ecosophy, cultural institutions.

1. Introduction

Ce n'est plus une nouveauté : l'art se met à l'écologie. Depuis les années 60 et le Land Art, des liens se sont créés entre les mondes de la culture et les problématiques environnementales. Mais aujourd'hui, les inquiétants rapports du GIEC (Calvin et al., 2023b) sur le réchauffement climatique, de l'IPBES (2019) sur l'érosion de la biodiversité ou d'OXFAM sur les liens entre inégalités et écologie (OXFAM, 2023), préfacent un changement de société qui va demander une transformation, entre autres, des milieux artistiques et culturels dans le fond comme dans la forme. Cependant la définition d'un art écologique, les possibilités de partenariats avec des scientifiques et le soutien institutionnel ne sont qu'en cours de construction.

Je suis une artiste costumière et éducatrice à l'écologie guidée par des questionnements amenés par les crises écologiques et sociales en cours. Nous vivons une période dans laquelle les conditions de vie sur la Terre (climat et biodiversité) sont en train de changer à un rythme encore jamais mesuré (Calvin et al., 2023b, IPBES, 2019). Cela influe sur les priorités à long terme qui dessinent une vie humaine : la vision d'une carrière, d'une famille, d'un espace de vie, en somme : d'un futur. Ce contexte, ainsi que mon parcours professionnel m'ont conduite à questionner, théoriser, transmettre et surtout à créer à l'intersection de l'art (costume/ danse) et de l'écologie. Je crée des spectacles de danse qui racontent les histoires d'espèces vivantes autres qu'humaines (plantes, champignons, protistes ou animaux). Les costumes, le son, la chorégraphie : tout est inspiré par l'espèce en question. Le but ?

Offrir un tournant écocentré aux productions de l'art vivant, dans nos espaces théâtraux. Cette approche du spectacle s'est articulée notamment lors d'une résidence Art et écologie (Labverde, 11 jours passés à Manaus en Amazonie en 2018) puis de mon master en Art et Science (obtenu à la *Central Saint Martins* de Londres en 2022). J'aspire à raconter (à travers l'art ou par le biais du costume) des histoires qui promeuvent une manière d'être dans et avec le monde qui soit à la fois juste et durable. Mon art ne peut être neutre puisque les enjeux sociaux et écologiques ne le sont pas. Une partie de la population humaine est responsable de la transformation des conditions de vie sur Terre. Et je considère qu'il appartient à chaque citoyen.ne de faire tout ce qui est en son pouvoir pour lutter contre cette dégradation irréversible.

Dans ce témoignage, je contextualise mon travail au sein des mouvements artistiques liés aux questions écologiques qui semblent avoir émergés ces dernières décennies dans le monde entier. Je fais le tour des classifications sémantiques proposées par des chercheur.euse.s pour délimiter et regrouper les pratiques liant art, environnement et écologie. Puis je recherche les raisons menant les institutions politiques et culturelles à agir comme elles le font aujourd'hui (coupe des budgets, ultra-spécialisation pour attribution des financements) face à l'émergence d'œuvres intrinsèquement politiques et interdisciplinaires. Ce témoignage est construit sur ma propre expérience mais aussi sur les écrits de Paul Ardenne, historien de l'art contemporain ayant théorisé « un art écologique », Bénédicte Ramade, chercheuse spécialiste des rapports art, nature et écologie ou encore Benjamin Arnault, artiste et docteur en Arts plastiques. Je me base également sur les théories amenées par les « penseurs du vivant » (Truong, 2023) comme Baptiste Morizot, Estelle Zhong Mengual, Emilie Hach ou leur précurseur Philippe Descola. Ces penseur.euse.s donnent du sens et une vision à mes combats au quotidien. Leurs théories sont structurantes pour le développement de mon travail artistique.

2. Vers une pratique écosophique : de la représentation à l'incarnation

J'ai un parcours d'artiste mais aussi de militante notamment au sein de l'association Alternatiba ANV COP 21. C'est une association luttant pour une justice climatique et sociale, on dit souvent qu'elle fonctionne sur deux jambes : celle de la proposition d'alternatives et celle de la résistance avec la création d'actions non-violentes (Campagne « Décrochons Macron » entre 2018 et 2020 par exemple). Fondée en 2013, elle compte aujourd'hui plus de 120 groupes locaux en France et à l'étranger. Elle propose une vision systémique des problématiques écologiques et possède une approche méthodologique efficace. Cette expérience m'a amenée à politiser mon travail, qui se contentait jusqu'alors de traduire le vivant visuellement (Image 1).

Cette première approche a été une étape nécessaire de mon parcours pour reconnaître l'altérité, en la représentant, en l'observant par le dessin. Cependant, ces images ne dénoncent rien. Elles témoignent d'une vision en surface des espèces ou paysages : des non-humains qui nous entourent. Je ne m'oppose pas ici à cette forme d'art qui s'applique à représenter le réel, mais je dénonce son manque d'implication politique. Il est excessivement complexe, aujourd'hui, de produire une image qui ne fait que représenter le Vivants, et d'espérer que cette dernière portera un message politique fort. Selon Félix Guattari (1989), une véritable action politique en art écosophique exige des gestes concrets, ancrés dans des contextes locaux, pour interroger les structures sociales et environnementales. La simple reproduction du réel, aussi esthétique soit-elle, peut manquer de poids politique si elle ne porte pas une critique

*Politiques culturelles envers les éco-artistes :
contextualisation et témoignage d'une pratique écosophique et écologique*

ou une proposition transformatrice. Mais, si l'acte de représentation est dans certains cas moins « politique », moins puissant en termes de message, il est aussi plus abordable, plus compréhensible: c'est une première étape. Le propos est expliqué plus longuement par Paul Ardenne. Dans son livre « Un art Écologique » (Ardenne, 2019) il hiérarchise la valeur pratique des œuvres de l'éco-art, considérant que se trouve « au plus bas, la représentation, qui se contente de reproduire des images, des reflets du réel » (Ardenne, 2019, 177). Je soutiens cette affirmation puisqu'elle s'applique dans le cas de pratiques principalement occidentalo-centrées avec des visions traditionnelles de ce qu'est le réel. La pratique de représentation peut prendre bien d'autres sens si elle promeut une cosmologie différente.



Image 1 : Trametes Versicolor, 24x32cm, Dessin aux crayons de couleurs Polychromos et stylos bics. 2016. Avec l'autorisation de l'artiste Laurane Le Goff.

Le diagramme de la théorie de l'Iceberg (Image 2) (Tamarack Institute, n.d.) m'a amené à une compréhension plus holistique de la crise climatique en cours. C'est un outil de la pensée systémique permettant de s'attaquer aux problématiques en profondeur. Dans mon parcours, il m'a permis d'envisager mon travail artistique sous un nouvel angle : un espace où mettre en relation : art, costume et écologie comme des leviers d'actions face aux enjeux environnementaux et sociaux. Et en particulier, il m'a fait ressortir l'idée que c'est aux croyances sous-jacentes qu'il faut s'attaquer : aux mythes fondateurs de notre société.

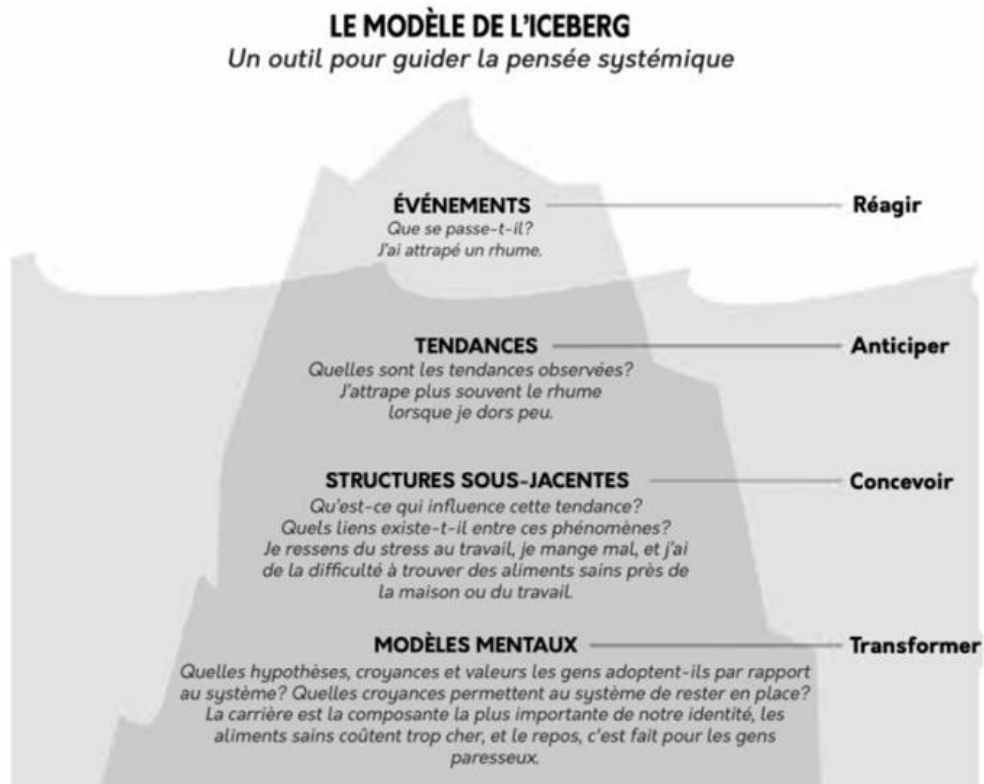


Image 2: Graphique : L'iceberg : Un outil pour analyser les systèmes par Tamarack Institute. Téléchargé sur <https://www.tamarackcommunity.ca/hubfs/Resources/French%20Resources/IAAG-Iceberg%20-%20FR%20FINAL%20v2.pdf>

Tâchons d'appliquer l'outil de l'Iceberg à la problématique du dérèglement climatique. Dans son 6^e rapport, le GIEC¹ nous rappelle que « les niveaux d'émissions de gaz à effet de serre globaux [...] émergent de l'utilisation non-soutenable de l'énergie, de la terre (et l'utilisation de cette dernière), des styles de vie et des habitudes de consommation et de production à travers les régions, entre et dans les pays ainsi que parmi les individus. » (Calvin et al., 2023b, p. 4). Selon ce dernier, les tendances et motifs entraînant l'émergence de la crise climatique pourraient ainsi être la surproduction et la surconsommation². Quelle structure permet cela ? Surproduire présuppose d'avoir accès à un nombre de ressources illimitées. L'extractivisme se réfère « à toute activité qui prélève à un rythme et selon des volumes qui empêchent même les ressources dites renouvelables de se renouveler » (Bednick, 2015, p. 239). Ainsi, traçons un lien de causalité entre surproduction et extractivisme. Cela nous permet d'arriver à la question centrale : quels sont les 'modèles mentaux' qui valident ce comportement ? Ce sont les penseur.euses du vivant, et avant elles.eux, des ouvrages comme « Les trois écologies » (Guattari, 1989), « Par delà Nature et Culture » (Descola, 2005) ou encore « Staying with the Trouble : Making kin with the Chtulucene » (Haraway, 2016), qui répondent à cette question en enquêtant sur

¹ Groupe d'experts Intergouvernemental sur l'Évolution du Climat. (<https://www.ipcc.ch/languages-2/francais/>)

² Je ne souhaite pas ici insinuer que la crise écologique se résume uniquement à cela, ce serait réducteur. Mais il s'agit d'une simplification dans l'optique de poursuivre la démonstration et de remonter les niveaux de problématiques.

*Politiques culturelles envers les éco-artistes :
contextualisation et témoignage d'une pratique écosophique et écologique*

le lien entre nature et culture. En replaçant le problème à sa racine : la manière dont nous interagissons avec les autres Vivants³ de manière générale, les penseur.euse.s du Vivants viennent questionner nos⁴ modèles mentaux. Dès lors que l'Humain ne fait plus partie de la Nature, il peut l'utiliser comme bon lui semble. Utiliser les autres Vivants comme des matériaux sans prendre en compte leurs limites, leurs interrelations, leurs besoins. Si beaucoup de penseur.euse.s aujourd'hui remettent en cause notre rapport aux autres espèces, c'est parce que ces dernières jouent un rôle central dans la manière dont nous interagissons avec le monde dans lequel nous vivons. Penser différemment nos relations aux Vivants, c'est réinventer une manière de faire société, qui ne soit plus basée sur l'extractivisme et la surproduction.

Ce changement de paradigme allant de la représentation (des espèces qui nous entourent) à l'incarnation (de ces dernières par la danse), a été visible dans ma propre pratique. Je suis passée de travaux d'art visuel qui représentent les Vivants sans aucun contexte et de manière très naturaliste (Image 3 et 4), à des spectacles de danse qui ont pour but de questionner les relations humains-non-humains. Je me donne pour objectif avec ces performances de venir interroger le.a spectateur.ice dans ses croyances.



Image 3 : Mantis, dessin sur mousseline polyester, 30x50cm, 2016, crayons de couleurs polychromos, stylos bic. Avec l'autorisation de l'artiste Laurane Le Goff.

³ J'utilise « Vivants » avec une majuscule pour parler du règne des Vivants comme on parle de l'espèce Humaine.

⁴ Le 'nous' utilisé ici se réfère à la culture et au mode de vie plutôt Occidental dans lequel a grandi l'auteure et où cette distinction n'était pas questionnée jusqu'à récemment.



*Image 4 : Mélissa Thomas performant *Sympoiesis : l'histoire d'une plante d'intérieure* lors du festival *Back to the Trees* en Juin 2024.*

Ce passage de représentation à incarnation expose la fracture qui s'installe au sein de l'éco-art, avec deux visions qui s'opposent et qui ont été théorisées de différentes manières. D'un côté un art lisse, souvent basé sur la représentation, qui crée à propos de, dans ou avec la 'Nature' sans venir questionner les fondements de la crise écologique de quelques manières que ce soit⁵. Il peut appeler l'artiste à être proche de ou dans un espace naturel, mais ce geste est dirigé vers l'artiste lui-même (Ardennes, 2019). Un tel art est appelé écologique, notamment par Bénédicte Ramade, historienne de l'art, critique et commissaire d'exposition spécialisée dans les problématiques environnementales et écologiques. Mais une vision similaire est nommée d'art 'Green' ou solutionniste, notamment par Paul Ardenne. Il semble que ces dénominations, quoique différentes, abordent la même vision d'un art écologique passant à côté des enjeux politiques, sociaux et économiques de la crise climatique.

De l'autre côté, on identifie un art dit écosophique, qui a été théorisé comme tel par deux philosophes. D'abord Arne Naess (1912 - 2009), philosophe norvégien, fondateur de l'écologie profonde (*deep ecology*). Il définit l'écosophie en opposition à l'« écologie superficielle » qui vise à économiser nos ressources, à réduire l'impact environnemental de nos modes de production et de consommation, voire à rechercher les solutions à la crise environnementale exclusivement dans l'innovation technologique. Sa finalité est de prolonger (de façon prétendument plus « durable » et «

⁵ Ne sont donc pas inclus ici des projets qui questionnent, par la représentation, la crise à des niveaux spirituels ou symboliques. Puisque cette démarche, sans être à proprement parler « politique », milite pour d'autres possibles.

soutenable ») les mêmes modes de vie et de production adoptés par le monde occidental depuis les révolutions industrielles successives, dans la perspective de les étendre aux pays dits « émergents » (Antonioni, 2015, p. 42). Naess le résume ainsi : « By an ecosophy, I mean a philosophy of ecological harmony or equilibrium [...] » [Par une écosophie, je veux dire une philosophie d'harmonie ou d'équilibre écologique] (Naess, cité par Drengson et Inoue, 1995, p. 8). Ensuite, Félix Guattari (1930-1992), psychanalyste et philosophe français, va co-théoriser l'idée (Les Trois écologies, 1989), en accentuant l'aspect politique (et moins l'aspect naturaliste que celui de son pair) ce qui ne fait qu'enrichir ce concept.

Cet art écosophique revêt les mêmes tenants et aboutissants que d'autres dénominations qui ont pu être données pour définir cette forme d'art lié à l'écologie : « art écologiste » (Ramade, 2018), « anthropocenart » (Ardenne, 2019) ou encore « écoplasties » (Blanc & Ramos, 2010). Il semble que le vocabulaire soit en cours de création pour nommer cette forme d'éco-art et en définir les contours. Paul Ardenne utilise, lui aussi, la notion d'écosophie qu'il couple à celle d'un art utile, ou militant. Un art « politique » dans le sens où il entraîne le public à se questionner, à repenser des aspects philosophiques (comme la notion de rapport aux Vivants). Cette partie de l'éco-art, vient questionner à la fois le fond des problématiques menant aux crises écologiques et sociales (comme le fait de repenser ce qu'être vivant) et la forme des productions artistiques (comme leurs matériaux). Il est aussi important de mentionner que dans ces œuvres écosophiques, on trouve tout un pan de l'art nécessairement utile et militant qui travaille à questionner l'intersectionnalité (Crenshaw, 1989) des problématiques (comme lier l'histoire coloniale et les crises écologiques). Ardenne propose la notion d'utilité comme le qualificatif déterminant pour pouvoir considérer une œuvre réellement écosophique, en expliquant qu'« un éco-art doit forcément avoir en vue l'intérêt public, et se constituer comme formule ouverte » (Ardenne, 2019 : 177). L'idée n'est pas de classer le bon ou le mauvais éco-art mais bien de conscientiser la différence dans le degré d'utilité à la cause écologiste des différentes œuvres.

L'exemple de « Sympoiesis : l'histoire d'une plante d'intérieure »

Mes spectacles de danse se sont créés sur l'idée qu'il faut rendre visible les autres espèces qui nous entourent, et donc de trouver des moyens pour apprendre à connaître. Dans *Sympoiesis: l'histoire d'une plante d'intérieure* (Le Goff, 2022), une *Alocasia Zebrina* est incarnée par le costume que porte une danseuse (image 5).

Le mouvement étant un des sens que nous avons en commun, c'est naturellement que la danse s'est imposée. Au contraire du – très beau – ballet *Biophony* (King, 2015), qui présente au fil de paysages sonores impressionnants, une grande diversité d'espèces, sans laisser le temps aux spectateur.rice.s de les rencontrer; je souhaitais proposer une vision holistique d'une espèce, et non de la notion de 'Nature' dans son ensemble. Mon but étant ici d'individualiser, de créer une rencontre, une émotion liée à des espèces qui vivent avec nous mais dont nous avons ignoré jusqu'à leur qualité de Vivants. Le sujet de la plante d'intérieure m'a interpellée en ce qu'il est symptomatique de la confusion entre un objet de décoration et un être vivant. Les plantes en pots se démocratisent au XIXe siècle, quand des collectionneurs Anglais commencèrent à ramener de nombreuses plantes tropicales de leurs voyages (*A potted history of houseplants*, n.d.). Elles ont été transportées uniquement pour leurs qualités esthétiques et « prennent leur place au sein des autres bibelots qui ornent les pièces d'apparat. » (Lorenzi, 2015). Nous ne parlons pas ici des plantes très répandues, médicinales, locales ou aromatiques qui peuvent être cultivées par nécessité ou

amour du jardinage, mais bien de plantes ornementales qui sont à cette époque des marqueurs d'un statut social et d'une emprise de l'humain sur la nature.



Image 5 : Megan Eyles performant *Sympoiesis: The story of a houseplant*, Barbican Centre, Londres, lors de la journée *Our Ecological Quest*, le 31 Août 2022.

“Ces plantes « fabriquées », vendues chez les grands fleuristes et qui ne peuvent s'épanouir qu'à l'aide d'un entretien constant et dispendieux, représentent, de par leur existence même, l'emprise de l'homme sur la nature, les progrès qu'il a accomplis pour la dominer. Elles revêtent dès lors une dimension de modernité, qui leur confère un lien avec la société tout à fait différent de celui des plantes considérées comme plus modestes. » (Lorenzi, 2015).

Pour revenir à l'*Alocasia Zebrina*, j'ai découvert au fil de mes recherches (lectures de contenus historiques, biologiques et anthropologiques) un organisme avec une histoire incroyable liée à son origine, à sa mise sur le marché mais aussi à la manière dont elle est dupliquée génétiquement. Cette plante endémique des Philippines est aujourd'hui cultivée dans le monde entier, cependant, c'est une plante qui risque l'extinction dans son milieu naturel. Son déploiement dans les intérieurs des riches bourgeois au XIXe siècle est à la fois un marqueur de la colonisation (Espagnole puis Américaine sur le territoire des Philippines) mais aussi un marqueur de l'emprise de l'Humain sur la nature. Ces plantes étaient considérées comme des curiosités exotiques et ont été importées des colonies, reflétant à la fois l'intérêt des colonisateurs pour les ressources naturelles des pays colonisés et leur désir de manifester leur statut social à travers la possession d'objets rares. L'*Alocasia Zebrina*, par exemple, a été décrite pour la première fois en 1862 par le botaniste britannique John

Gould Veitch. Aujourd'hui, l'espèce est clonée en laboratoires (pour éviter la variabilité génétique) et cultivée en serres (environnement contrôlé) avant d'être mise sur le marché. L'histoire de son espèce en dit long sur la nôtre et vient poser des questions sociales, politiques, économiques et écologiques.

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, il s'agit d'une histoire qui ne peut être racontée de manière neutre puisqu'elle invite le.a spectateur.ice à une remise en question de son statut de Vivant. Je fus assez étonnée quand, un jour, avant une interview sur Sympoiesis, un journaliste m'a dit qu'il ne préférerait pas aborder le 'côté trop politique de ma pratique'. Ce refus de communiquer sur le fond de mon travail à cause de sa portée politique m'a profondément questionné sur le rapport des institutions culturelles quant aux relais, aux financements et au soutien que peut recevoir l'art écosophique. Cet exemple à mon échelle est minime mais plusieurs artistes ont été confrontés à des rejets ou à des critiques à cause de l'aspect politique et environnemental de leurs œuvres. Un exemple majeur est celui d'Agnes Denes, pionnière de l'art environnemental. Son projet de 1982, *Wheatfield – A Confrontation : Battery Park Landfill*, consistait à faire pousser un champ de blé sur un terrain de décharge à Battery Park à New York. Cette installation visait à critiquer l'urbanisation et la dégradation environnementale liées aux pratiques industrielles. Bien que cette œuvre ait rencontré un succès certain dans le monde de l'art, elle a été perçue comme un défi direct aux pouvoirs en place et a fait face à des résistances, notamment en raison de ses implications politiques fortes.

Il est intéressant de noter qu'une œuvre écosophique (qui touche à ces sujets liés aux crises écologiques et sociales) devient nécessairement une œuvre politique et militante. Créer quelque chose sur ces thématiques : c'est nécessairement prendre parti, ce ne peut plus être neutre. Mais c'est bien parce qu'elles parlent de sujets graves, complexes et qui ont besoin d'être discutées dans la société civile, que ces œuvres sont essentielles. Il n'est pas là de sujet 'trop politique', alors, pourquoi les institutions culturelles sont-elles frileuses de soutenir des artistes naviguant sur cette voie de l'*artivisme* ?

3. Institutionnalisation et interdisciplinarité

Comme le rappelle Guillaume Logé, chercheur et conseiller artistique, « La transition écologique ne dépend ni d'une avancée technologique ni d'une hypothétique nouvelle source d'énergie qui viendraient miraculeusement tout arranger. [...] [La clé de la réussite en matière écologique] dépend du monde que nous nous représentons et de notre envie de le faire advenir. » (Logé, 2022). Que ce soit en mobilisant les collections existantes ou en créant de nouvelles expositions, le secteur culturel devrait embrasser les enjeux du dérèglement climatique. Cependant, les acteurs culturels, chercheur.euse.s ou artistes, ont peine à voir advenir, du moins en France, une réelle politique culturelle en matière d'écologie. Si des tentatives sont portées au plus haut niveau de l'État (Initiative « Mondes Nouveaux⁶ » par exemple), elles ne parviennent pas à être réellement efficaces sur le terrain ou à soutenir des pratiques interdisciplinaires en pleine mutation. Dans cette seconde partie, nous donnerons quelques pistes de réflexions sur les raisons de ce retard.

⁶ L'initiative « Mondes nouveaux » a été lancée en 2021 par le Ministère de la Culture, pour soutenir la création artistique en France. Ce programme visait à revitaliser le secteur culturel, fortement impacté par la crise sanitaire, en soutenant des projets artistiques créés par des artistes de divers horizons.

« Les grandes expositions, consacrées au thème écologique de la période 1990-2000, il faut y insister, ne sont pas sans valoriser fréquemment un art lisse et consensuel, versé à la gentillesse, sans aspérités. » (Ardenne, 2019, p. 235). Si à l'époque, on pouvait encore penser que c'est parce que le sujet des crises écologiques et sociales n'était pas assez démocratisé que les institutions étaient hésitantes, ce n'est certes plus le cas aujourd'hui. On peut alors se demander si ce n'est pas pour éviter une publicité clivante que ces sujets sont peu abordés. La culture étant un acteur qui (comme toute autre activité humaine) dégrade l'environnement par la manière dont elle fonctionne (l'utilisation de matériaux dans les scénographies, le déplacement de visiteurs/ spectateur.ices, le streaming, l'utilisation du numérique etc...). Ce constat a été bien mis en avant dans le rapport « Décarbonons la culture » du SHIFT Project (Valensi, 2021), dans lequel ils proposent un plan pour décarboner cette industrie. Les institutions qui souhaitent investir les sujets des crises écologiques et sociales se doivent de communiquer sur leur propre impact, et d'avoir mis en place une stratégie de décarbonation sous peine d'être taxé de *greenwashing*. Faire ce premier pas c'est aussi prendre le risque d'être soumis à ses propres contradictions.

Ce qui est spécifique dans le cas de l'industrie culturelle, c'est qu'elle propose des visions du monde, qui font partie intégrante de la création de mythes fondateurs d'une société. Selon Roland Barthes dans *Mythologies* (1957), les mythes modernes sont des constructions culturelles qui prennent des formes variées et influencent la perception collective. Les productions culturelles, comme les films ou la publicité, contribuent à fabriquer des mythes en créant des symboles et des archétypes qui façonnent les croyances communes. Il en est de même pour ce qui est des musées ou de l'art vivant. En choisissant de présenter des artistes ou en commanditant des expositions aux messages consensuels, les grandes institutions influent sur ces narratifs. Et si elles doivent changer leur fonctionnement en interne, les institutions doivent également accompagner une diversité d'artistes et de messages. Alice Audouin, directrice d'Art of Change 21, dans le catalogue de l'exposition « Courant Vert », nous dit « les artistes sont là mais pour le reste tout manque ! Formation, commissaires spécialisés, livres, expositions, débats, outils, modes de financement... Nous sommes si peu nombreux en France à agir sur ces sujets » (Ardenne, 2020, p. 64). Si les créateur.ices sont de plus en plus nombreux à travailler sur ces thématiques, l'appareil institutionnel ne semble pas être prêt à les accompagner.

Comme le montre Arnault (2021) dans son article « L'émergence de l'art écologique au sein des institutions françaises », un type d'art paraît s'institutionnaliser plus facilement : le penchant écologique aux messages 'lisses', centrés sur une représentation ou un contact avec la 'nature' semble mieux se combiner avec une forme de 'bienséance' politique. Selon lui, « les pratiques naturalistes classiques, non dénuées d'intérêt mais peu enclines à investir et interroger la dimension écosystémique, ont plus de succès auprès des acteurs institutionnels. » (Arnault, 2021, p. 41). Le retour à la Nature ainsi que le 'solutionnisme' de certains projets où les artistes et designers trouvent des solutions aux problématiques écologiques (comme l'œuvre de Jérémy Gobé, 'Corail Artefact') semblent être plus facilement soutenus institutionnellement que des projets écosophistes (donc intrinsèquement militants) aux messages plus politiques ou symboliques, qui questionnent (ouvertement ou non) en profondeur le système mortifère en place. Et l'on comprend pourquoi, en exposant des projets écosophistes, il faudrait être en mesure de supporter une prise de position politique. Ce qui est possible pour des personnes physiques, moins pour des personnes morales notamment si elles sont financées par des entreprises qui vivent de

la destruction de la planète. Le Louvre a par exemple été poursuivi par diverses associations écologistes qui dénoncent le mécénat soutenu par TotalEnergies, une entreprise qui vit toujours de l'extraction des énergies fossiles. Un rapport d'OXFAM France explique : « Total se présente aujourd'hui comme un groupe multi-énergies. [...] (Cependant) l'activité pétrole & gaz de Total reste au cœur de son business model [...] (et) sa production d'énergies renouvelables n'en représentera que 4% à l'horizon 2050. » (Avan, 2021).

La question du positionnement de la structure qui accueillera l'exposition ou l'œuvre est donc importante. Plus la structure est grande (et financée) plus c'est complexe. Il est intéressant de se demander si c'est à ces espaces de choisir de délivrer un message consensuel ou si c'est leur rôle d'accueillir tous les projets et de laisser le.a spectateur.ice se faire son opinion. Après tout, comme le dit Bénédicte Ramade, « le visiteur a choisi d'être là, il est consentant. ». Pour elle, « L'instrumentalisation du message écologique doit donc clairement s'afficher, être consentie autant que revendiquée pour devenir productrice de sens [...] » (Ramade, 2018, p. 74).

Il n'est pas si étonnant que ce genre de questionnements émerge aujourd'hui, si l'on note que la recherche de mise en place de politiques culturelles écologistes est assez récente. Dans son article pour l'Observatoire des Politiques Culturelles (OPC), Pascale Bonniel-Chalier, conseillère régionale, ancienne élue à la Ville de Lyon, replace cette recherche au début des années 2000. Elle exprime l'importance du lien avec le territoire et la critique faite aux grandes institutions, qui avaient tendance à faillir dans l'exploration d'une thématique écologiste (Bonniel-Chalier, 2022). Les mouvements de gauche ont historiquement promu la culture comme un bien commun à partager, comme levier d'émancipation et comme engagement pour la diversité culturelle (André Malraux, Jean Zay etc.). Mais même entre eux, une division profonde s'installe sur ce que doit être une politique culturelle écologiste. Bonniel-Chalier relie cette fracture à l'importance que le mythe CAME (Compétitivité, Attractivité, Métropolisation et Excellence) (Bouba Oulga et Grosseti, 2018) revêt pour la création d'une politique dans une métropole. Toute activité mise en place dans la ville doit apporter compétitivité et attractivité. Or, une politique culturelle écologiste se trouverait plutôt basée sur une approche de respect et de compréhension du territoire, de ses besoins et de sa réalité (biologique, écologique, culturelle). Nécessairement, donc, à une petite échelle, loin des idéaux de la société capitaliste mondialisée qui s'est imposée dans les grandes métropoles françaises.

Les grandes institutions, dans leur besoin de financements massif et de narratif lisse pouvant s'adapter à un large public, semblent mal armées pour défendre un récit écologiste sauf avec une volonté forte de leurs dirigeant.es. Le secteur de l'art indépendant (les artistes et collectifs qui s'auto-organisent, les structures associatives (lieux alternatifs, espaces de résidences, festivals), les initiatives éphémères ou ponctuelles), ayant une jambe à l'extérieur des structures institutionnelles, correspond plus au besoin d'autonomie de l'art écologiste (plus de liberté dans les messages, plus de diversité d'artistes). Cependant il reste soumis à des sources de financements précaires (autofinancements, vente directes d'œuvre et crowdfunding) ou il doit faire appel à du mécénat, du sponsoring ou à des aides publiques spécifiques ; ce qui l'oblige à se soumettre à une certaine forme d'institutionnalisation. Sans compter que l'exposition d'un projet artistique dépend pour beaucoup de la communication qui en est faite, et que sur ce point, les institutions culturelles auront toujours plus de poids que l'art indépendant. Puisqu'ils disposent des lieux (musées, théâtres) et des ressources financières et humaines). Peut-être est-ce pour cela que c'est l'histoire

écologique, solutionniste, promouvant des messages consensuels et n'encourageant pas une compréhension systémique qui s'est répandue plus largement.

Le rapport à l'interdisciplinarité

Abordons un dernier point sur les relations aux institutions. Une particularité de l'art lié à l'écologie est qu'il est, pour une bonne partie, interdisciplinaire. En effet, il appelle artistes et scientifiques à collaborer, à tenter de se comprendre et de partager leurs recherches et méthodologies pour la création. Si plusieurs niveaux de collaborations existent et que certain.e.s artistes font leurs recherches tou.te.s seul.le.s, il existe aussi des créateur.ices qui souhaitent comprendre en détails les sujets abordés pour mener à bien leurs processus de création, quand ce dernier n'est pas en lui-même une recherche scientifique. Prenons par exemple le travail de Jeremy Gobé : Corail Artefact, qui est un projet tant artistique que scientifique pour restaurer les coraux. Son travail n'aurait pas été le même s'il n'avait pas fait toutes les recherches scientifiques qui ont transformé sa vision artistique en produit utile à la restauration des coraux. A mon échelle, et en prenant l'exemple de ma pratique, je ne saurais m'astreindre des apports des scientifiques. Pour le costume de « Sympoiesis : l'histoire d'une plante d'intérieure » par exemple, les motifs imprimés sur le tissu représentent les cartes de densité électronique des cristaux d'oxalates contenus dans les feuilles d'*Alocasia Zebrina* (Image 6).



Image 6 : Détail du costume lors de la performance de Mélissa Thomas sur Sympoiesis: l'histoire d'une plante d'intérieure, lors du festival Back to the Trees, Juin 2024. Avec l'autorisation de l'artiste Laurane Le Goff.

Ces cristaux sont un poison, une protection de la plante contre de potentiels prédateurs herbivores. Ce détail fait lien avec la plante et, par de tels choix, le costume

devient un substitut transmettant ses qualités. Comme le montre cet exemple, ma méthodologie implique une grosse partie de recherches (actuellement surtout bibliographiques), pour lesquelles je peux travailler en collaboration avec des spécialistes des espèces ciblées. Cette recherche est aussi menée lors de moments de partage avec l'espèce en question (des heures d'observation, de notes, de divagations aussi). C'est l'assemblage de ces deux composantes, qui me permet de créer le spectacle. Il faut assez de connaissances pour faire le lien, comprendre et connaître, mais aussi assez de distance, de sensibilité et de créativité pour pouvoir créer un narratif, un costume, faire des choix de couleurs, de formes, d'histoires. L'interdisciplinarité de mon travail me conduit à produire des pièces qui n'auraient pas pu être créées autrement.

Les manières de faire lien avec les scientifiques sont nombreuses et les actions allant en ce sens sur le territoire Français sont de plus en plus visibles: les ateliers Art et Science sont de plus en plus répandus dans les écoles (exemple: École Polytechnique ou Arts Décoratifs), des projets régionaux comme *La Diagonale Paris-Saclay* propose des actions liant sciences et arts, ou des fondations qui encouragent le développement de projets transdisciplinaires comme la Fondation Daniel et Nina Carasso. Cependant, la Transversale des Réseaux Arts Sciences (TRAS) a sorti une étude en 2023 montrant que les conditions de production et de diffusion sont peu favorables aux pratiques interdisciplinaires. Ils ont interrogé des acteur.ice.s culturels divers (publics et privés) travaillant sur les thématiques arts et sciences ainsi que des personnes de l'ESR (Enseignement Supérieur de Recherche) et des artistes. Même si les thématiques et la définition de « Arts Sciences » dans le rapport est très large (tout type d'art et tout type de sciences), l'étude montre que les domaines du changement climatique, de l'écologie, du lien aux Vivants sont parmi les plus présents. Au niveau des financements, l'étude indique que « les structures qui disposent des budgets les plus modestes consacrent une part plus importante aux projets Arts Sciences que celles au budget plus conséquent. ». L'étude met aussi en avant sur le point financier la difficulté pour des artistes de prétendre à des dispositifs de soutien (financements pour appel à projets par exemple), qui sont conçus par disciplines. Je peux témoigner de la difficulté de trouver des financements pour des pièces comme *Sympoiesis ou Dance The Amazon* (image 7), un autre de mes projets pour lequel j'avais créé un costume qui avait pour but de voyager de danseur.euse.s en danseur.euse.s, afin de conter l'histoire de la forêt Amazonienne. Ce projet n'a jamais trouvé d'institution prête à la subventionner, soit parce que ce n'était pas "un spectacle de danse" à proprement parler mais un regroupement de vidéos sur un site internet, soit par sa nature internationale.

C'est une réelle problématique que les offres de financement soient orientées vers une forme de spécialisation. Il est temps pour les institutions culturelles et politiques de travailler à développer des aides qui supportent un travail interdisciplinaire, qui mettra en avant la diversité des approches, des formes de recherches et de restitutions. Certaines comme le FAAR (Fond d'aide pour les arts vivants responsables), commencent à accompagner d'une manière plus ouverte et différente les spectacles qui ont à cœur de transmettre des messages socio-écologiques dans une démarche responsable (au niveau du message porté comme de la manière dont il est porté).

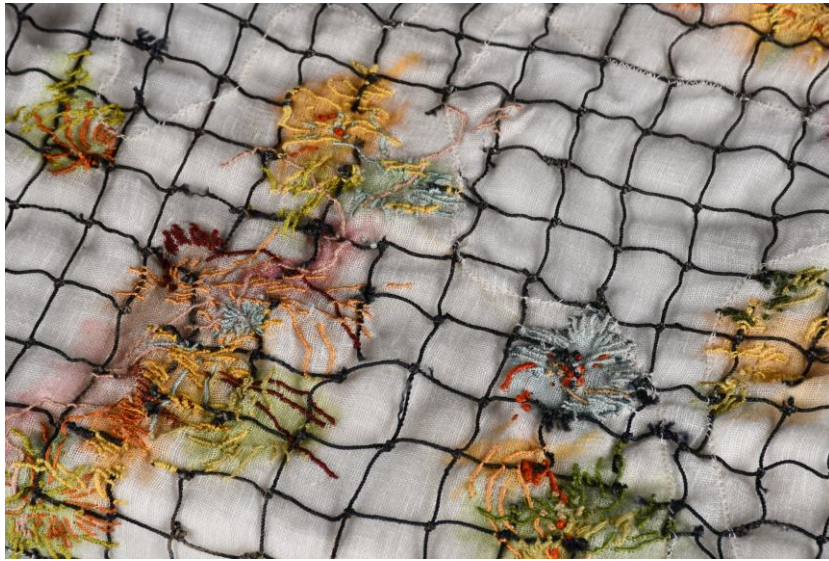


Image 7 : Détail du costume de *Dance The Amazon*, Novembre 2018. Filet de pêche, fils de coton DMC, aquarelle, voile de lin. Avec l'autorisation de l'artiste Laurane Le Goff.

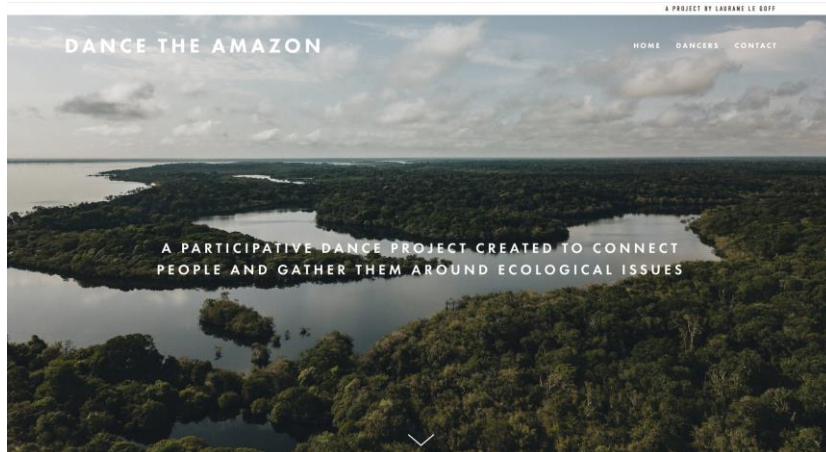


Image 8 : Site internet de *Dance The Amazon* regroupant les vidéos de tous les danseur.euse.s ayant prit part au projet.

D'autres pays nous montrent qu'il est possible d'offrir plus de libertés administratives pour créer et supporter des groupes de recherche comme *The Synthetic Collective* par exemple, qui a été créé en 2017 par une artiste canadienne Kelly Jazvac et une géologue Patricia Corcoran. Ensemble, elles ont développé un groupe de recherche sur la pollution plastique, qui inclut scientifiques, artistes, chercheur.euse.s, historien.ne.s de l'art, philosophes, et écrivain.e.s. Ce groupe a permis de mettre en lumière des concepts scientifico-philosophiques tels que la Plastisphere qui sont d'une grande richesse et offrent une plus value pour la science ainsi que pour l'art. Il est vrai que l'art et l'écologie ont une symbiose particulière, en ce qu'ils se basent tous deux sur l'observation des Vivants, des écosystèmes et qu'ils peuvent avoir vocation à ouvrir de nouveaux imaginaires sur le monde dans lequel nous vivons. Avant le XVIIIe siècle, et l'institutionnalisation de la science, qui ne fera que s'accélérer au

XIXe siècle pour s'autonomiser complètement, art et science étaient deux faces d'une même pièce. Aujourd'hui, la science est allée si loin, qu'elle fusionne avec une idée de la technique (Lévy-Leblond, 2012). Elle perd son but premier de compréhension, de décryptage de l'Univers, de création de sens. Et peut-être a-t-elle besoin, à l'heure du réchauffement climatique, de retrouver du sens.

4. Conclusion

Définir ce qu'est l'art écologique se complexifie au fur et à mesure que les œuvres se créent, et que l'urgence écologique se creuse. Des œuvres simplement représentatives, ou qui s'attachent à des concepts désuets comme celui de 'Nature', ne peuvent plus être considérées comme éco-art. Notre niveau de compréhension des problématiques écologiques se doit d'être à la hauteur des enjeux. Ainsi, les œuvres écosophiques peuvent être fières de porter un message militant aujourd'hui nécessaire : les conditions de vie sur Terre vont nous devenir hostile à cause de la surproduction et de la surconsommation humaine. Ainsi, il est sain que le travail artistique découlant de ce contexte soit politique. Pourtant, pour porter ce message « [...] tous les artistes de l'écologie ont besoin d'une reconnaissance institutionnelle pour continuer à agir en tant qu'artistes et afin d'être reconnus comme tels » (Ardenne, 2020, p. 48). Cette relation entre support institutionnel et art écologiste questionne sur la place décisionnaire des financeurs. Aujourd'hui, un positionnement neutre (des artistes, des institutions, ou de la société), est un positionnement bloquant sur les enjeux environnementaux. Les villes, régions, départements et programmes nationaux en France et ailleurs se doivent de ne pas entraver la production artistique et scientifique d'un travail militant, et donc de le supporter institutionnellement.

Références bibliographiques

- National Trust (n.d) *A potted history of houseplants*. <https://www.nationaltrust.org.uk/discover/history/gardens-landscapes/a-potted-history-of-houseplants#rt-17thcentury-citrus-pots>
- Antonioli, M. (2016). Les deux écosophies. *Chimères*, 87(3), 41-50. <https://doi.org/10.3917/chime.087.0041>
- Ardenne, P. (2018). *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*. Édition au bord de l'eau.
- Ardenne, P (2020). *Courants verts : Créer pour l'environnement*. Catalogue d'exposition, Espace Fondation EDF, Paris, 18 Mars -19 Juillet 2020.
- Arnault, B. (2021). L'émergence de l'art écologique au sein des institutions françaises. *Marges*, 33, 32-42. <https://doi.org/10.4000/marges.2649>
- Oxfam France (2021). *TOTAL ET LE CLIMAT : Les ressorts du greenwashing du géant pétrolier*. https://www.oxfamfrance.org/app/uploads/2021/05/Rapport-long_Oxfam_Total_climat_260521.pdf
- Blanc, N., & Ramos, J. (2010). *Écoplasties : art et environnement*. Manuella Editions.
- Kallis, G., Demaria, F., & D'Alisa, G. (2015). *Décroissance : Vocabulaire pour une nouvelle ère* (S. Bréan, X. Kemmlin, E. Renard, N. Simon, & M. Tissot, Trad.). Le Passager clandestin.
- Bonniel-Chalier, P. (2022). Écologie politique et culture : deux décennies pour s'approprier. *L'Observatoire, la Revue des Politiques Culturelles/L'Observatoire*, 59(1), 28-31. <https://doi.org/10.3917/lobs.059.0028>

- Bouba-Olga, O., & Grossetti, M. (2018, 23 novembre). *La mythologie CAME (Compétitivité, Attractivité, Métropolisation, Excellence) : comment s'en désintoxiquer ?* HAL Science Ouverte. Consulté le 5 mai 2024, à l'adresse <https://hal.science/hal-01724699v2>
- Crenshaw, K. W. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of anti-discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 8.
- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard.
- Drengson, A. R. & Inoue, Y. (1995). *The deep ecology movement : an introductory anthology*. Berkeley, Calif. : North Atlantic Books
- Gobé, J. (2021). Corail Artefact, Lille 300, pavillon français de l'exposition Universelle Dubaï 2021-2022 (Futurotextile).
- Guattari, F. (1989). *Les trois écologies*. Paris : Galilée.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham : Duke University Press.
- IPBES. (2019). Summary for policymakers of the global assessment report on biodiversity and ecosystem services of the Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services. *Zenodo (CERN European Organization For Nuclear Research)*. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3826699>
- IPCC (2023). *Summary for Policymakers. In: Climate Change 2023: Synthesis Report. Contribution of Working Groups I, II and III to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change* [Core Writing Team, H. Lee and J. Romero (eds.)]. IPCC, Geneva, Switzerland, pp. 1-34, doi: 10.59327/IPCC/AR6-9789291691647.001
- King, A (2015). Biophony, LINES Ballet, 36-41 min.
- Lévy-Leblond, J. (2012). La science n'est pas l'art. *CNRS Éditions eBooks* (pp. 27-47). <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.19107>
- Logé, G (2022). La culture doit elle aussi contribuer à la transition écologique. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/10/02/la-culture-doit-elle-aussi-contribuer-a-la-transition-ecologique_6144039_3232.html?random=1968139031
- Lorenzi, C. (2015). Les plantes de salon en France au xixe siècle Nature, genre et société. *Hypothèses*, 18(1), 39-50. <https://doi.org/10.3917/hyp.141.0039>.
- OXFAM. (2023). *Égalité Climatique : Une planète pour les 99%. Résumé Exécutif*. <https://www.oxfamfrance.org/app/uploads/2023/11/VF-Resume-executif-francais-PDF.pdf>
- Ramade, B. (2018). Désir vert : négocier avec la bonne conscience environnementale, *Marges*, 26. <https://doi.org/10.4000/marges.1372>
- Tamarack Institute. (s.d.). *L'iceberg : Un outil pour analyser les systèmes*. Tamarack Institute. <https://www.tamarackcommunity.ca/hubfs/Resourcess/French%20Resources/IAAG-Iceberg%20-%20FR%20FINAL%20v2.pdf>
- Transversale des Réseaux Art Science (TRAS). (2023). *Synthèse de l'enquête nationale sur les acteurs et les actions du champ Arts Sciences*. <https://www.artcena.fr/sites/default/files/medias/Synthese-TRAS-Web.pdf>

*Pour une communication culturelle durable et responsable.
Recherche-action sur la transformation des activités de
chargé.e.s de communication culturelle au regard des enjeux
de la transition écologique*

*For sustainable and responsible cultural communication.
Action research on the transformation of cultural
communication officers' activities in light of ecological
transition challenges*

Adrien Cassina

University of Burgundy, France

Email: [acassina\[at\]orange.fr](mailto:acassina[at]orange.fr)

Abstract

Culture, like all human activities, is faced with the challenges of ecological transition. Based on action research carried out with cultural communication professionals in the Dijon region, this article aims to report on the actions implemented and the questions still open in the face of these new uncertainties. The deepening of their collaborations with printers, the informed use of digital tools and social networks as well as information work with their audiences on the changes underway seem to constitute practices at work shared by these professionals.

Keywords: cultural communication, ecological transition, transformation of practices.

1. Réinventer le métier de chargé.e.s de communication face à l'urgence écologique

Dans un contexte post Covid marqué par des changements de comportements des publics (Müller & Schreiber, 2022) (concurrence des contenus numériques, fréquentations moins prévisibles...), les professionnel.le.s de la communication culturelle doivent prendre en compte de nouveaux impératifs notamment ceux liés à la transition écologique. Loin des premières prises en compte des enjeux environnementaux que Thierry Libaert a pu qualifier dans les années 1990 de communication verte (Libaert, 1992), ces professionnel.le.s doivent désormais questionner les messages qu'ils produisent (Pascual Espuny, 2016) tout en réinterrogeant les techniques, technologies et matériaux habituellement utilisés pour leurs activités (Jubert, 2019). Cette prise en compte de l'écologie de la communication durable (Catellani & Libaert, 2011) leur confère une responsabilité nouvelle (Campesato, 2023) qui reste encore à documenter. Leur travail conventionnel de mise en relation d'un public et d'une offre artistique et culturelle (Dubois, 2004) ne suffit plus et ils/elles sont désormais sommé.e.s de s'interroger sur leurs pratiques et sur les impacts environnementaux de celles-ci. Comment sont produits le papier et les encres utilisés et quelles sont les conséquences sur la planète ? Comment bien estimer les quantités de docu-

ments réalisés et ne pas gaspiller des ressources tout en générant des déchets ? Communiquer à l'heure de l'antropocène (Dubois, 2016) n'est pas une évidence mais loin de les paralyser, ces nouvelles incertitudes sont sources de réinvention de leur métier. Ces réflexions trouvent un écho concret dans des initiatives collectives qui visent à transformer les pratiques et à fédérer les acteurs culturels autour de la transition écologique. Initiées en 2021 par la Coursive¹, AlterCulture² et Idem Collectif/Not'Pom³, les rencontres intitulées *Nous sommes ressources* sont des « rendez-vous de travail trimestriels des acteurs culturels en Bourgogne Franche-Comté pour relier les initiatives écologiques locales et construire une action commune »⁴. Lors de la rencontre du 9 juin 2022, trois groupes d'échanges et de réflexion⁵ ont été créés suite aux propositions des participant.e.s. Le groupe communication durable et responsable a regroupé une dizaine de professionnel.le.s issu.e.s de structures culturelles variées (compagnies, service culturel municipal, scène labellisée, café-concert, organisateurs de concerts, salles de spectacles, agence de communication...). Malgré les profils différents, ces professionnel.le.s que nous nommerons ici chargé.e.s de communication, partagent des activités communes : concevoir et /ou coordonner la conception de documents (plaquettes de saison, flyers, affiches...), rédiger des textes (communiqués de presse, articles, posts...), concevoir et/ou superviser la conception de visuels (photographies, illustrations...). Autant d'activités essentielles dans le fonctionnement des structures artistiques et culturelles. Certain.e.s des chargé.e.s de communication présent.e.s se connaissaient au préalable mais n'avaient pas réellement d'occasion d'échanger avec leurs pairs sur la thématique de la transition écologique. Durant les quatre rencontres qui ont eu lieu sur un an, de septembre 2022 à novembre 2023, ils et elles ont été très particulièrement volontaires et assidu.e.s. En tant que « membre du village »⁶ de par mon activité professionnelle⁷ et chercheur en sciences de l'information et de la communication, j'ai animé ce groupe lors des quatre rencontres proposant à la fois au collectif de réfléchir à sa pratique afin de la transformer tout en produisant des connaissances susceptibles d'être diffusées et à nouveau discutées. Au cours de ces séances de travail, les participant.e.s se sont interrogé.e.s sur les manières dont les un.e.s et les autres abordent en tant que professionnel.le.s de la communication la transformation de leurs activités au regard de la transition écologique. Quelles sont les informations à leur disposition ? Quels sont les opportunités ou au contraire les contraintes et les freins qui agissent sur leurs pratiques ? Pour ce faire, chacun.e des chargé.e.s de communication est venu.e avec quelques documents (tracts, affiches, plaquette de saison...) qu'il/elle avait créés. Des binômes ont été constitués afin de questionner ses pratiques en miroir (peux-tu me décrire ce document ? Comment et par qui a-t-il été conçu, fabriqué ? Ce qui fonctionne, ce qui pose problème ?). Le groupe a ensuite procédé à une mise en commun des réflexions laissant place aux réactions libres des un.e.s et des autres. Mis à disposition pendant les

¹ [Un lieu pour... | La Coursive \(la-coursive.fr\)](#) consulté le 6 mai 2024

² [Alterculture | L'art et la culture dans un monde durable](#) consulté le 6 mai 2024

³ [Perceptions – Idem Collectif \(idem-collectif.org\)](#) consulté le 6 mai 2024

⁴ [Coopérations | La Coursive \(la-coursive.fr\)](#) consulté le 6 mai 2024.

⁵ Les intitulés des trois groupes sont les suivants : « gobelet réutilisable et gestion des déchets », « formation » et « communication durable et responsable ».

⁶ Reprenant les termes d'Harold Garfinkel (2007), le chercheur doit être *membre du village* et doit participer aux activités du groupe, de l'intérieur afin d'éviter de plaquer des schémas de compréhension et des idées extérieures à la situation.

⁷ J'occupais au moment de cette recherche les fonctions de responsable de l'action culturelle et des publics à la ville de Dijon.

rencontres, deux textes de référence pour ces professionnel.le.s ont permis de structurer les échanges : *Le guide pour l'action* disponible en ligne sur le site d'Arviva⁸, et *Le guide de la communication responsable*⁹ édité par l'agence de la transition écologique - ADEME¹⁰. Chaque séance a donné lieu à un compte rendu envoyé à chaque participant.e. Le texte présenté ci-dessous reprend les éléments tirés des réflexions collectives.

2. Renégocier ses interactions avec son imprimeur

Dans la chaîne de coopération (Becker, 1988) constituée par l'ensemble des acteurs de la communication, les imprimeurs occupent désormais un rôle bien plus important que la simple activité de renfort pour la réalisation de l'objet de communication. Ils sont au centre de choix ayant potentiellement un impact dans la réduction des gaz à effet de serre, dans la gestion responsable des ressources naturelles et dans la limitation des déchets. Les chargé.e.s de communication évoquent leur difficulté à s'orienter dans les nombreuses certifications ou labels présents dans les métiers de l'imprimerie (Imprim'vert, EU écolabel, NF Environnement, PEFC, FSC, Blau Angel...¹¹). Ils et elles doivent désormais s'intéresser voire vérifier les pratiques en matière environnementale de leurs imprimeurs, ce qui constitue un changement réel dans leurs routines de travail qui jusqu'alors ne questionnaient pas ces dimensions. La question « des urgences de dernières minutes » où les chargé.e.s de communication doivent éditer des documents dans des délais très courts apparaît comme une contrainte forte de leur métier où la réactivité est de mise. Ils et elles qualifient cette gestion du temps court comme une pression inutile (« rééditer des flyers la veille d'un spectacle n'a jamais permis de remplir la salle... ») et comme une incohérence dans la transformation de leur activité. Les chargé.e.s de communication évoquent également leurs recours à des prestataires d'impression « *low cost* » situés hors de France¹² associant dans un même mouvement les avantages de ces imprimeurs (coûts, rapidité de livraison) avec ce qu'ils qualifient d'impacts sur l'environnement (transports importants, moins disant social, utilisation de papiers et d'encres pas forcément certifiés...). Les professionnel.le.s abordent également leurs difficultés à estimer correctement les bonnes quantités d'impression car s'accordent-ils -elles à dire : « diminuer d'accord, mais c'est prendre le risque de ne pas avoir de public ! ». La définition des besoins est aussi liée à la question du prix : « c'est incompréhensible ! je suis parfois obligée d'imprimer deux mille flyers alors que je n'en ai besoin que de mille deux cents, juste parce que l'imprimeur me le facture moins cher ». Certain.e.s ont fait le choix d'allonger la durée de vie de leur document ce qui leur permet de couvrir une plus grande période et d'intégrer plus d'informations sans pour autant être totalement satisfait.e.s de cette expérience : « nous, on a fait le choix de mettre toute la saison sur un seul dépliant mais c'est vrai qu'en fin

⁸ [Arviva.org](https://www.arviva.org) consulté le 18 novembre 2022.

⁹ [Le guide de la communication responsable - nouvelle édition enrichie - La librairie ADEME](#) consulté le 18 novembre 2022.

¹⁰ [Accueil - Agence de la transition écologique \(ademe.fr\)](https://www.ademe.fr) consulté le 6 mai 2024.

¹¹ [Certifications, écolabels et labels en imprimerie | Roux Développement \(rouxdev.com\)](#) consulté le 6 mai 2024.

¹² Les chargé.e.s de communication font référence à des prestataires tels que [Imprimerie en Ligne Easyflyer | Livraison Offerte | 100% Satisfait, Imprimerie en ligne & impression pas cher - PrintPasCher](#) © ou encore [VistaPrint imprimerie en ligne : cartes de visite, flyers, invitations](#) consulté le 24 novembre 2024.

d'année, le document est rempli d'informations obsolètes ». Une autre piste est présentée : faire moins mais mieux en concevant des documents plus qualitatifs et en les transformant en « objets désirables » afin de donner aux personnes l'envie de le conserver et de ne pas les jeter trop vite. Les documents de présentation de compagnies, d'agences ou les traditionnelles cartes de vœux sont alors pris en exemple. Enfin, la mise en œuvre d'actions de communication mutualisées entre acteurs semble complexe. L'idée de lancement de saison entre structures géographiquement proches qui pourraient concevoir et diffuser un document commun d'invitation représenterait une expérimentation intéressante mais encore difficilement envisageable : « comment les directions des structures peuvent-elles s'entendre entre elles ? ».

3. Maîtriser sa communication numérique

L'utilisation des outils numériques et la pratique éditoriale sur le web ont unanimement été considérées comme complémentaires des éditions papier. Pour autant, les dimensions environnementales des activités numériques restent une grande inconnue. Si les professionnel.le.s présent.e.s partagent des pratiques de création et stockage de données (images, vidéos, textes) et de diffusion de contenus (emailings, newsletters, wetransfer...), ils et elles avouent assez simplement ne pas connaître les impacts environnementaux de ces activités¹³. Cependant, ils et elles développent une réflexion plus nourrie sur les dimensions sociales des activités du web en s'interrogeant sur l'utilisation des technologies développées par les GAFAM¹⁴. Incontournables, les réseaux sociaux (X, Facebook, Instagram, Tik Tok...) sont présentés comme des outils efficaces tant que les professionnel.le.s gardent la maîtrise des contenus et des propos. Ils leur permettent d'interagir avec des publics variés (« pour les concerts rap, on ne communique quasiment qu'avec les réseaux sociaux ») tout en leur offrant la possibilité de développer la notoriété de leurs structures (en publiant par exemple des vidéos de restitution d'ateliers, des extraits de résidences artistiques...).

Afin de se libérer de ces entreprises mondialisées dominant le marché, l'utilisation de logiciels libres pour la création de contenus (Affinity¹⁵, Canva¹⁶, Reaper¹⁷...) a parfois été explorée. Mais les difficultés de compatibilité des formats de documents, la présence d'erreurs et parfois l'absence de mise à jour des logiciels ont rendu ces expérimentations difficiles. Il en est de même dans le choix de matériels (ordinateurs, scanners, imprimantes, appareils photo, disques durs, smartphones...). Le réemploi ou le reconditionnement d'appareils est rendu peu évident dans la mesure où les professionnel.le.s souhaitent posséder des outils identiques à l'ensemble des acteurs de la communication culturelle (artistes, graphistes, imprimeurs...) les condamnant en quelque sorte à suivre les évolutions technologiques impulsées par

¹³ [Comprendre l'impact du numérique | Le site de la communication responsable \(ademe.fr\)](#) consulté le 6 mai 2024.

¹⁴ L'acronyme GAFAM est constitué des premières lettres des sociétés Google, Amazon, Facebook, Apple et Microsoft.

¹⁵ [Logiciel de création pour professionnels | Nous sommes Affinity](#) est un logiciel de retouche photo et de conception graphique, consulté le 17 novembre 2024.

¹⁶ [Canva : la Suite Studio accessible](#) est un logiciel de conception graphique, consulté le 17 novembre 2024.

¹⁷ [REAPER | Audio Production Without Limits](#) est un logiciel de musique assistée par ordinateur, consulté le 17 novembre 2024.

les constructeurs. Le déploiement récent de l'intelligence artificielle (avec notamment les logiciels ChatGPT ou Dall E 3 développés par OpenAI¹⁸) ouvre une zone d'incertitude pour les chargé.es de communication. La plupart d'entre eux ont pu tester ces nouveaux outils et ont fait remonter une réelle aide pour leur activité dans l'écriture de communiqués de presse ou encore dans la création de visuels. Pour autant, ils et elles manifestent une inquiétude concernant les transformations voire les destructions à venir de métiers (graphistes, rédacteurs de contenus...) et les conditions de respect des droits d'auteurs.

4. Dire son engagement

Les participant.e.s ont complété les échanges en s'interrogeant sur la pratique de la réutilisation, entendue comme une opération qui permet à un déchet d'être utilisé à nouveau en détournant éventuellement son usage initial¹⁹. Comme pour compenser la dimension technologique du web et retrouver une certaine forme d'équilibre, les activités liées au *Do It Yourself*²⁰ et au *upcycling*²¹ sont évoquées telles des pratiques désirables et vertueuses. Les professionnel.le.s travaillant dans le secteur de l'événementiel (spectacle vivant, musiques actuelles, festivals) abordent certaines de leurs expériences : utilisation de supports réinscriptibles (ardoises) pour remplacer des impressions sur des panneaux en plastique ou des oriflammes ; fabrication de goodies par les festivaliers (transformation de bâches en sacs, impression de T-shirt en utilisant la technique de la sérigraphie...), construction de totems indicateurs et de mobiliers en bois de palettes récupérées... On pourrait par ailleurs interroger la dimension symbolique et communicante de ces pratiques qui viennent en complément des outils de communication habituels sans les remplacer. Communiquer sur ces démarches de transition écologique apparaît comme essentiel afin d'informer et de sensibiliser ces publics. Faire connaître et reconnaître les engagements et les efforts de sa structure peut passer par des mentions inscrites sur les documents (« imprimé sur du papier recyclé, avec des encres végétales... »), donner lieu à des textes explicatifs dans les éditos, dans une rubrique dédiée sur des plaquettes ou les sites web. Des démarches de responsabilité sociétale des entreprises et des organisations (RSE, RSO²²) semblent intéressantes dans leur approche globale mais restent difficiles d'accès car payantes pour les structures aux budgets modestes.

¹⁸ [DALL·E: Creating images from text | OpenAI, ChatGPT](#) consulté le 23 novembre 2024.

¹⁹ Ne pas confondre la réutilisation avec le réemploi qui est une opération permettant à des biens, qui ne sont pas des déchets, d'être utilisés à nouveau sans qu'il y ait modification de leur usage initial. Le recyclage est pour sa part, une opération par laquelle la matière première d'un déchet est utilisée pour fabriquer un nouvel objet. Dans tous les cas, il s'agit bien de prolonger l'existence d'un outil, d'un matériau ou d'une substance, in Desqueyroux & André (2018).

²⁰ « Fais le toi-même » [DIT – Do It Yourself – Encyclopédie des Fabriques \(fabriquesdesociologie.net\)](#) consulté le 6 mai 2024.

²¹ La pratique de l'*upcycling* que l'on pourrait traduire par surcyclage ou encore « recyclage par le haut » consiste à valoriser les produits usagés en leur donnant une nouvelle vie plus qualitative.

²² « La responsabilité sociétale des entreprises (RSE) également appelée responsabilité sociale des entreprises est définie par la Commission européenne comme la responsabilité des entreprises vis-à-vis des effets qu'elles exercent sur la société. (...) La RSE désigne la contribution des entreprises aux enjeux du développement durable. (...) La norme ISO 26000, standard international, définit le périmètre de la RSE autour de sept thématiques centrales : la gouvernance de l'organisation, les droits de l'homme, les relations et conditions de travail, l'environnement, la loyauté des pratiques, les questions relatives aux consommateurs, les communautés et le développement local ». [Qu'est-ce que la responsabilité sociétale des entreprises \(RSE\) ? | economie.gouv.fr](#) consulté le 6 mai 2024.

5. Pour une communication culturelle durable et responsable

En écoutant les professionnel.le.s de la communication culturelle, j'ai pu mesurer leur implication dans des activités qu'ils et elles abordent avec engagement voire passion. En tant que citoyen.ne.s sensibles aux dimensions écologiques, ils et elles sont dans le même temps percuté.e.s par des pratiques professionnelles qui peuvent parfois entrer en contradiction avec certaines de leurs valeurs et représentations du monde tel qu'il devrait être (réduction des déchets, préservation des ressources, engagement individuel dans des écogestes...). Ces dissonances cognitives²³ sont à prendre en considération car elles peuvent à terme être sources de tension et de mal-être professionnels²⁴. La formation continue et la circulation de l'information sont des enjeux pour ces professionnel.le.s très souvent pris par le rythme soutenu de leurs activités. Lors de cette recherche-action, l'imprimeur a été identifié comme un maillon important de cette chaîne de coopération et de transformation des pratiques. Les questions de quantités d'impressions, de qualités du papier et d'encre, de la pérennité des supports ont été entre autres mises en avant. En totale complémentarité, la communication numérique révèle une certaine complexité étant à la fois abordée avec fascination et vif intérêt pour la puissance de ces outils constamment renouvelés, mais également avec une certaine crainte face aux logiques mercantiles des géants de cette industrie (Smyrnaio, 2023), dévoilant par ailleurs une relative méconnaissance des impacts réels sur l'environnement. De nouvelles manières de faire existent bel et bien chez ces professionnel.le.s. Si certain.e.s sont plus avancé.e.s dans la démarche et bénéficient d'un engagement de leur collectif de travail, d'autres semblent plus isolé.e.s. Ils et elles témoignent également du chemin qui reste à parcourir pour modifier en profondeur l'activité de communication culturelle. Quelques points communs apparaissent comme des souhaits, des objectifs désirables mais pour le moment inatteignables, à la manière de ce constat teinté d'amertume d'une des chargées de communication : « j'aimerais mais actuellement ce n'est pas possible ». Ces vœux pourraient alors se traduire par les quatre actions suivantes :

- Ralentir (en anticipant et gérant mieux les urgences, en envisageant les documents sur le long terme, plus pérennes, plus génériques) ;
- Réduire (en prenant le risque de faire moins : moins de documents, moins de pages, moins d'impressions, moins de couleurs, tout en préservant la liberté de création et la diversité) ;
- Apporter du soin à son travail (en se concentrant sur l'écriture des textes, en entretenant ses bases de données...) ;
- Travailler ensemble (avec l'imprimeur, avec son/sa graphiste, avec ses collègues...).

L'expérience de ce groupe et les connaissances fabriquées de manière collaborative ont fait émerger l'importance du collectif face aux nombreuses incertitudes et difficultés liées à la transformation des pratiques professionnelles dans ce contexte

²³ Développé par Léon Festinger dès 1957, le terme de dissonance cognitive se réfère à des situations où « lorsqu'un individu est confronté à une inconsistance entre deux éléments, il ressentira un inconfort émotionnel et sera motivé à retrouver un état de bien-être. Pour ce faire, il réduira sa dissonance, par exemple au moyen du changement d'attitude » (Fointiat et al., 2013).

²⁴ « Les conflits de valeurs renvoient à l'ensemble des conflits intrapsychiques consécutifs à la distorsion entre ce qui est exigé au travail et les valeurs professionnelles, sociales ou personnelles des salariés. Par exemple : faire un travail que l'on juge inutile, faire la promotion d'une méthode que l'on sait inefficace, ne pas pouvoir faire un travail de qualité, dont on est fier, etc. ». [Risques psychosociaux \(RPS\). Facteurs de risque - Risques - INRS](#) consulté le 6 mai 2024.

de transition écologique. À l'instar d'autres métiers (pensons au réseau de professionnel.le.s autour de l'écoscénographie et l'acteur Augures Lab scénographie²⁵), les chargé.e.s de communication culturelle auraient vraisemblablement à gagner en se regroupant en réseau de professionnel.le.s afin de rompre avec leur relatif isolement et créer des solidarités, des espaces de dialogue et des possibilités d'expérimentations.

Références bibliographiques

- Becker, H. S. (1988). *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- Campestrato, P. (2023). *La communication responsable : Enjeux sociaux, écologiques et éthiques : Une analyse théorique complétée au prisme de la Métropole de Nice Côte d'Azur*. Philosophie. Thèse de doctorat Université Côte d'Azur.
- Catellani, A., & Libaert, T. (dir.). (2011). Communication d'organisation et environnement. *Recherches en Communication*, 35.
- Desqueyroux, H. & André, J.-C. (2018). Recyclage et réutilisation. *Environnement. Risques & Santé*, 17(2), 189-190.
- Dubois, J. (2016). Comprendre l'anthropocène, entre données quantitatives et choix sociaux. *Espaces et sociétés*, 164-165(1-2), 227-233.
- Dubois, V., (2004). Communication culturelle et politiques de la culture. *Rencontre Communiquer la culture*, ministère de la Communauté française, Charleroi, Belgique.
- Fointiat, V., Girandola, F. & Gosling, P. (2013). Présentation. In *La dissonance cognitive* (pp. 5-8). Paris : Armand Colin. Collection U.
- Garfinkel, H. (2007). *Recherches en ethnométhodologie*, trad. par Baudouin Dupret et Jean-Manuel de Queiroz. Paris : Presses universitaires de France.
- Jubert, R. (2019). La communication visuelle et graphique à l'aune des défis environnementaux : des priorités à redéfinir. *Sciences du Design*, 10(2), 68-75.
- Libaert, T. (1992). *La communication verte : l'écologie au service de l'entreprise*. Paris : éditions Liaisons.
- Müller, J., & Schreiber, A. (2022). Les sorties culturelles des Français après deux années de Covid-19. *Culture études*, 6(6), 1-20.
- Pascual Espuny, C. (2016). Le greenwashing, contre-indice de maturité de la communication environnementale ? In T. Libaert (Éd.), *La communication environnementale* (pp. 199-214). CNRS Éditions.
- Smyrniotis, N. (2023). Les Gafam, entre emprise structurelle et crise d'hégémonie. *Pouvoirs*, 185(2), 19-30.

²⁵ [Présentation \(notion.site\)](#) consulté le 6 mai 2024.

Empowering women and children: an empirical analysis of human development in Rome and Caltanissetta

Alba Francesca Canta

Roma Tre University, Italy

Email: albafrancesca.canta@uniroma3.it

Abstract

Amidst the various approaches that have focused on the importance of cultural processes in organising societies and institutions lies Amartya Sen's capability approach, a multidimensional paradigm that assigns to the cultural issue a specific importance. In particular, the author relates the cultural question to the one of women, that still suffer deep discrimination, although their situation seems to have improved. The world of everyday life is structured according to a specific system of sex and gender roles, norms, habitus, beliefs, values and practices that perpetuate gender stereotypes and violence (Connell 2012). These practices, by the way, do not have an isolated impact and do not only affect women: besides being a global issue, some empirical research shows the impact of violence and discrimination on their children (Heckert et al. 2019; UNICEF 2006; Course 2006; Levendosky et al. 2003). In the wave of these studies, this contribution presents some results of research conducted in 2020 on women's empowerment and the effects on children's well-being in two Italian territories. By using mixed methodology, the results highlight the persistence of discrimination and symbolic violence the women experience in many spheres of life. To this is added the impact that such discrimination has on the well-being of children and the importance of variables such as education, health and maternal empowerment as positive factors for children's empowerment.

Keywords: culture, women, children.

1. Women and children's empowerment: the capability approach

The culture and the processes that define its characteristics have always represented and continue to represent even today essential factors when discussing development, whether be it economic, political, territorial or human. For this reason, many approaches in different disciplinary areas have focused on the importance of cultural processes in the construction of society, in the strengthening of human capacities and in the organization of institutions capable of promoting a development of value (Schütz, 1974; Bourdieu, 2002; Sen, 2004)¹. Especially in the field of human development, within these approaches fits the Amartya Sen's capability approach, a multidimensional paradigm born in 1983 with the aim of redefining the concept of development, well-being and equality, bringing the person and his freedom *to live a life of value*² back to the centre of analysis. By making capabilities,

¹ Culture plays a fundamental role in maintaining and enhancing the quality of life and well-being of individuals and communities. Cultural goods, practices and expressions are fundamental vectors for the creation, transmission and reinterpretation of the values, skills and beliefs through which individuals and communities express the meaning they give to their lives and development (UNESCO, p.84).

² It is a specific expression that Sen uses in his approach.

functionings and agency the three fundamental pillars of his approach³, Sen identified several key factors to consider when talking about human development. The Author focuses not only on the importance of possessing material resources, which are essential, but on the necessity of other variables that allow their use, such as formal and substantial freedoms. Therefore, Sen speaks of development and equality from in terms of *capabilities*, which refers to people's fundamental abilities to live a life worthy of being called such (Sen, 1999) and freedoms, elements that are in most cases culturally and socially determined. For this reason, the Author assigns to the cultural question a specific importance in his analysis and relates it, in particular, to the issue of women: although they may seem improved, they still suffer from strong discrimination. The worlds of everyday life, as well as those of the family, sport, culture, school, job, and religion are still organized according to a very precise distinction, first men and then, perhaps, women. They live side by side, but gender inequalities remain the strongest barriers that exist (Sassatelli, 2016).

What characterizes the complex issue of gender, then, is the existence of social practices consolidated over time that can favour or limit women's ability *to live a life of value*: the term *social* encompasses a range of elements such as values, norms, habitus, the quality of institutions, the educational system, interactions between people, the temporary public policies of a territory (Bourdieu, 2002; Sen, 2004). Women in most countries do not have the resources and support for the fundamental functions of human life; they are less nourished than men, less healthy, less educated, more vulnerable and subject to sexual abuse and to physical and psychological violence (Nussbaum, 2001). Among other things, this situation of discrimination knows no temporal or geographical limits: even in countries considered to be more developed, women live in conditions that limit their possibilities to be empowered. The empowerment process is therefore based on a set of conditions that are *sine qua non* for it to become a reality: the cultural assumption that enshrines human equality, respect for diversity, values and the persistence of democratic cultural norms (Mannheim & Campbell Stewart, 2017). It becomes therefore a priority to pay attention to all the factors that determine the level of women's empowerment, even if they do not seem to be directly related to it.

The capability approach also pays particular attention to the impact of empowerment on other people. Empirical evidence shows the causal link between women's empowerment and children's well-being: more educated women, for example, are more aware of healthy nutrition and health practices for children, have a greater capacity to cope with economic hardship and are better informed about the existence of public childcare services (UNICEF, 2006); yet, a woman with a higher level of decision-making power will have a greater impact on children's health, education and freedom of expression (Bessant, 2014; Ibrahim et al., 2015; Heckert et al., 2019). It is therefore impossible to address the issue of women without considering the impact on children, who become active agents and recipients of empowerment policies. This process presupposes a new concept of the child: from an early age, he/she becomes the protagonist of his/her life, although he/she needs to be guided. The process also presupposes the need to equip them with skills, critical knowledge and social responsibility by providing them with appropriate tools to become conscious and thinking people (Nussbaum, 2001). This complex framework gives rise to the main questions of the empirical research, which is presented synthetically in the next section, and which aims to study the level of human development of wom-

³ For an in-depth discussion compare Sen (1999).

en and children in two Italian areas, Rome and Caltanissetta, using the capability approach and mixed research methods.

2. The Research methods

Methodology, made up of the lines of interpretation that each researcher develops from his/her own experience or from the object of research, accompanies the researcher along a difficult path: it aims to answer specific research questions, to achieve objectives and to confirm or falsify assumptions. In this study, mixed methods have been used (Creswell & Plano Clark, 2001) with the aim of approaching the object of analysis from different angles, knowing that “science is not concerned with the search for certainty or probability, but (*is interested in*) criticizing them in the hope of learning from mistakes and arriving at better explanations” (Popper, 1967, pp. 392-393).

The qualitative methods used in the research were:

- Secondary analysis, on human development, gender issues and the relationship between women’s and children’s empowerment; - Key social and institutional informant’s interviewees (n. 9), experts on gender and empowerment, through semi-structured interviews (Bichi, 2000)⁴; - Project techniques (n. 4), with women with a lower level of education: the attempt was to bring out their experiences in the field of discrimination and the impact on children. This research used techniques such as *word association*, in which the researcher asks the interviewee to associate a word with a specific image, and choice *ordering*, characterized by the presence of batteries of specific words that the interviewee has to order according to the importance attached to them⁵; - Focus group (n. 2), composed of seven mothers for each group, with a higher level of education and differentiated by age and employment. The aim was to explore the gender issue and its impact on children through specific *stimuli*⁶; the variables tested in this study were: discrimination, social relations, extra-cultural activities, local services, family of origin, institutions, school skills, relations with children/ e. The focus groups were transcribed in detail and analysed by the researcher herself; The quantitative method used in the research was:

- Questionnaire (n. 106), for all women distinguished by age (18-64 years), employment and marital status. The sample was selected using the avalanche method, one of the non-probability methods (Statera, 1982): starting from the Soroptimist Club⁷ present in both Rome and Caltanissetta, the questionnaire was administered to the members of the club and then to other women identified by the club according to the characteristics outlined. The questionnaire was made up of seven batter-

⁴ They were interviewed, for example, sociologists of gender and cultural processes, Presidents of clubs or gender associations, both in Rome and in Caltanissetta. The interviews were transcribed in detail and analysed by the researcher (Corrao, 2000).

⁵ Such techniques are important in cases the study wants to investigate particularly sensitive issues, such as gender discrimination, and are used with people who may feel inhibited in a wide discussion. It can also be used together with other qualitative techniques to deepen the object of the study (Babbie, 2010).

⁶ The focus group is a group discussion with 8/12 subjects chosen according to selected criteria. The aim is to stimulate discussion thanks to specific topics proposed based on the variables under study. This technique is particularly important since it allows us to capture more sincere experiences. In our research this technique has allowed us to deepen themes on discrimination that have also been the basis for the questionnaire (Bichi, 2000; Babbie, 2010).

⁷ The Soroptimist Club is an international club of women and for women that constantly work on discrimination’s issues.

ies: Work and income, family of origin, Extra-activities and social relations, Education, Cooperation with partners and decision-making autonomy in the family, Health, Nutrition. The questionnaire was also divided into two parts: the first related to the situation of women and the second to that of children⁸. The different research techniques, used in a sequential order, allowed to deepen both the same variables, for an integration, and different variables and allowed to verify or falsify the research hypotheses. The results will be presented in the next section.

Table 1: Methodology used during the research.

Technique	Who
In-depth interviews with social and institutional Key informant	9 experts On women and empowerment (sociologist of gender and cultural processes, President of clubs and association of gender, national councillor, etc.)
Project techniques • Word Choice Ordering • Word Association	4 mothers chosen for: • Level of education (lower education) • Job (Retired/disemployed, Public/Private/Autonomous)
Focus Group (2)	7 mothers (each group) chosen for: • Level of education (higher education) • Job (Retired/disemployed, Public/Private/Autonomous)
Questionnaire	106 mothers chosen for: • Age (18-64 anni) • Job (Retired/disemployed, Public/Private/Autonomous) • Marital status (Single, Connivant/Married)

3. Case studies: a comparative human development analysis in Rome and Caltanissetta

Based on a secondary analysis and previous studies in the field of human development, the following research questions emerged:

1. Is the level of women's empowerment higher in Rome than in Caltanissetta?
2. Is there a relationship between female empowerment and children's empowerment in the two areas? And, consequently,
3. If such a relationship exists, is the level of children's empowerment higher in Rome than in Caltanissetta?

There are several reasons for choosing these two cities, including the fact that they allow us to see both differences, such as the territorial dimension, and similarities, such as gender culture and structural opportunities. Rome is a metropolis that offers greater structural, employment and development opportunities for women and children, but at the same time it is highly fragmented within itself, so that the level of human development of women varies greatly depending on the neighbourhood considered. This leads to a certain similarity with Caltanissetta, which, on the contrary, is a medium-sized town in Sicily with fewer opportunities for human and gender development. For this reason, it was hypothesised that the level of women's empowerment could be lower in Caltanissetta, on the wave of previous analyses that confirm this hypothesis (Istat, 2019).

But what are the variables that have an impact on the level of women's empowerment? The hypothesis was that women's empowerment is influenced by the opportunity structure, in terms of living in Rome or Caltanissetta and quality of insti-

⁸ For problems related to the privacy and the age of many, it was not possible to interview children directly: the questions were answered by the mothers. This necessarily represents a limit for the research that we will try to deepen in another research.

tutions; territorial culture; socio-economic status of the family of origin; relationship and cooperation with the partner. It was also necessary to define the measures of empowerment in order to operationalize it, since it refers to a plurality of situations: in our case it was measured as the level of education, including questions about the possibility to study and choose the educational path⁹; work and pay, also looking at the possibility to choose the type of work and to receive a decent income¹⁰; good health; leisure activities, including the possibility to choose them without conditioning; decision-making autonomy in family, in terms of freedom of expression, participation in family decisions and participation in decisions concerning children¹¹. Similarly, children's well-being was measured in terms of education; good health; healthy diet; leisure activities and the ability to choose them, assuming that the influencing factors were the variables identified to measure women's empowerment¹².

Based on these questions, important results have emerged: the general situation was problematic in both territories and discrimination was, as suggested by hypothesis, deeply rooted.

Women have repeatedly highlighted the many forms of discrimination they face in their daily lives, particularly in the workplace where male authority prevails over that of women. The discriminatory language, the long and exhausting working hours, the lack of free time to devote to their children are all problems underlined by the women both in Rome and in Caltanissetta. In particular, those women who have embarked on a career path have encountered strong obstacles: from discrimination by men to discrimination by women who have undergone a so-called "masculinization" process. In line with other previous studies (Santagati et al., 2003; Bartholini, 2016), therefore, a vertical and horizontal gender segregation has emerged in the present research: many women spoke of the difficulty of leading a dignified life without the help of their partner, because of work discrimination. Both married and single mothers stated that the presence of a partner favours a better standard of living, since women's employment opportunities are very limited, even in the case of a higher level of education. The experiences reported by 'our' women also highlighted the impact of work discrimination on their children, not being able to be present in their important moments or to offer them decent living conditions.

«I have not been there... because of an exaggerated sense of duty, and I have to say that this stems from the underlying discrimination, because if you are a man, you can systematically leave, a woman who asks for free time for children and, for the family, is accused of being a woman. The children suffer from this situation; I regret it [...] that is, I have a privileged job to the detriment of the children». (interviewee A – Caltanissetta)

⁹ The questions were, for example: "did you choose the course of studies that you most liked?"; "If you could have chosen, would you have continued to study?".

¹⁰ The questions were, for example: "did you choose your job?"; "If you went back, would you do the same choice?"; and with Likert scale (very much/very/enough/little/very little): "I earn enough to: travel; have healthy nutrition; afford health care; have a decent home; be able to pay all expenses; to engage in extra activities".

¹¹ The capability approach looks not only at what a person does, but also at the freedom/conditionality that led to the choice.

¹² In the wave of the Human Development Index (HDI) and grouping all the variables, in the study were created two indexes: the Empowerment's Index and the Children's well-being Index. The indicators to measure the condition of empowerment has been chosen according to the Oxford Poverty and Human Initiative (OPHI) questionnaire (<https://ophi.org.uk/about/>) and previous studies on children's wellbeing (Biggeri et al., 2011).

This is the experience of a woman during the focus group who talked about the discrimination she suffered in some areas of her life and the constant feeling of guilt because of it, and its impact on her children. Motherhood is a very complicated issue: some women during the focus groups declared they had to leave their jobs for motherhood, unlike the few who, on the contrary, have reached top positions, but with difficulties.

«I lost my job because of maternity... and to be back now, for a judge [laughs]... because otherwise I would now be relegated to being precarious». (interviewee B - Rome)

The story belongs to a RAI journalist who has been in a precarious situation for many years and, just when she decided to become a mother, she faced several problems. In this sense, emerges a clear distinction between work and private life, which the women did not want to renounce because work is fundamental, but the quality of life derives from a series of different situations. Among all these difficulties, there is also the lack or exuberance of support services offered to mothers, both in Caltanissetta, whose situation has often led women to give up work, and in Rome, where distances and the lack of a family network have conducted women to experience great difficulties.

«The first two years with my first child were very difficult for me. My parents are in Sicily and my husband, also a journalist, was suddenly sent to work without warning. I was alone with this child for three days and I have a painful memory... from small moments of love to bad moments». (interviewee C - Rome).

This is the experience of one woman during the focus group, which talked about the difficulties of facing motherhood alone, without a family because of the distance, and often without a husband because of work. In this experience and in many others, motherhood turns from a source of joy to a source of pain. From the focus group's experiences emerged two situations: on one hand, a similarity between the two territories, and, on the other hand, a clear difference in terms of empowerment between the women who continued to work and those who left, regardless of territory. The former faced more difficulties and discrimination but became more aware of the situation of women; the latter faced less discrimination - precisely because they left their jobs¹³ - but seemed to have internalized it to such an extent that they were not aware of it. In many cases, low levels of women's empowerment are dictated by a lack of awareness of one's own *status*, because of its internalization (Sen, 1999). Although the experiences were similar in both cities, the first and second research questions were answered in the affirmative: women in Caltanissetta have a lower level of empowerment than women in Rome, and this has an impact on the well-being of their children, who consequently have a lower level of well-being than children in Rome. The results were confirmed by the regression study carried out by constructing indices of women's empowerment and children's well-being.

The first variable that emerged as determinant for women's empowerment is the so-called opportunity structure, which refers to the set of services that are built *ad*

¹³ The fact that they abandoned their job is a sign of lower level of empowerment: 'our' women that live in Caltanissetta had no possibility to continue to work, unless the women that live in Rome that decided to continue. In conclusion, women in Caltanissetta seemed to have faced less discrimination but are less empowered than the roman women.

hoc according to the needs and demands of a community and that necessarily reflects the values, norms and habitus of those who build such services (Sen, 1999). In line with the hypothesis, it has emerged that living or growing up in Caltanissetta decreases the probability that women and children have a higher level of empowerment¹⁴. Together with this variable, there are many others that arose as key factors that can hinder or favour the empowerment condition. Regarding the situation of ‘our’ women, it emerged that the level of education of the family of origin and the degree of partner’s education have a positive impact on women in terms of level of education, autonomy in decision-making in the family, employment and empowerment, as an aggregate index. In this sense, a higher level of family socio-economic status corresponds to a higher level of female education, a proficient level of self-determination and freedom to make valuable choices, awareness of the own abilities and choice of work. Similarly, an educated man favours women’s empowerment because he understands her importance as an integral part of society, although this process is influenced by many cultural and social variables. The level of partner’s education also emerges as a factor influencing the children’s empowerment: it has a positive impact on their well-being that includes the level of education, health, nutrition and leisure activities, variables aggregated in one index. This seems particularly important and confirms the need to invest simultaneously in education of women and men.

The regression study also confirmed the impact of women’s empowerment on children’s well-being and the results emerged are interesting. Although much human development research emphasizes the impact of maternal educational level and decision-making power on children’s condition (Sen, 1999), in this research the women’s level of education was not statistically influential. On the contrary, maternal employment affects children’s well-being, together with other variables such as the partner’s help, especially at home and with the children, the leisure activities carried out by the mother and the opportunity structure (living in Rome has a positive impact).

The effect of women’s employment on children’s well-being is essential because it represents the situation that women have been living for a long time: the discrimination they suffer, enables them to influence their children not because of their internal factors, but because of the structural possibilities offered by the territory and the culture. In fact, there is no direct correspondence between the level of female education (which is relatively high in Italy) and access to the labour market (which is relatively low): for this reason, the children’s education is often a direct consequence of women’s economic resources and their freedoms (Oppo et al., 2000). Moreover, there are no explicit prohibitions preventing women from entering the labour market, but cultural and social prohibitions that still relegate them to a certain area, especially in the private sphere.

Nonetheless,

«We have not achieved the goals we women hope for so much! We have a central role in the family, that no one takes it away, but it is not enough! (Men) have no interest until this happens, and until this is not understood by man, this equality will never be because it has remained in the roots and emerges [accentuates

¹⁴ The variable ‘opportunity structure’ was measured in different way with different research methods: in the focus group, that allows to have a deeper experience, was considered as the culture and the services in the territory; in the questionnaire, was considered in terms of living in Rome or in Caltanissetta.

the tone of the voice] ... in every moment and occasion it emerges». (interviewee
D - Caltanissetta)

4 Conclusions

In conclusion, it is possible to highlight the importance of the two main factors that have emerged from the study as variables of greater influence on both women's and children's empowerment: the partner's level of education and the structural opportunities of the territory considered. To these can be added the cultural and educational systems of a territory, social factors that can influence society (Cersosimo & Van Kleeck, 2020; Cersosimo & Goldmark, 2022). Especially the variable 'men's education' seems particularly important: in addition to the direct impact it has on the situation of women and children, it is one of the initial factors from which the whole process of empowerment begins. In fact, if many forms of gender discrimination stem from the existence of a deeply rooted male culture, and if men influence the process of women's and children's empowerment, then it is necessary to start from and work on men's education, necessarily alongside that of society as a whole.

Although education alone is not enough, since practices and ideas of discrimination often prescind from it, it stands as one of the essential tools both for women, who are often unaware of their potential, and for men and children. Moreover, given the strong relationship between the empowerment of women and children (Sen, 1999; Heckert et al., 2019; Canta, 2020), investing in education from an early age could break the intergenerational chains of discrimination still present today (Piccone Stella, Saraceno, 1996). In this regard, several scholars (Dewey, 1916; Sen, 1999; Nussbaum, 2001; Morin, 2015; Mannheim & Campbell Stewart, 2017; Banerjee & Duflo, 2020) emphasize the importance of widening the concept of education. They highlight the need to establish a broad and solid educational system that can help people from an early age to acquire those critical, cosmopolitan and imaginative abilities (Nussbaum, 2001) that contribute to the formation of *new social beings* capable of thinking. Such a system presupposes concerted action from various educational agencies - not just school - moving on to a fruitful and open dialogue, pluralism and respect for human beings. These factors appear to be relevant for the dissemination of a democratic culture and a democratic personality, its direct manifestation, which respects people, and in this case, women and children. Accepting the challenges of women question means rethinking an inclusive and open society where prejudices have no place, recognizing the importance of women and children in the public and private spheres.

This process inaugurates a crisis of traditional institutions, of society, of norms and values that have been designed only for men until now (Santagati, 2022). As, in fact, Marianne Weber would have said, whose words are reported by Barbara Grüning (2018, p. 1)

«the transformations of modern society offer women new forms of participation in cultural production in the public space. The heart of the problem, rather, lies in the way in which dominant philosophical and sociological thought has assigned objective culture and subjective culture to two opposing social spaces, "public" and "private", relegating, in fact, the cultivation of a culture subjective to the female gender to the confined and idealized space of the domestic sphere».

References

- Babbie, E. (2010). *The Basics of Social Research*. Orange, CA: Chapman University.
- Banerjee, A. V., & Duflò, E. (2020). *L'economia dei poveri. Capire la vera natura della povertà per combatterla*. Roma: Feltrinelli.
- Bartholini, M. I. (2016). "Gender neutrality" e "gender segregation" in una professione tradizionalmente femminile". In Paoloni P. (a cura di), *I mondi delle donne. Percorsi interdisciplinari*. Roma: EdiCusano.
- Bessant, J. (2014). A dangerous idea? Freedom, children and the capability approach to education. *Critical Studies in Education*, 55(2).
- Bichi, R. (2000). *La società raccontata*. Milano: FrancoAngeli.
- Biggeri, M., Ballet, J., & Comim, F. (a cura di). (2011). *Children and the Capability Approach*. New York: Palgrave Mcmillan.
- Bourdieu, P. (2002). *Questions de sociologie*. Paris: les edition de minuit.
- Canta, A. F. (2020). *Empowering women and children. Genere e generazioni in un'analisi empirica di sviluppo umano in Italia*. Milano: FrancoAngeli.
- Cersosimo, G. (a cura di), Van Kleeck, M.A. (2020). *Donne e bambini nella tradizione sociologica*. Calimera (LE): Kurumuny.
- Cersosimo, G. (a cura di), Goldmark, J. (2022). *Una fatica di genere. Lavoro, salute e tempo libero*. Calimera (LE): Kurumuny.
- Corrao, S. (2000). *Il focus Group*. Milano: FrancoAngeli.
- Creswell, J. W., Plano Clark, V. L. (2001). *Designing and Conducting Mixed Methods Research*. Thousand Oaks: Sage Publication.
- Dewey, J. (1916). *Democracy and education*. London: The Macmillan Company.
- Heckert, J., Olney, D. K., & Ruert, M. T. (2019). Is women's empowerment a pathway to improving child nutrition outcomes in a nutrition-sensitive agriculture program? Evidence from a randomized controlled trial in Burkina Faso. *Social Science and Medicine*, 233, 93-102.
- Ibrahim, A., Kumar, A., & Tripathi, S. (2015). The effect of women's empowerment in child Health status: study on two developing nations. *International Journal of Scientific and Research Publications*, 5(4).
- ISTAT (2019). *I tempi della vita quotidiana. Lavoro, Conciliazione, Parità di Genere e Benessere soggettivo*.
- Mannheim, K., & Campbell Stewart, W. A. (2017). *Introduzione alla sociologia dell'educazione*. Pisa: ELS La Scuola.
- Morin, E. (2015). *Insegnare a vivere. Manifesto per cambiare l'educazione*. Milano: Raffaello Cortina.
- Nussbaum, M. C. (2001). *Diventare persone. Donne e universalità dei diritti*. Bologna: il Mulino.
- Oppo, A., Piccone Stella, S., & Signorelli, A. (2000). *Maternità, identità, scelte: percorsi sull'emancipazione femminile nel Mezzogiorno*. Milano: Liguori Editore.
- Piccone Stella, S., & Saraceno, C. (1996). *Genere: La costruzione sociale del femminile e del maschile*. Bologna: il Mulino.
- Popper, K. (1967). *Logica della ricerca e società aperta*. Roma: La Scuola.
- Santagati, M. (2022). Marianne Schnitger Weber, Fried Wunderlich e la questione femminile. In R. Bichi (a cura di), *Sociologia generale*. Milano: Vita e Pensiero.
- Santagati, M., Ferrari, C., Noia, E., Cornaggia, C., & Medina, L. (2003). Donne all'origine della sociologia. Il contributo della ricerca empirica in America e Italia. *AG- About Gender*, 12(23), 249-287.
- Sassatelli, R. (2016). Presentazione. Uno sguardo di genere. In Connell R., *Questioni di genere*. Bologna: il Mulino.
- Schütz, A. (1974). *La fenomenologia del mondo sociale*. Il Mulino: Bologna.
- Sen, A. K. (1999). *Development as Freedom*. Oxford: University Press.
- Sen, A. K. (2004). *Etica ed economia*. Roma-Bari: Laterza.
- Statera, G. (1982). *Metodologia e tecniche della ricerca sociale*. Palermo: Palumbo.
- UNICEF (2006). *La Condizione dell'infanzia nel mondo 2007*. Rapporto UNICEF.

Empowering women and children: an empirical analysis of human development
in Rome and Caltanissetta

UNESCO. *Participacion social. Indicadores unesco de cultura para el desarrollo*. Manual metodològico, pp. 84-101.

Weber, M., & Grüning B. (a cura di) (2018). *La donna e la cultura. Questione femminile e partecipazione pubblica: Classici di sociologia*. Roma: Armando editore.

Porn-cultural Industries: female children and teenagers' eroticisation

Antonia Cava

University of Messina, Italy

Email: antonia.cava[at]unime.it

Abstract

The communicative landscape is filled with representations of women filtered by a male gaze, in which space is given mainly to standardised female images, precisely sharing a central role in the body dimension. This paper examines the portrayal of women's bodies within cultural industries, focusing on the profound impact of these images on the socialization of gender and sexuality in young girls. It analyses how the hypersexualized media landscape, particularly images that are sexualizing children, affects self-perception and can contribute to serious social issues, including the proliferation of child pornography facilitated by digital technologies. The paper investigates the entrenchment of stereotypical gender images, leading to self-objectification and adult-like sexual self-presentation in female children, often pressuring them to meet restrictive beauty standards. Furthermore, the research underscores the limited scholarship – particularly within Italian contexts – on how media-driven sexualization connects to the sexual exploitation of minors. Emphasizing the urgency of counter-narratives, this paper advocates for balanced media representations that encourage positive gender and body image socialization, fostering spaces free from objectification for children and teenagers.

Keywords: pornography, stereotypes, media.

1. Introduction

In the first part of this paper, the focus of our analysis will be on the representation that cultural industries give of women's bodies and the impact produced by these images on female children and teenagers in the process of socialisation with gender and sexuality. Further investigation will be then devoted to the effects that the proliferation of sexualised images can have on the rise of new crimes, gaining unknown characteristics thanks to digital technologies. In particular, the relationship between the proliferation of stereotyped gender images, the internalisation of these models by girls, the self-production online of sexualised images of minors and the increase in child pornography offences will be explored.

The media constantly convey contents in which women in particular are represented with special attention to bodily details. The communicative landscape is filled with representations of women filtered by a male gaze, in which space is given mainly to standardised female images, precisely sharing a central role in the body dimension (Bucchetti & Casnadi, 2022).

The media keep focusing on this dimension in complicity with the fashion, fitness, make up and cosmetic surgery markets. The ideal of beauty imposed on women is highly restrictive, as it implies a ban on getting old and an obligation to seduce, showcasing the erotic content of their bodies (Capecchi, 2011). Aesthetic rules are rigidly defined. As in any experience we have we learn how to be a body, how to live

it and how to represent it, it is important to think about what we have learnt since our childhood about masculinity and femininity (Priulla, 2022).

If in the past sexual objectivation mainly referred to young women, in the last few years even female children are represented in an increasingly sexualised way. Sexualisation is a complex phenomenon, in which several physical characteristics – such as degrees of nudity, sensuality of outfits, provocative and allusive body postures or face expressions – are closely interrelated (Hatton & Trautner, 2011). In short, while attention to physical aspects is a way to reduce a person to a body, sexualisation is a way to reduce a body to an instrument of pleasure and sexual desire (Fredrickson & Roberts, 1997).

The American Psychological Association defines sexualisation according to four indicators:

- A person's value comes only from his or her sexual appeal or behaviour, to the exclusion of other characteristics
- A person is held to a standard that equates physical attractiveness (narrowly defined) with being sexy
- A person is sexually objectified – that is, made into a thing for others' sexual use, rather than seen as a person with the capacity for independent action and decision making
- Sexuality is inappropriately imposed upon a person

Media representations, aiming at sexualisation and hyper-enhancement of physical details, have a strong influence on the perception people have of their bodies, making women believe that the basis of their value resides precisely in their body. The media have an even more disruptive impact on juvenile imagination; in fact, they set symbolic codes and rules that build the image of social reality.

The gender-related imagery nurtured by the media exercises forms of influence on the ways in which younger people internalise gender traits and consolidate their identity (Ciofalo, Leonzi & Quercia, 2021). What we read, listen to and see can either deconstruct or reinforce the perception of what we mean by male or female. Even sexuality is socialised through the media, as they produce images and narrations associated to rule-like statements of masculinity and femininity, rigidly dividing what is male and what is female. Through the stories that we are constantly told about men and women, we get to understand what is believed to be acceptable and what is still not intelligible in gender performance (Harvey, 2023, p. 39).

In a culture where since childhood personal value has been linked to the sensuality of physical attributes, women and young girls end up facing intense pressure, pushing them to work hard on their bodies in order to meet unrealistic standards of beauty (Spaccatini, 2019).

These strategies of representation have increasingly been targeting female children: it is easy to come across images emphasising parts of their bodies, enhancing sexy outfits, thick make up, sophisticated hairstyles and high-heeled shoes (Attimonelli, 2009). In this way, a process of adultisation of female children is started, increasing the risk of *self-objectification*. In self-objectification, girls internalise an observer's perspective on their physical selves and learn to treat themselves as objects to be looked at and evaluated for their appearance (APA Report, 2007). Constant exposure to gender-stereotyped media contents can result in this objectifying perspective being internalised: they think about themselves as someone else's object of desire (Caso et al. 2019). Female children may even learn to think about themselves as bodies ready for someone else's use and pleasure and define themselves not just in terms of abilities and skills but of physical appearance.

The cultural discourse on the body moves between control and risk, between subjectivity and social order, between discipline and hedonism (Stagi, 2008). Beauty is actually a job, with little space left to simplicity and naturalness; according to these aesthetic standards, women must always be perfect and fitting in every situation.

2. Media and Gender Stereotypes

Media products have been nurturing the imagination since childhood, with an impact on young people's capitals of self-esteem, very often connected to the erotic one. The complexity of cultural texts, moreover, strongly influences their construction of identity, influencing the activities of impression management and self-presentation.

Children's media experience is also characterised by the transversality of products and characters that not only cross the boundaries of individual TV and digital channels or platforms, but are also present in their world through material consumption (toys, clothing, etc.). In this context, children can combine platforms and content, giving rise to personal multi-media repertoires that are constructed from both the need to reconcile play and media consumption activities with the already intense rhythms of everyday life, and the availability of products and devices (Vittadini & Milesi, 2015, p. 95).

The media, toys and other products of entertainment are a particularly powerful source of influence not only because they provide female children with standards of beauty that are prescriptive and unrealistic, but also as they specify how to reach these targets related to their physical appearance.

“Traditional” and social media are highly attractive stages of sexualisation dynamics (Ward et al., 2016; Fasoli et al., 2018; Daniels & Zurbriggen, 2016) for audiences composed by minors.

If we consider TV products for children, a clear example in this sense is represented by the Italian cartoon *Winx Club* (Sigismondi, 2015), where the protagonists are young and hyper-sexualised fairies. Even the toy market produces dynamics of sexualisation: for example, Bratz dolls, seductive and appealing, with face proportions and features that are out of the ordinary: fleshy lips, enhanced cheekbones, tight clothes and thick make-up. They represent an exasperation of the doll that for decades combined subservient femininity and consumerism: Barbie, which strongly contributed to conveying an icon of femininity. Barbie, after all, is the representation of a woman according to male imagination and expresses a mute femininity (Bernardini, 2011), in spite of the effort made in the last few years by its manufacturing company Mattel to refute accusations of sexism: for example, by increasing the range of Barbie's body models by adding disabled dolls and reproducing the features of successful women. In the Italian context, the captain of the National women's football team Sara Gama and astronaut Samantha Cristoforetti (Capecchi, 2022) have been featured; additionally, with the cultural marketing operation carried out in 2023¹ to launch a film which has divided critics and gained large audiences.

Whereas cartoons and toys play a determining role in developing gender identity at very young ages, during the teenage years TV series become a reference genre in

¹ *Barbie*, directed by Greta Gerwig and film starring Margot Robbie and Ryan Gosling, USA 2023. The film was nominated for seven and won one award (Best song) at the Academy Awards.

representing young sexuality. The media make a special contribution to a social construction of sexuality through teen drama, greatly followed by teenagers: they represent an important space where models of sexuality are narrated (Rossi, 2013). In these narrations, everything revolves around the daily life of a group dealing with common problems such as friendship, sexuality, love and family tensions². Characters in these TV series become proxies to think about oneself and one's sexuality (Burgio, 2021). The media work as "intimacy technology" (Kavka, 2008), able to get closer to spectators and to produce affection and emotions (Gavrila, 2020). It is important, then, to investigate the body models and expressions of sexuality in this kind of narration, from which young audiences can draw inspiration.

In the media dynamics of sexualisation and in their evolution as analysed in these pages, the process of normalisation of pornographic products has been crucial.

Over the years, the ability of pornography to influence the most disparate aspects of contemporary culture has increased, giving rise to the so-called pornification of culture: a sociocultural phenomenon according to which fragments of pornographic signs and symbols migrate towards popular culture, usually through media influence, becoming a visual imperative of our daily life. Narration is filtered by a male gaze which seems to mould the female figure on the basis of a porn-erotic fantasy.

Pornhub, the most famous pornography hub in the world, is a fitting example of porn acceptance. It is based on the free offer of large quantities of pornographic material, organised by genres and subgenres and categorised by tags. It is the first pornographic-oriented social network: audiences access contents and at the same time they can produce and talk about it (Ciuffoli et al., 2018; Maina & Zecca, 2017). By proposing pornography as a socially legitimate, shared genre of entertainment, the Pornhub platform has revolutionised the interaction between audiences and pornographic content: it embodies the mainstreaming of porn culture; thanks to its popularity, pornographic content has, in recent decades, emerged from the obscurity of sexualised material to become ubiquitous in popular culture (Paasonen, Jarrett & Light, 2019); finally, it legitimises pornographic aesthetics, which become normal and every-day (Lanfranco, 2022).

A "soft-porn male gaze" also persists in media representations addressed to a target made up by children and teenagers (Mapelli, 2022). Some of these images arouse a vaguely child-like pornographic sense.

Body objectivation and identification with adult models can easily lead to an instrumental representation of sex, in the sense that sexuality can be conceived and experienced as if it were a traded commodity, to the detriment of the relational and emotional aspects.

3. Girls as audiences

We briefly report on the results of a research study on the gender imagery of child audiences. The data we discuss is part of a larger project devoted to the representations of femininity that girls perceive as desirable (Cava, 2024). Studying the meanings that girls construct on the representation of women offers us an interesting perspective on the short-circuit that can be triggered between sexualised media images and erotic self-representation.

² The most successful teen dramas of recent years include *Skam* (2015), *Elite* (2018) and *Sex Education* (2019).

The study was carried out using diaries³. We asked 30 girls aged between 8 and 11 from three cities in Northern, Central and Southern Italy (Milan, Rome and Messina) to write short diaries in which they described their favourite female media protagonists. The girls were supposed to point to their favourite woman, describe her characteristics, explain the reasons for their choice and highlight the traits in which they would like to resemble their chosen star. The main aim of the research is to try to understand the relationship between the representations of the feminine in Italian media content and pre-adolescent girls' audiences by investigating the processes of identification and projection with a favourite character.

The qualitative methodology adopted, although it does not provide us with statistical-probabilistic representativeness, has allowed us to explore the interpretations through which the imagination of the child spectators is made explicit.

We chose this target group because they are halfway between childhood and adolescence; they are spectators born and raised in a digitised social context (their media consumption experience is characterised by the integration of different platforms); they already have a fair command of language and of the ability to render a personal view of the media narratives one comes into contact with; at this age, moreover, a progressive conquest of autonomy in terms of physical environments, media habits and living spaces begins.

The life context of these girls is characterised by a proliferation of technological platforms and the interconnection of product and character flows. It is a context of overabundance of symbolic offers (Vittadini & Milesi, 2015). The interaction with social platforms in which to negotiate the representation of oneself is constant and the contact with celebrities with which to try to identify oneself is continuous. These are girls for whom smartphones, social networks, the web and consoles are an integral part of the socio-technical environment and symbolic repertoires (Frezza, 2013) that have contributed to creating their shared semantics (Aroldi, 2012).

The analysis of the thirty diaries revealed three macro-categories useful for classifying the characteristics of the women described and loved by the girls: attractive bodies, independent personalities, digital tutors. In this paper, we will elaborate on what has emerged in terms of the body models in which they identify themselves.

The representation of femininity to which girls are attracted is often associated with beauty. The aesthetics of a sexy body exerts significant fascination. Models of corporeality often follow classical canons. The images of idealised beauty, of slim, toned, 'perfect' bodies to which they are exposed, conditions the gender performance to which girls seem to aspire (Gotz & Lemish, 2012).

The girls' fascination with Elettra Lamborghini emerges from many diaries. They recognise this singer's physical power and wealth. Looks have always been an important element in the construction of a musical star. In the case of Elettra Lambor-

³ In social research, the first use of personal documents was by Thomas and Znaniecki (1918-20). These narrative artefacts present themselves to researchers as collections of lives to be explored and, in our case, as repertoires of gendered images originating from interaction with the media. We believe that diary-writing not only puts us in touch with the lived experiences of the people we choose to study, but is a valuable resource for investigating the imagination, intentions, desires and meanings that lie behind the apparent simplicity of a recounted event. As Thomas and Znaniecki taught us, it is interesting to reflect on the veracity of the accounts one works on. For the two authors, in the case of Waldeck's account, what matters is that he reveals how he thinks he should have behaved as a young man in Poland and that this is a true picture of his idealised version of himself. In the case of the diaries of the girls featured in our study, it will be important not so much to consider their writings as absolutely adhering to what they really think in terms of the image of femininity conveyed by the media, but rather to understand their testimonies as performances of gender.

ghini, the artist's image almost overshadows her music. She is a brand, the protagonist of a transmedia story in whose ramifications the fans follow her. The way she presents herself in concerts, in video clips, in her many TV appearances and on social media is part of the performance itself. Its narrative works well beyond the music market and trans-medially expands to the realms of leisure and lifestyle⁴. It is interesting to consider how in the diaries of the young girls who identify Elettra Lamborghini as their most popular star, they all refer to a desire to twerk⁵ like her. The choice by these little girls of an icon with an ostentatious, driven and provocative sensuality would seem to adhere to the stereotypes imposed by the male gaze (Mulvey, 1975): a body portrayed as an object of desire, with a strong reference to sexual imagination. These sexualised representations can influence the way one looks at oneself and one's body and may exert a certain pressure to commit oneself, from childhood onwards, to unattainable standards of beauty (Spaccatini, Pacilli & Tomasetto, 2018).

The body presents itself as a display to the outside world, the key to success and happiness (Gavrila, 2020).

The video clips starring Elettra Lamborghini depict her in luxurious locations, surrounded by sensual dancers who make breasts and buttocks vibrate to the rhythm of reggaeton music. Rather than a passive object, however, the sexualised representation of the 'twerking queen' seems to present an active sexual subject, who is in charge of her own desire and chooses to represent herself in these ways (Gill, 2008).

A sexualised imagination is especially evident if we look at the diaries of 11-year-old girls, who dwell a great deal on the description of hair length, proportionate measurements, shiny nail varnish and an impeccable shape. They are impressed by the ever-perfectly-made-up faces, recognising in these 'media women' the absence of flaws. These girls style their identities after the sexy celebrities who populate their cultural landscape; they sexualise themselves when they think of themselves in objectified terms.

In the next section, we will reflect on how this internalised sexualisation can have the effect of increasing the risk of minors being victims of online abuse.

4. The risks of a pornification of culture

The web has allowed easy and safe access to porn, making pornographic content "ordinary", almost trivial in its wide availability and easy access.

The social implications connected to a wider spread of this content cannot then be ignored. It is not our intention to demonise pornography, a term used to describe material of a pornographic nature representing adults engaged in consensual sexual acts and legally distributed by the industry. Pornography implies the presence of consent and legal rules that make it lawful: both preconditions are lacking when dealing with a context of abuse and exploitation involving minors.

A cultural acceptance of adult pornography, together with the proliferation of increasingly eroticised images of female children can result, for example, in an expansion of the child pornography market.

⁴ She is a true digital brand: her career began in the music scene in 2018 with the success of her hit Pem Pem with 4.3 million viewings in less than a week and more than 100 million viewings on YouTube. From then on, she has become a media star, featuring in reality shows, having successful catchphrases and millions of followers on Instagram.

⁵ Twerking originated in the Ivory Coast tribal dances and was a fertility rite. The Cambridge Dictionary defines it as "a style of dancing that involves bending low and moving the bottom and hips".

In the case of pornography, forms of deviance on the web can reconfigure the distinction between producers and consumers as more complex. Exchanged material, in fact, increases and it is increasingly difficult to identify those responsible for sharing it.

Child pornographers have always used the web to exchange material and groom victims; in the past, they acted on chats and forums, now they prefer social networks. The web offers the guarantee of anonymity, the freedom to express their deviant sexuality, which would otherwise be considered impossible and in some cases would not be expressed, as it is considered socially unacceptable. New forms of abuse have arisen: sexting (exchange of sexually explicit media content, usually nude or semi-nude images and videos via smartphones or social network chats); sextortion (forcing someone to send sexually explicit videos or images); grooming via chat, and live distance child abuse (Cava & Carzo, 2020). What is more, anonymity guarantees easier access to child pornographic material. It is then possible for sexualised images to be the result of editing of a non-pornographic photo, but, once online, the distinction between representation and reality becomes too difficult to draw and this should lead to further reflection about the danger of the trend towards the erotisation of female children's images described in the first part of this paper.

In recent years, the circulation by minors of self-generated material consisting of explicit images of a minor taken or filmed by the minor, has greatly increased, with 81% of cases being girls between 11 and 13 years old; 9 out of 10 victims are between 3 and 12 years old (Telefono Azzurro, 2023).

Data indicates that child sexual abuse online is a gender crime that disproportionately affects girls compared to boys (Council of Europe and ECPAT International, 2024).

The pervasiveness of digital worlds and tools represents an accelerator of increasingly serious phenomena of sexual abuse.

Through platforms, minors share even very intimate parts of themselves, which can mean dangers in case of practices such as looking for new friends online, starting contacts on the web with unknown people and posting personal details.

Curiosity and fun, which are often the reasons behind this behaviour, can increase the risk of sexual victimisation. On the web, teenagers access a group of peers which is extended in terms of quantity, time and space (Cava & Pira, 2015). In particular, social media represent a relational universe in which minors find their fulfilment, through those defined by Gardner and Davies (2013) as the three Is.

The first I is Identity, that is the new way in which to conceive their identity, which becomes public because created for the online world: I am what I want others to see of me. The second I is the concept of Intimacy: emotions run on smartphone keyboards, thus avoiding physical relations; and lastly, I for Imagination, where technology and apps can become flywheel of imagination exponentially increasing one's creative potential, if used positively and carefully.

In these online spaces, teenagers look for information about their body and sexual practices. The digital space, in fact, also allows a new form of sexual socialisation, experimenting a variety of sexual scripts. It is a technological extension of the minors' bodies. Minors today show a great potential in creating and sharing media content by mixing, tailoring and commenting on it. It is precisely the familiarity of the youngest with the languages of digital cultures that allows them to appropriate the products of the cultural industry, actively participating in the "platform landscape", thanks to streaming or on-demand practices, and even Social TV and the many dedicated apps.

These higher skills observed in younger people are often translated into repertoires of images, increasingly attractive to those who are attracted by child bodies.

Online damage to minors' image and life is reproduced every time material about them is seen. It is known that an image on the web is replicable unlimited times and therefore it can always be seen. This is one of the most dangerous risks of the net: losing the ability to forget. It is a "perpetual damage" to reputation and privacy because images permanently record the abuse and harass minors for years afterwards, thus having long lasting effects. This violation is repeated every time new spectators fix their gaze on the child's pornographic image. Nothing is forgotten on the web, what is online is there forever. This indelible accumulation of memories makes the violation of children's bodies even more serious.

5. Concluding Remarks

We have explored the relationship between the sexualisation of girls and societal issues such as child pornography. There is still limited research, especially in the Italian context, on the potential associations between the sexualisation of girls and the sexual exploitation of girls.

If sex and desire are recurrent frames in the visual content of contemporary media communication, the awareness that the taboo of child eroticism and the fact that voyeurism by an adult eye towards a world of innocence are some of the male visual pleasures of the contemporary collective imagination cannot of course be ignored (Muzzarelli & Marra, 2018). The topic of the representation of eroticism and sexual provocation when such bodies visibly belong to unripe beauties with alluring childish manners and glances must confront us with a reflection about the need to generate counter-narrations, which deviate from the stereotyped models described in the first part of this paper and that can return female and male children to a freer childhood (Oliverio Ferraris, 2014).

With particular reference to female children and teenagers, who are the main victims of this process of early eroticisation of childhood, it is not possible to ignore the risks connected to the power of media content in channelling their experiences. It is then important, on one hand, to work on building through the traditional agencies of socialisation a communicative appeal able to strike a balance in the relationship between young women, gender media representations and sexuality; on the other hand, on media which, in their role as social builders of reality (Berger & Luckmann, 1966), can radically help social change, breaking up the very same stereotypes they have contributed to create.

References

- American Psychological Association (2007). *Report of the APA Task Force on the Sexualization of the Girls*. Washington.
- Aroldi, P. (2012). Digital Generation? Giovani e nuove tecnologie della comunicazione, al di là delle retoriche. *Studi di Sociologia*, 50(1), 91-107. <http://www.jstor.org/stable/41582805>
- Attimonelli, C. (2009). Little Miss. L'erotizzazione dei corpi delle bambine. In S. Capecchi & E. Ruspini. (a cura di), *Media, corpi, sessualità. Dai corpi esibiti al Cybersex* (pp. 87-106). Milano: FrancoAngeli.
- Berger, P., Luckmann, T. (1966). *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Doubleday & Company.

- Bernardini, M. G. (2011). Corpi esibiti, corpi celati, corpi negati. *Ragion pratica*, 2, 385-402.
- Bucchetti, V., & Casnadi, F. (2022). *Tracce di iper-in-visibilità. Rappresentazione e disparità di genere: uno sguardo sulla quotidianità*. Milano: FrancoAngeli.
- Burgio, G. (2021). Desideri adolescenti. Tra teen drama, pornografia online e fluidità sessuale. *Encyclopaideia – Journal of Phenomenology and Education*, 25(61), 43-52. <https://doi.org/10.6092/issn.1825-8670/12564>
- Capecchi, S. (2011). Il Paese delle donne. *Il Mulino*, 6, 1097-1105. <https://doi.org/10.1402/35740>
- Capecchi, S. (2022). Media digitali, genere e pubblicità. In M. Farci & C. M. Scarcelli, *Media digitali, genere e sessualità* (pp. 156-171). Milano: Mondadori.
- Caso, D., Fabbriatore, R., Muti, F., & Starace, C. (2019). Sessualizzazione e oggettivazione femminile su Instagram: il ruolo delle influencer. *Psicologia sociale*, 3, 441-463. <https://doi.org/10.1482/94944>
- Cava, A. (2024). *Uno schermo tutto per sé. Audience femminili e piattaforme*. Milano: Mimesis.
- Cava, A., & Carzo, D. (2020). L'infanzia violata. Devianza reticolare e digitalizzazione della pedopornografia. *Sociologia del Diritto*, 3, 119-136. <https://doi.org/10.3280/SD2020-003006>
- Cava, A., & Pira, F. (2015). *Social gossip. Dalla chiacchiera di cortile al web pettegolezzo*. Roma: Aracne.
- Ciofalo, G., Leonzi, S., & Quercia, G. (2021). *The Toon Gaze*. La rappresentazione del femminile nei cartoni animati prescolari. *Ocula. Occhio semiotico sui media*, 22(25), 105-125. <https://doi.org/10.12977/ocula2021-10>
- Ciuffoli, E., D'Amico, E., & Pulzelli, M. (2018). *M.I.L.F. Cosa puoi imparare da Pornhub per la tua azienda: modelli di business, strategie digitali e uso dei dati*. Monte San Savino: Gazduna.
- Council of Europe and ECPAT International. (2024). *Ending Child Sexual Abuse and Exploitation*.
- Daniels, E. A., & Zurbruggen, E. L. (2016). «It's not the right way to do stuff on facebook»: An investigation of adolescent girls' and young women's attitudes toward sexualized photos on social media. *Sexuality & Culture*, 20, 936-964. <https://doi.org/10.1007/s12119-016-9367-9>
- Fasoli, F., Durante, F., Mari, S., Zogmaister, C., & Volpato, C. (2018). Shades of sexualization: When sexualization becomes sexual objectification. *Sex Roles*, 78, 338-351. <https://doi.org/10.1007/s11199-017-0808-1>
- Fredrickson, B. L., & Roberts, T. A. (1997). Objectification theory: Toward understanding women's lived experiences and mental health risks. *Psychology of Women Quarterly*, 21(2), 173-206. <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1997.tb00108.x>
- Frezza, G. (2013). *Dissolvenze. Mutazioni del cinema*. Latina: Tunué.
- Gardner, H., & Davies, K. (2013). *The APP Generation. How Today's Youth Navigate Identity, Intimacy and Imagination in a Digital World*. Yale University Press.
- Gavrila, M. (2020). Adolescenti. Il prisma dei generi tra media system e rivolta contro le istituzioni. In M. Buonanno & F. Faccioli, *Genere e media: non solo immagini* (pp. 130-156). Milano: FrancoAngeli.
- Gill, R. (2008). Empowerment/sexism: figuring female sexual agency in contemporary advertising. *Feminism and Psychology*, 18(1), 35-60. <https://doi.org/10.1177/0959353507084950>
- Gotz, M., & Lemish, D. (Eds.) (2012). *Sexy girls, heroes and funny losers: Gender representations in children's TV around the world*. New York: Peter Lang.
- Hatton, E. & Trautner, M. N. (2011). Equal opportunity objectification? The sexualization of men and women on the cover of Rolling Stone. *Sexuality & Culture*, 15, 256-278. <https://doi.org/10.1007/s12119-011-9093-2>
- Harvey, A. (2023). *Studi femministi dei media. Il campo e le pratiche*, Milano: Meltemi.
- Kavka, M. (2008). *Reality Television, Affect and Intimacy: Reality Matters*. London: Palgrave Macmillan.
- Lanfranco, M. (2022). Pornografie e violenza: quale legame?. *MicroMega*, 6, 116-123.

- Maina, G., & Zecca, F. (2017). "All you need is hand. I tubes pornografici e l'adult business nel web 2.0". In V. Re, *Streaming media: distribuzione, circolazione, accesso* (pp. 189-212). Milano: Mimesis.
- Mapelli, D. (2022). Contaminazioni porno-pop. L'iper-sessualizzazione della donna nei video musicali. In V. Bucchetti & F. Casnadi (eds.), *Tracce di iper-in-visibilità. Rappresentazione e disparità di genere: uno sguardo sulla quotidianità* (pp.71-82). Milano: FrancoAngeli.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Muzzarelli, F., & Marra, C. (2018). Immaginari proibiti. La fotografia e la provocazione dell'erotismo teen. *ZoneModa Journal*, 8(2), 91-118. <https://doi.org/10.6092/issn.2611-0563/8663>
- Oliverio Ferraris, A. (2014). *La sindrome Lolita. Perché i nostri figli crescono troppo in fretta*, Milano: Rizzoli.
- Paasonen, S., Jarrett, K., & Light, B. (2019). *NSFW: Sex, Humor, and Risk in Social Media*, Cambridge: MIT Press.
- Priulla, G. (2022). La violenza simbolica. In F. Bruni, A. Cava, M. Meo & A. Penna, *Pluralismi. Riflessioni su corpi, politiche e rappresentazioni di genere* (pp. 87-101). Milano: Mimesis.
- Rossi, M. (2013). Teen Drama: nuovi educatori alla sessualità? *Salute e Società*, 12(2), 157-170. <https://doi.org/10.3280/SES2013-002010>
- Save the Children, & Polizia di Stato. (2022). *L'abuso sessuale online in danno di minori*.
- Spaccatini, F. (2019). Children's sexualization and appearance focus: A literature review. *Psicologia sociale*, 3, 343-368. <https://doi.org/10.1482/94939>
- Spaccatini, F., Pacilli, M. G., & Tomasetto, C. (2018). "La sessualizzazione delle bambine e dei bambini". In De Piccoli, N., Rollero, C. *Sui generi: identità e stereotipi in evoluzione?* (pp. 133-146). Torino: Centro Interdisciplinare di Ricerche e Studi delle Donne e di Genere, Università di Torino.
- Sigismondi, P. (2015). The Winx Club phenomenon in the global animation landscape. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 3(3), 271-285. https://doi.org/10.1386/jicms.3.3.271_1
- Stagi, L. (2008). *Anticorpi*. Milano: FrancoAngeli.
- Thomas, W. I., & Znaniecki, F. W. (1918-1920). *The Polish Peasant in Europe and America*. Chicago: University of Chicago Press.
- Vittadini, N., & Milesi, D. (2015). Il pubblico della Children's Television. In P. Aroldi (a cura di), *Piccolo schermo. Che cos'è e come funziona la Children's Television* (pp. 91-119). Milano: Guerini.
- Ward, L. M., Seabrook, R. C., Manago, A., & Reed, L. (2016). Contributions of diverse media to self-sexualization among undergraduate women and men. *Sex Roles*, 74, 12-23. <https://doi.org/10.1007/s11199-015-0548-z>

*Book review. La Questione delle Aree Interne.
Riflessioni sociologiche, Francesco Vespasiano,
FrancoAngeli, Milano 2023*

Miriam Matteo

University of Salerno, Italy

Email: mmatteo[at]unisa.it

Abstract

The volume *La questione delle Aree Interne* by Francesco Vespasiano provides a sociological analysis of the phenomenon of Italian Inner Areas from an interdisciplinary perspective, highlighting their development prospects and the condition of marginalization. This marginalization is presented as the result of historical processes and economic and political decisions that have led to the subordination of these areas in favor of the hegemony of urban centers. Central to the analysis is the National Strategy for Inner Areas (SNAI), described as an innovative place-based approach aimed at overcoming the top-down logic of resource allocation. Instead, it seeks to promote local development by strengthening essential services such as education, healthcare, and mobility, as well as enhancing territorial resources. Vespasiano proposes a concept of local development that takes into account broader global dynamics, emphasizing the need for an integrated development model. This model combines material and immaterial resources, local knowledge, networks of local, national, and international social relations, and multilevel institutional capacities. Particular attention is given to the “voice” of local communities, whose input is deemed essential for understanding how to counter the depopulation of Inner Areas and to promote a participatory and inclusive development model. The work represents a significant contribution to the sociological literature on territorial inequalities and offers useful tools for both scholars and policy-makers committed to understanding the challenges faced by Inner Areas from a research-action perspective.

Keywords: Inner Areas, SNAI, local development.

Il volume “La questione delle Aree Interne” di Francesco Vespasiano consiste in un interessante lavoro di ricognizione sociologica volto alla comprensione degli sforzi messi in campo negli ultimi quindici anni per analizzare la complessità, gli elementi di criticità e le possibilità di sviluppo che interessano numerose zone d’Italia definite “Aree Interne” e verso le quali l’Europa rivolge le proprie risorse finanziarie per raggiungere obiettivi di coesione territoriale. L’analisi che l’autore propone ha un respiro interdisciplinare che, pur inserendosi appieno nella letteratura sociologica del territorio, si avvale di diversi concetti di tipo economico e politico utili a comprendere i temi affrontati, non senza rimandi al passato. Di fatto, come il titolo stesso dell’opera suggerisce, nella “questione” delle Aree Interne c’è anche l’eco della “questione” meridionale, che ha tutt’oggi un proprio peso specifico nel Sud Italia e che si aggiunge ad altri fattori che hanno determinato il sottosviluppo delle Aree Interne dell’intera penisola, che Vespasiano ben ricostruisce e individua nei «processi di modernizzazione degli assetti istituzionali delle società» (p. 11), quali il

passaggio dalle società rurali alle società urbane e la forza gerarchica dei “centri” esercitata sulle “periferie”. Nella ricostruzione storico-sociale e politico-economica di Vespasiano la Strategia Nazionale per le Aree Interne (SNAI) costituisce il momento presente e l’occasione per il futuro delle medesime, centrale e rilevante per uno sviluppo locale da intendere in senso “glocale” (Robertson, 1992).

La struttura del volume segue una progressione analitica, suddivisa in aree tematiche accompagnate da valutazioni critiche e riflessioni. L’autore ritiene importante partire dal concetto di comunità, a patto di prendere le distanze dal modello ideal-tipico di Tönnies contrapposto al concetto di società e declinarlo per «mettere al centro le persone, valorizzare le loro differenze, sostenere relazioni fiduciarie per generare collaborazione innovativa, favorire apertura cosmopolita per generare relazioni lunghe, innovare identità territoriali» (p. 21), «capire come trattenerne la popolazione d’origine, favorire ritorni e nuovi ingressi» (ibid.) e, dunque, costruire «comunità ospitali» (ibid.) a fronte dello spopolamento e dell’invecchiamento della popolazione che attanaglia le Aree Interne. Segue una disamina delle dinamiche storico-sociali “campagna-città” e “centro-periferia” e di un certo modo di intendere lo sviluppo, per spiegare come la condizione di marginalità delle Aree Interne non sia un fattore intrinseco e connaturato ad esse, bensì la conseguenza di diversi fattori storico-sociali, nonché di precise *scelte* di carattere politico, influenzate da interessi economici (cfr. pp. 22-37). Le due dinamiche richiamate, come ricostruisce Vespasiano, rimandano al fenomeno dell’urbanesimo, quale «processo di lunga durata che ha svuotato ampie aree dei territori nazionali da inizio Novecento» (p. 27). In questo senso, la “frattura” (Lipset & Rokkan, 1967) tra centro e periferia sarebbe stata «decisiva per la formazione dei sistemi politici moderni, accompagnandosi a quella tra interessi agrari e industriali, decisiva per organizzare il sistema economico a partire dalla produzione fordista» (p. 24). Richiamando Shils (1961), diviene chiaro come ogni sistema sociale abbia un “centro” ben noto e visibile di tipo territoriale, di potere, di distribuzione di risorse, simbolico e di legittimazione delle dinamiche di accentramento, di tipo valoriale per definire la scala degli obiettivi da raggiungere. In un simile scenario, in cui «le politiche, gli obiettivi e i controlli provengono dal centro e ad esso devono dare conto» (p. 25), Vespasiano non solo sottolinea che un sistema istituzionale di questo tipo non è sempre esistito, essendo il risultato del processo di modernizzazione e del connesso processo di dipendenza delle aree periferiche e marginalizzate, ma richiama anche l’attenzione sulla dinamica locale-globale, di natura co-evolutiva e relazionale in cui i modelli societari del tipo “centro” e “periferia” sono comunicanti. Dunque, benché il potere economico delle cosiddette “città globali” (Sassen, 1991) si stia potenziando ulteriormente, avendo in sé tutti i “fattori agglomeranti” che attraggono per offerta di finanze, servizi e innovazione, il “locale” non va comunque «pensato come immobile e destinato alla marginalità e all’insignificanza, perché ha risorse capaci di ideare e implementare azioni necessarie allo sviluppo» (p. 42) in quanto «anche la realtà più debole – economicamente e politicamente – non può essere né annullata, né svalutata, avendo risorse per l’altra realtà in relazione» (ibid.). Vespasiano insiste su un’idea di sviluppo locale che sappia tenere insieme sia i fattori economici che quelli non economici, le risorse materiali e immateriali, le capacità istituzionali multilivello, saperi e mestieri sedimentati sui territori, aspirazioni e costellazioni valoriali degli attori locali, il tutto concertato da un’etica dello sviluppo che abbia ben chiaro i destinatari, i fini, i costi sociali che tutto questo comporta. Per illustrare lo sviluppo locale, richiama il “*Triple Helix Model*” nel quale la ricerca, i livelli di *governance* locale, nazionale e sovranazionale e le imprese e i servizi alle imprese giocano un ruolo essenziale, modello che si amplia

e sviluppa ulteriormente, diventando “*Quadruple*” con l’aggiunta della società civile e l’importanza dei processi democratici nella formazione e diffusione della conoscenza e dell’innovazione, e “*Quintuple*”, ponendo attenzione all’ambiente naturale, risorsa essenziale in cui sono immerse le dinamiche socio-economiche e socio-ecologiche delle Aree Interne (cfr. pp. 36-37).

In un simile quadro, Vespasiano ritiene altrettanto essenziale alla comprensione della questione delle Aree Interne il concetto di capitale sociale, ritenuto necessario ma non sufficiente allo sviluppo locale. Se quest’ultimo si connota come «*civicness*» e in termini di fiducia interpersonale, nelle reti sociali e nelle norme che regolano la convivenza, richiamando Putnam (2000) e Coleman (1990), «l’influenza positiva delle dotazioni di capitale sociale si estende fino alla crescita del reddito» (p. 55), benché «la sua natura di risorsa produttiva di benessere collettivo deve essere valutata di volta in volta in relazione alla sua natura situazionale e dinamica» (ibid.) e, dunque, dev’essere inteso come concetto neutro, non necessariamente positivo. Se si vuole intendere il capitale sociale come una «variabile generativa di dinamiche innovative» (p. 57), occorre guardare al tipo di *networking* che è in grado di generare, capace di attivare non solo legami di tipo “*bonding*”, tra attori locali interni al territorio, ma anche di tipo “*bridging*”, con attori esterni che detengono risorse essenziali per lo sviluppo locale e di tipo “*linking*”, tra attori interni e istituzioni esterne che dispongono delle risorse necessarie per lo sviluppo territoriale. Queste ultime forme di rete richiamate da Vespasiano sono essenziali a preservare le Aree Interne da quelle dinamiche di localismo, in termini di collusioni politico-economiche e culturali – quando le tradizioni non costituiscono elemento di autenticità e unicità di una società o di un territorio, bensì pretesto di resistenza all’innovazione, appiglio per il principio di autorità e chiusura nei riguardi della diversità – che, insieme alla distanza dai servizi essenziali per la qualità della vita delle persone, divengono fattori di spinta verso l’abbandono dei territori. Essendo il futuro un “fatto culturale” (Appadurai, 2014), «se costruire un futuro migliore appare impossibile agli attori sociali, la loro *capacità di aspirare* si rivolge altrove e le loro decisioni si connotano come delle irrefrenabili azioni di *exit*. In una dinamica del genere, resta inarrestabile lo spopolamento delle Aree Interne, aree periferiche che dipendono da un centro di potere decisionale» (p. 32), simbolico, economico e culturale. «Se per sperare di vivere a pieno i diritti di cittadinanza è necessario stare al centro, tutti coloro che aspirano a una vita decente metteranno in atto strategie di questo tipo» (ibid.).

Dopo aver fornito una puntuale ricostruzione sociologica, storico-culturale, fenomenologica e politico-economica relativa alle Aree Interne, Vespasiano spiega dettagliatamente la nascita, gli sviluppi e lo stato dell’arte della Strategia Nazionale per le Aree Interne (SNAI), intesa anche come una risposta strutturata e lungimirante alla *exit strategy* di coloro che vivono nelle Aree Interne e *aspirano* a una qualità della vita migliore e alla preoccupazione della Commissione Europea circa l’efficacia delle politiche di coesione a livello locale. La SNAI, nata e sviluppatasi grazie al notevole lavoro di Barca (2009; 2011) e Trigilia (1992; 1999) tra il 2009 e il 2013, viene descritta come un innovativo approccio *place-based* per affrontare le disuguaglianze territoriali e promuovere uno sviluppo locale sostenibile puntando su servizi essenziali come istruzione, salute e mobilità (cfr. pp. 62-90). Laddove le Aree Interne sono presentate come il risultato di un processo di marginalizzazione iniziato con l’industrializzazione e accentuato dalle politiche urbanocentriche del Novecento, l’autore esplora le caratteristiche principali di queste aree: spopolamento, invecchiamento della popolazione, scarsa accessibilità ai servizi essenziali e debolezza eco-

nomica, rispetto alle quali la Strategia si pone come politica innovativa volta al superamento della tradizionale logica *top-down* di allocazione di risorse dai centri alle zone periferiche, proponendo un modello partecipativo che coinvolge gli attori locali, di cui l'ascolto della loro *voice*, cioè delle istanze di chi abita i territori, rappresenta l'approccio privilegiato della Strategia. Vespasiano illustra in dettaglio i principi fondamentali della SNAI: miglioramento dei servizi essenziali (istruzione, salute, mobilità), promozione dello sviluppo locale sostenibile e attivazione di risorse territoriali (materiali, immateriali, umane, politiche, finanziarie). Gli strumenti metodologici della SNAI includono la co-progettazione delle azioni da implementare con gli attori locali, il monitoraggio in termini di *governance* multilivello e la selezione partecipata degli interventi. Centrale è l'idea che le comunità locali diventino protagoniste dello sviluppo, grazie all'attivazione di "filieri cognitive" che colleghino conoscenze e competenze alle specificità dei territori.

L'autore conclude il volume con una riflessione sulle possibilità di sviluppo delle Aree Interne, proponendo una visione ottimistica, ma realistica, basata sulla valorizzazione delle specificità locali e sull'integrazione con le dinamiche globali, enfatizzando il ruolo delle giovani generazioni e del turismo lento come leve per rivitalizzare le Aree Interne nell'approccio integrato della SNAI.

Vespasiano dà un contributo significativo alla letteratura sociologica sulle disuguaglianze territoriali e sulle strategie di sviluppo locale in un lavoro di sintesi teorica, concettuale, metodologica e applicativa particolarmente efficace alla comprensione dei temi trattati, di rilevanza attuale nel contestualizzare lo sviluppo delle Aree Interne in un quadro di carattere necessariamente globale e in piena rispondenza con le priorità dell'Agenda Europea 2030, nonché di respiro interdisciplinare, integrando prospettive politico-economiche alle riflessioni sociologiche sviluppate in questo lavoro. L'introduzione è ben strutturata e offre una base teorica solida, tuttavia, la densità dei riferimenti teorico-concettuali potrebbe risultare complessa per chi non ha familiarità con la sociologia classica. Nell'analisi della «questione delle Aree Interne», condotta in maniera rigorosa e ben documentata, la chiave interpretativa fornita dalla dicotomia tra "*exit*" e "*voice*" risulta particolarmente efficace a restituire la complessità delle dinamiche di abbandono dei territori, arrestabili solo a partire dall'*ascolto* delle istanze di coloro che li abitano, aspetto centrale per la resilienza delle Aree Interne. Tuttavia, sarebbe utile approfondire le implicazioni delle "*exit strategies*" non solo per queste ultime, ma anche per i centri urbani che devono affrontare le sfide ad esse connesse, relative al sovraccarico nell'offerta dei servizi, degli spazi abitativi, non solo i vantaggi in termini di costante afflusso di capitale umano. La sezione centrale del libro, dedicata alla SNAI, dimostra la notevole competenza dell'autore nel trattare politiche complesse come quella presa in esame. Tuttavia, mentre i principi della SNAI sono ben esposti, vi è meno attenzione alle sfide incontrate durante l'attuazione della stessa, come il "lentissimo avanzamento finanziario" o i problemi di coordinamento tra i diversi livelli amministrativi: benché una maggiore riflessione sulle criticità di tale approccio avrebbe arricchito l'analisi, la mancanza di un approfondimento in merito è assolutamente comprensibile considerando l'intento dell'autore: tracciare le linee essenziali della Strategia, partendo dalle origini, contestualizzandola entro un determinato sfondo storico-sociale – avvalendosi della letteratura sociologica con riferimenti interdisciplinari a carattere politico-economico – e riflettendo sulle possibilità di sviluppo locale insite in essa. Le prospettive future delineate risultano stimolanti e fungono da spunto sia per ulteriori ricerche sulle disuguaglianze territoriali e le implicazioni socio-economiche per chi abita i territori, sia per i *policy makers* intenti a catalizzare risorse sulle Aree Interne

per intervenire sulle dinamiche di spopolamento e di invecchiamento della popolazione.

In definitiva, il volume offre una panoramica illuminante riguardo alle sfide e alle opportunità delle Aree Interne italiane muovendosi su diversi livelli di analisi di tipo teorico, metodologico e applicativo, utile tanto per gli addetti ai lavori nell'ambito della ricerca accademica relativa alla sociologia del territorio, quanto per coloro che vogliono addentrarsi negli aspetti pratici e applicativi della Strategia e, in quanto *stakeholders* dei territori, necessitano di conoscerne gli elementi di avvio e lo stato dell'arte. Il lavoro, benché si sviluppi mediante un linguaggio necessariamente tecnico e specialistico data la complessità dei temi affrontati, è adatto anche a chi voglia soddisfare la propria curiosità e il proprio interesse riguardo al presente e al futuro delle Aree Interne, purché si faccia qualche sforzo di familiarizzazione con il registro specifico sociologico e tecnico che l'autore utilizza. D'altronde, la possibilità di fruire del volume in *open access* gratuito rimarca ulteriormente gli scopi divulgativi dell'autore nel garantire piena accessibilità all'opera.

Riferimenti bibliografici

- Appadurai, A. (2014). *Il futuro come fatto culturale*. Milano: Raffaello Cortina.
- Barca, F. (2009). *An Agenda for a Reformed Cohesion Policy a Place-Based Approach to Meeting European Union Challenges and Expectations*, April.
- Barca, F. (2011). *L'approccio place-based delle politiche europee di sviluppo regionale: fondamenti e spunti per l'azione*, intervento tenuto all'Università degli studi di Padova, 14 novembre.
- Coleman, J. S. (1990). *Foundations of Social Theory*. Cambridge: Harvard University Press (trad. it. Id., 2005, *Fondamenti di teoria sociale*, il Mulino, Bologna).
- Lipset, S. M., & Rokkan, S. (1967). Cleavage Structures, Party Systems and Voter Alignments. An Introduction. In S. M. Lipset & S. Rokkan (eds.), *Party Systems and Voter Alignments. Cross-National Perspectives* (pp. 1-64). New York: Free Press.
- Putnam, R. (2000). *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon & Shuster (trad. it., Id., 2004, *Capitale sociale e individualismo: crisi e rinascita della cultura civica in America*, il Mulino, Bologna).
- Robertson, R. (1992). *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Canada: Sage.
- Sassen, S. (1991). *The Global City: New York, London, Tokyo* (trad. It., 2010, N. Negro, ed., *Le città nell'economia globale*. Il Mulino, Bologna).
- Shils, E. (1961). *Centre and Periphery*. London: Routledge and Kegan Paul (trad. it., 1984, *Centro e periferia. Elementi di macrosociologia*, Brescia, Morcelliana).
- Trigilia, C. (1992). *Sviluppo senza autonomia. Effetti perversi delle politiche nel Mezzogiorno*. Bologna: il Mulino.
- Trigilia, C. (1999). Capitale sociale e sviluppo locale. *Stato e Mercato*, 57, 419-440.