



**HAL**  
open science

## Introduction - Les expériences artistiques pour, dans, par le développement durable : quels paradoxes ?

Daniel Urrutiaguer

### ► To cite this version:

Daniel Urrutiaguer. Introduction - Les expériences artistiques pour, dans, par le développement durable : quels paradoxes ?. Registres : Revue d'études théâtrales, 2018, hors série 5. hal-03770244

**HAL Id: hal-03770244**

**<https://hal.science/hal-03770244>**

Submitted on 27 Dec 2022

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

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

## **Les expériences artistiques *pour, dans, par* le développement durable : quels paradoxes ?**

Daniel Urrutiaguer

### **Les transformations systémiques du secteur des arts du spectacle**

#### *Les paradoxes de la chaîne de valeur*

La chaîne de valeur des arts du spectacle se caractérise par des déséquilibres structurels entre les circuits de production, nourris par de nombreuses initiatives de création, et les circuits de distribution, qui sont mis en relation avec des capacités de consommation généralement bien plus circonscrites. En effet, les publics occasionnels ont tendance à se concentrer sur les spectacles impliquant des artistes renommés, la notoriété jouant un rôle de filtrage dans l'anticipation de la qualité des expériences de consommation (Rosen, 1982 ; Adler, 1985 ; Urrutiaguer, 2015). De plus, les systèmes d'interactions entre les artistes, les producteurs, les compagnies et les établissements culturels de diffusion mettent en jeu des appariements sélectifs des différents protagonistes, fondés sur des niveaux de réputation similaires (Menger, 2002 : 43-44). La concentration des retombées symboliques, en cas de succès des œuvres, sur la personne de leurs auteurs constitue une puissante incitation pour les artistes à devenir auteur ou metteur en scène, réalisateur, ce qui contribue à multiplier les créations. D'autant plus que la préservation de la visibilité professionnelle exige de nouvelles créations, qui seront jugées sur leurs qualités esthétiques par les pairs et les experts professionnels. La construction des réputations corporative et médiatique repose ainsi sur le cumul de ces jugements, dont la trajectoire détermine un niveau de confiance influant sur le type et le niveau d'accès des équipes artistiques aux circuits de production et de distribution.

Comme la limitation des financements publics contribue à réduire la marge de leur subvention de fonctionnement disponible pour les dépenses artistiques, les établissements culturels sont enclins à limiter leurs prises de risque dans les choix de programmation. Cela se traduit notamment par une plus grande volatilité des décisions de coproduction avec des apports plus limités, ce qui oblige à accroître le nombre de partenaires engagés. Ainsi, une récente étude de l'ONDA sur 29 compagnies françaises conventionnées du spectacle vivant a montré qu'entre 2010 et 2013 le nombre médian de coproducteurs était de six, dont presque la

moitié avaient été renouvelés lors de la dernière création, ce qui allonge sensiblement le temps de production au détriment de la recherche artistique (Payn *et al.*, 2014 : 19-21).

Il en résulte des inégalités de revenus supérieures à celles des autres activités économiques en moyenne (Urrutiaguer, 2012 : 44 ; Gouyon, 2015 : 7). La montée en charge d'un régime d'assurance chômage spécifique pour les intermittents du spectacle s'est accompagnée en France par un triplement des effectifs entre 1990 et 2009, une multiplication de contrats à la durée moyenne considérablement raccourcie<sup>1</sup>, une réduction du salaire annuel brut moyen des intermittents du spectacle, plus importante pour les artistes que pour les techniciens (Gouyon, Patureau, 2014a : 4). Même si la moitié des salariés du spectacle se déclarent en situation de sous-emploi en 2011 (Gouyon, Patureau, 2014b : 15), l'importance des revenus de remplacement (indemnités de chômage, pensions de retraite) et les revenus des conjoints limitent la précarité économique des actifs en emploi dans les professions du spectacle (Gouyon, 2015 : 6, 22). L'absence de régime d'assurance-chômage spécifique dans les autres pays, à l'exception notable de la Belgique, contraint plus les artistes à une multi-activité en dehors des activités du spectacle.

Alors que le cinéma et l'audiovisuel relèvent d'une économie essentiellement marchande, les arts de la scène sont partagés en France en 2014 entre une production marchande significative (43% de la production totale) et une production non marchande majoritaire<sup>2</sup> (Picard, 2016 : 7). La prédominance des très petites entreprises fragilise le secteur des arts du spectacle, par l'insuffisance des capitaux et une trésorerie souvent trop faible, mais le taux de survie médian des entreprises du spectacle (cinq ans) est en fait comparable à celui du reste de l'économie, tel qu'il a été observé par l'INSEE entre 1998 et 2003 (CNPS, 2006 : 44).

### *L'évolution des paradigmes des politiques culturelles*

L'importance de la production non marchande dans les arts de la scène accorde *a priori* un poids important aux politiques culturelles afin d'orienter la régulation de ces activités. Les paradigmes de ces politiques du spectacle vivant ont suivi une évolution assez similaire, à une échelle internationale, depuis la seconde guerre mondiale (Menger, 2011). La première orientation s'est inscrite dans une vision idéalisée de la démocratisation culturelle, afin

---

<sup>1</sup> De 10 jours en 1990 à 3 en 2009 pour les artistes ; de 14 jours à 6 respectivement pour les cadres, techniciens, ouvriers.

<sup>2</sup> Au sens de la Comptabilité Nationale, la production non marchande correspond aux produits vendus à un prix inférieur à 50% de leur coût de production grâce aux subventions reçues.

d'élargir la base sociodémographique des spectacles de haute qualité par leur exposition au plus grand nombre. Les beautés supposées universelles de ces œuvres étaient jugées suffisantes en soi pour toucher les consciences individuelles et opérer une conversion vers une appréciation de leurs qualités (Throsby, Withers, 1979 ; Urfalino, 1996). Le développement d'une offre artistique déconcentrée était ainsi considéré comme une démarche complémentaire à la construction d'États-nation éclairés autour d'un projet d'élévation spirituelle des masses populaires au contact des chefs d'œuvre du patrimoine culturel national.

Dans les années 1960-1970, les constats récurrents d'échec de cette politique d'une offre artistique excellente pour élargir significativement la composition sociodémographique du public (Bourdieu, Darbel, 1966 ; Baumol, Bowen, 1966), tout comme le maintien de fortes inégalités économiques, ont conduit notamment à prêter une attention plus soutenue aux projets de démocratie culturelle, fondés sur une démarche de dialogue artistique avec les univers culturels des différents groupes sociaux. La reconnaissance du multiculturalisme revient à s'éloigner des projets précédents d'acculturation artistique pour s'appuyer sur une vision anthropologique d'une diversité des cultures et de leur dignité à l'instar de celle des modes de vie. Une reconnaissance esthétique est accordée progressivement à d'autres pratiques artistiques auparavant minorées (comme les arts de la marionnette, de la rue, du cirque, du conte, les danses urbaines). Les relations entre les États et les collectivités territoriales sont souhaitées évoluer dans un sens plus coopératif avec un partage du pouvoir d'expertise culturelle afin de discerner les offres artistiques méritant d'être subventionnées. L'ancrage territorial des activités artistiques est mis en avant comme une vertu attendue par les collectivités publiques, soucieuses de développer les territoires sous leur responsabilité administrative.

La prise en compte publique accrue des dimensions économiques des activités culturelles intervient notamment dans une reconsidération des industries culturelles, qui étaient notamment assimilées par André Malraux (2002, [1966]) à des ennemis destructeurs des imaginaires individuels. Les enjeux d'une protection contre la domination de l'industrie nord-américaine du cinéma sont mis en avant par Jack Lang (2002, [1982]) dans son discours de l'Unesco à Mexico en 1982, prélude à un lent développement de négociations internationales pour reconnaître l'intérêt de la diversité culturelle à une échelle internationale et justifier une exclusion des activités culturelles du libre-échange international. L'articulation entre les exigences artistiques et la démocratisation culturelle, fondatrice des principes français de la mission d'intérêt général dans le domaine de la culture, devient concurrencée à une échelle internationale par la rhétorique d'action culturelle des « industries créatives ». A

la suite de la publication du manifeste gouvernemental australien *Creative Nation* (D.C.A, 1994), une rhétorique s'est développée pour justifier une articulation entre un soutien au multiculturalisme, supposé favoriser la cohésion sociale, et les attentes de retombées économiques positives grâce à la stimulation d'un esprit de créativité. Ces incitations au développement des innovations économiques sont ainsi susceptibles d'améliorer la compétitivité nationale.

Ce processus d'addition de rhétoriques n'a néanmoins pas modifié en profondeur un système de distribution des subventions publiques, fondé d'abord sur une appréciation, par des experts professionnels cooptés, des mérites artistiques puis sur l'anticipation de la capacité au rayonnement national et international des producteurs de spectacles (Urrutiaguer *et al.*, 2012).

### *Du développement durable aux droits culturels*

Cette évolution des paradigmes des politiques culturelles vers une meilleure valorisation, plutôt verbale, du développement culturel est entrée en imbrication avec une attention internationale portée au concept de développement durable. Celui-ci a été mis en avant dans le rapport de la Commission mondiale sur l'environnement et le développement de l'ONU, présidée par Gro Harlem Brundtland (1987 : 14) avec une définition souvent reprise : la capacité « de répondre aux besoins du présent sans compromettre la possibilité pour les générations à venir de satisfaire les leurs ». Dans la section définitionnelle sur le développement durable, le rapport insiste sur une dynamique de changement tournée vers l'équité dans la répartition des revenus en luttant contre la pauvreté, en favorisant une participation démocratique aux prises de décision politique, en respectant les limites écologiques de la planète dans les choix de croissance. Ce rapport a préparé les futures négociations internationales menées autour de l'Agenda 21, à partir de celle de Rio de Janeiro en 1992 pour préparer les conditions d'un développement durable au XXI<sup>e</sup> siècle. Trois piliers ont été mis en avant par l'Unesco. Les dimensions écologiques requièrent une préservation de la biodiversité, ce qui nécessite notamment des actions résolues pour contenir les facteurs humains du réchauffement climatique. Le pilier économique est tourné vers la réduction des inégalités de revenus, l'éradication de la pauvreté. Les actions sociales sont notamment centrées sur le développement des mécanismes de justice sociale, des systèmes de santé et d'éducation inclusifs.

Le concept de développement durable donne lieu à plusieurs interprétations selon la vision souhaitée du degré de substituabilité entre les capitaux économiques, les capitaux humains et les capitaux naturels (Pearce, 1993 ; Zaccai, 2016). Une vision en termes de forte substituabilité revient à interpréter le concept sous la forme d'une faible soutenabilité, fortement compatible avec la logique d'action libérale de l'économie marchande, soit par un projet de croissance soutenue en minimisant les coûts pour l'environnement, soit par une stratégie de développement fondée sur une gouvernance plus « citoyenne » des entreprises. L'accent mis sur un désir de très faible substituabilité des capitaux, donc de très forte soutenabilité du développement, entraîne la défense de projets de décroissance durable au profit de la préservation de l'environnement ou d'un modèle politique alternatif axé sur une économie solidaire (Theys *et al.*, 2010).

La notion de diversité culturelle a d'abord été reconnue de façon consensuelle par l'Unesco en 2001 dans une Déclaration Universelle. Son article 1 affirme que « source d'échanges, d'innovation et de créativité, la diversité culturelle est, pour le genre humain, aussi nécessaire que l'est la biodiversité dans l'ordre du vivant ». L'article 3 pose la diversité culturelle comme « l'une des sources du développement, entendu non seulement en termes de croissance économique, mais aussi comme moyen d'accéder à une existence intellectuelle, affective, morale et spirituelle satisfaisante. » tandis que l'article 5 assume que « les droits culturels sont partie intégrante des droits de l'homme, qui sont universels, indissociables et interdépendants. » (Unesco, 2001). La convention sur la protection et la diversité des expressions culturelles a reconnu en 2005, contre l'opposition des USA et d'Israël notamment, la légitimité d'un protectionnisme pour développer des industries culturelles nationales dans les cas de dépendance aigüe, et inciter les individus et groupes sociaux à « créer, produire, diffuser et distribuer leurs propres expressions culturelles et y avoir accès » (Unesco, 2005). L'Agenda 21 de la Culture, auquel ont souscrit environ 300 collectivités territoriales en 2004, a mis en avant les qualités pacificatrices et émancipatrices de la promotion de la diversité culturelle. Dans son article 35, les artistes sont notamment invités à accroître les capacités créatives et critiques des citoyens, à les accompagner dans la résolution des conflits sociétaux (C.G.L.U., 2004).

La conceptualisation des droits culturels, appelés à se substituer au droit à la culture pour tous dans les référentiels des politiques culturelles, a été affinée par le Groupe universitaire de Fribourg. La déclaration de 2007 met en avant la pluralité des communautés culturelles auxquelles les individus peuvent se référer dans leur construction identitaire, la liberté personnelle de développer ou goûter les expressions culturelles de son choix. La

protection des intérêts matériels et moraux liés aux œuvres créées dans le cadre de la diversité culturelle doit être garantie (Fribourg Group, 2007). La référence aux droits culturels a d'abord été adoptée en France par des conseils départementaux à la fin de la première décennie des années 2000 avant d'être finalement reprise comme principe directeur à respecter dans deux textes de lois nationales, la loi NOTRE en 2015, portant sur la nouvelle organisation territoriale de la République, et la loi Création Architecture Patrimoine de 2016.

### **Comment penser les relations entre expériences artistiques et développement durable ?**

Alors qu'un colloque s'est réuni au Sénat le 30 octobre 2016 pour réfléchir sur les suites à donner à l'inscription des droits culturels dans la loi<sup>3</sup>, un colloque international a été organisé du 8 au 10 mars 2017, intitulé « Les arts du spectacle au prisme du développement durable », en associant des équipes de recherche de l'Université Lumière Lyon 2 (Passages XX-XXI), de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (IRET et IRCAV) et de la Burgundy School of Business (MECIC). Il s'agissait de poursuivre les réflexions initiées dans le cadre d'un dossier « Théâtre et développement durable » paru dans le numéro 18 de *Registres* (Urrutiaguer, 2015). Ce dossier avait dégagé des critiques sur les ambivalences d'un concept qui tend à magnifier dans le domaine artistique un objectif d'égalitarisme des expressions des communautés culturelles sans s'interroger sur les conflits entre les cultures dans des mondes hiérarchisés et les inégalités socioéconomiques dans la chaîne de valeur du spectacle vivant, obstacles à une durabilité des initiatives portées par des artistes peu renommés (Henry, 2015 ; Hamidi-Kim, 2015). Les analyses menées dans le cadre des études de cas du dossier ont néanmoins permis d'analyser les conditions de réussite à un dialogue interculturel équilibré entre artistes et population, et à une coopération entre les parties prenantes, tout en dégageant les risques de sous-valorisation d'un travail artistique quand il est assimilé à un processus de médiation culturelle.

Le colloque a proposé de mener des réflexions dans le cadre d'une catégorisation proposée par un groupe de chercheurs du réseau COST à l'issue de ses recherches sur les liens entre culture et développement durable menées entre 2011 et 2015 : les arts du spectacle *pour / dans / par* le développement durable (Dessein *et al.*, 2015).

---

<sup>3</sup> Droits culturels, page consultée le 20/10/2016, <http://droitsculturels.org/blog/2016/10/30/les-droits-culturels-sont-dans-la-loi-et-apres>.

## *Les expériences artistiques pour le développement durable*

Les expériences artistiques peuvent être pensées dans leurs rapports au développement durable par leurs formes d'intermédiation culturelle entre la société et son environnement. Quels sont les comportements favorisés par ces expériences artistiques qui correspondent aux valeurs démocratiques et équitables du développement durable ?

Alors que la norme ISO 26000 a été définie en 2010 pour certifier les comportements économiques socialement responsables des entreprises selon une éthique du développement durable, la norme ISO 26012 a été élaborée en 2012 pour les systèmes de management responsable appliqués à l'activité événementielle. Cette norme internationale se spécifie par la prise en compte de quatre dimensions dans la gestion des effets économiques, sociaux et environnementaux des projets mis en œuvre : l'inclusion des parties prenantes dans les engagements pris, la veille réglementaire et une vigilance à l'égard des risques sociétaux et environnementaux, l'intégrité et la transparence de la démarche. La norme s'inscrit dans un processus d'amélioration continue, fondée sur les cycles d'opérations de planification, puis de pilotage avant une évaluation des performances et enfin les mesures correctives pour améliorer le plan d'action de développement durable (Afnor, 2013).

Les efforts pour réduire l'empreinte écologique lors de l'organisation des événements artistiques constituent une orientation devenue usuelle, notamment pour les festivals attirant un public nombreux. Le plan d'action londonien lancé en 2008<sup>4</sup> constitue une référence en termes de volontarisme politique avec un objectif de baisser les émissions de carbone des théâtres londoniens de l'ordre de 60% à l'horizon 2025 par rapport au niveau des années 1990. Ce plan d'action, d'abord porté par le Théâtre Arcola puis le réseau théâtral Julie's Bicycle Green, a privilégié l'isolation thermique des bâtiments, la rénovation des systèmes d'éclairage et la communication sur les comportements écoresponsables, ainsi que l'éco-conditionnalité dans le choix des fournisseurs. Si plusieurs réseaux comme Éco-Événement prévoient à terme une éco-conditionnalité dans la distribution des subventions publiques, voire des apports en mécénat<sup>5</sup>, le paradoxe central se situe dans les pressions systémiques à l'allongement des tournées pour les compagnies et à l'attraction d'un public national et international dans les festivals. Par conséquent, l'objectif de réduction de l'empreinte environnementale doit d'abord pallier les effets écologiques négatifs de ces déplacements

---

<sup>4</sup> Greater London Authority, *Green Theatre. Taking action on climate*, London, 2008.

<sup>5</sup> Intervention d'Hervé Fournier le 8 mars 2017 au colloque Les arts du spectacle au prisme du développement durable, intitulée « Pour une contribution des acteurs culturels aux enjeux climatiques, Réseau Eco-événement, Nantes ».



déterminés par la recherche de gains en réputation corporative et médiatique. Les opportunités de covoiturage offertes par le réseau numérique BlaBlaCar semblent les plus probantes pour les déplacements des spectateurs selon le groupe anglais Festival Republic<sup>6</sup>. La gestion plus écologique des tournées suppose une conception adaptée des décors, des groupements de dates dans une même région, des hébergements des équipes artistiques et techniques dans des appartements partagés ou des hôtels respectueux de leur environnement. La gestion des déchets, minorée dans le plan d'action londonien, est une dimension maintenant plus prise en considération par les équipes des festivals pour réduire les émissions de gaz carbonique (Powerful Thinking, 2015 : 13).

Sur un plan économique, les retombées en faveur du développement des territoires sont à prendre en considération à travers la distribution de revenus liés aux activités artistiques et leurs spectateurs. En transposant la notion biologique d'écosystème<sup>7</sup> à la sphère économique, la notion d'« écosystème d'affaires », introduite par Moore (1996), caractérise des entreprises en situation d'interdépendance capables d'apporter de la valeur aux clients qui font partie de ce système. Cette notion est ainsi porteuse des ambivalences liées à une vision de rapports économiques équilibrés entre les entreprises et leurs clients. La notion de diversité culturelle est également compatible avec la logique marchande de la segmentation de la demande, une démarche de marketing pouvant être dédiée à l'identification des cibles de marché avec leurs besoins révélés ou latents et à la production de biens et services culturels adaptés. Une voie alternative se situe dans un projet non lucratif de renforcement de la cohésion sociale par un soutien apporté à des formes d'expression en harmonie avec la diversité culturelle de la population (Wallach, 2006 ; Goldbard, 2010).

Sur un plan social, les contributions artistiques au développement durable concernent d'une part les actions en faveur d'une amélioration des conditions de travail, susceptible d'accroître le bien-être des équipes (Herry, 2014 : 68-69), d'autre part la consolidation de la cohésion sociale par des rapports à la population plus inclusifs. Cela peut notamment concerner une amélioration des conditions d'accueil physique et sensoriel des publics handicapés, ainsi que la distribution de billets gratuits ou à tarif très réduit à des groupes sociaux vulnérables. Le financement de ces opérations peut s'appuyer sur le mécénat, ce qui peut imbriquer une logique d'action humaniste avec une logique d'action marchande destinée à bonifier l'image de marque des entreprises mécènes. Il n'est pas anodin de noter que Marc

---

<sup>6</sup> Julies Bicycle, page consultée le 20/06/2017, <http://www.juliesbicycle.com/latest/case-studies/8661-festival-republic-reading-leeds-and-latitude-festivals/>.

<sup>7</sup> Elle a été définie en 1935 par le biologiste Arthur George Tanslev comme « un système d'interactions entre les populations de différentes espèces vivant dans un même site, et entre ces populations et le milieu physique ».

Ladreit de la Charrière a créé une puissante fondation Culture et Diversité, missionnée pour lutter contre les discriminations sociales dans la fréquentation des théâtres et les formations du spectacle vivant, alors que la filiale 3-S Entertainment de son groupe Fimalac s'est engagée dans un mouvement de concentration financière des théâtres parisiens d'une ampleur inédite dans les années 2010 (Urrutiaguer, 2017).

Cette contribution peut être également pensée dans une perspective esthétique et/ou philosophique : certains artistes s'emparent de la question du développement durable comme d'un matériau thématique et dramatique, dont la scène est susceptible de devenir l'un des lieux d'élaboration et de réflexion, voire de transmission, dans une posture parfois militante. Le traitement esthétique de questions écologiques peut notamment contribuer à une prise de conscience sensible de la part des spectateurs sur les comportements respectueux de l'environnement naturel ou sur des luttes à mener contre des sources de pollution.

### *Les expériences artistiques dans le développement durable*

Les rapports entre les sphères économique, sociale, environnementale et culturelle sont ici conçus de façon plus autonome sans toutefois négliger leurs liens systémiques. Les collectivités territoriales signataires de l'Agenda 21 de la Culture ont mis en avant en 2010 la nécessité de considérer la culture comme un quatrième pilier du développement durable, à côté des trois piliers environnemental, social et économique, reconnus par l'Unesco.

L'économiste David Throsby (2014) s'est appuyé sur les articles 2 concernant la définition du « développement durable » et 13 sur « l'intégration de la culture dans le développement durable » de la convention de l'Unesco sur la protection et la diversité des expressions culturelles pour proposer les principes directeurs d'un « développement culturel durable ». L'équité est un premier principe inclusif mis en avant, dans sa dimension intergénérationnelle afin de préserver les possibilités d'accéder aux ressources culturelles pour les futures générations, et dans sa dimension intra-générationnelle afin de garantir l'accès non discriminant à ces ressources à l'ensemble de la communauté. La préservation de la diversité culturelle est jugée aussi importante pour les processus de développement économique, social et culturel que l'entretien de la biodiversité pour l'environnement. Ce qui impose un principe de précaution par rapport aux risques de disparition d'éléments du patrimoine culturel. La mise en œuvre de ce paradigme de politiques culturelles suppose une coopération entre les différentes administrations publiques étatiques et locales investies dans le développement économique, social ou culturel. Dans sa vision des liens entre les systèmes

économique, social, environnemental et culturel, Throsby (2014 : 196) estime que le soutien aux industries culturelles, et aux artistes qui alimentent leur production, est le plus déterminant afin de montrer leurs effets positifs pour le développement économique, la cohésion sociale et l'enrichissement culturel de la société.

Cette vision économiste en faveur des industries culturelles est contestée par les vues de Jean-Michel Lucas (2010). En s'appuyant sur le principe relativiste d'une égalité de la dignité des cultures dont il faut favoriser l'authenticité et la vitalité créatrice, mis en avant par John Hawkes (2001), Lucas défend une transformation de l'éthique des politiques culturelles. L'éthique de la rentabilité des activités artistiques, dépendantes pour leur maintien de la rencontre avec une demande solvable, devrait être remplacée par une éthique de la dignité des cultures : « chaque acteur devrait pouvoir faire valoir sa contribution à l'éthique de la dignité et la rendre opposable à l'éthique de la rentabilité. » (Lucas, 2010 : 114).

Les liens entre esthétique et développement durable dans cette vision de la culture comme un quatrième pilier peuvent donc être envisagés différemment selon qu'on se réfère aux vertus imaginatives et émancipatrices de la transfiguration artistique dans la construction des fictions, ou qu'on souhaite se situer dans une perspective documentaire au plus près d'une restitution du *verbatim* des expressions culturelles spontanées. La vision du quatrième pilier culturel du développement durable entre ainsi *a priori* en résonance avec les projets de démocratie culturelle mais peut aussi offrir des justifications à des projets de démocratisation culturelle si les personnes, notamment les pauvres, sont tenues à l'écart des processus de décision et invitées à apprécier les œuvres d'art sélectionnées par les opérateurs culturels.

De plus, la mise en avant de la préservation du patrimoine culturel dans une vision élargie, incluant les objets et pratiques représentatifs de la diversité des modes de vie, peut nourrir des projets d'écomusées impliquant une participation significative de la population tout comme une démarche de marketing territorial. Cette dernière s'appuie sur une « patrimonialisation provoquée » en valorisant la force mémorielle locale de ces éléments patrimoniaux, en implantant des établissements culturels sur des lieux industriels désaffectés, afin d'enrichir l'image de marque du territoire et attirer ainsi des touristes et des investissements d'entreprises (Boltanski, Esquerre, 2014).

### *Les expressions artistiques par le développement durable*

Les rapports avec le développement durable peuvent être enfin pensés de façon plus englobante à travers les interactions entre les dimensions environnementales, économiques,

sociales du développement, qui seraient orientées par des valeurs culturelles en faveur de la participation démocratique des personnes aux prises de décisions tournées vers la durabilité des liens sociaux et de la production. Cette orientation s'appuie sur une vision du développement durable dans une version privilégiant la faible substituabilité des capitaux économiques, humains et naturels critiques. Il s'agit moins de coordonner les piliers du développement durable que de hiérarchiser les objectifs d'action autour d'un modèle privilégiant la productivité à long terme sur la rentabilité à court terme, une efficacité de la distribution des revenus vers l'inclusion sociale sur la recherche de l'égalité des droits sociaux, une équité environnementale intra et intergénérationnelle sur la stricte conservation écologique (Camagni, 1998 ; Theys, 2014 : 9-11). La notion de durabilité peut également être dissociée de celle du développement si on veut insister sur une reconfiguration plus solidaire des rapports sociaux et économiques afin de tenter de réduire les inégalités de valorisation de la production, qui sont particulièrement fortes dans le domaine des arts.

Cette vision revient à privilégier les démarches de co-construction pour la conduite des activités artistiques en relation avec la diversité des univers culturels dans un territoire. A l'inverse des démarches d'acculturation artistique, préconisées par les projets de démocratisation culturelle, il s'agit de chercher des relations plus symétriques entre les artistes et les membres de la population locale qui participent à des créations « partagées » ou à des dispositifs d'action culturelle. Les conditions de réalisation de ces projets supposent la construction de relations durables de partenariat entre les artistes à l'initiative de la démarche et les médiateurs susceptibles de les éclairer sur les représentations culturelles populaires et de contribuer à l'instauration d'une relation de confiance avec des habitants du territoire (Henry, 2014 : 138-140). La dynamique de groupe gagne en maturité après une phase nécessaire d'accordage sur les objectifs de l'action artistique selon une logique de dialogue interculturel entre les expressions culturelles spontanées des habitants et les propositions de transfiguration artistique des problèmes exprimés par le groupe. La légitimation politique de ces démarches repose sur les sentiments d'émancipation sensible et cognitive des participants et la reconnaissance de l'intérêt des spectacles par la population locale. Leur valorisation se heurte néanmoins au manque de reconnaissance des qualités esthétiques des spectacles ainsi créés par les experts professionnels. De plus, la mise en commun des compétences artistiques professionnelles et des compétences culturelles des habitants suppose un partage des relations de pouvoir, qui peut rester théorique au profit d'une domination de fait charismatique des artistes porteurs du projet.

Un autre axe de reconfiguration des rapports de production repose sur les projets d'économie solidaire. Les directions collégiales d'équipes artistiques sont devenues plus nombreuses sans que l'auto-appellation traduise forcément un réel partage des décisions de production artistique. Le phénomène entre de fait en résonance avec un effet de mode valorisé dans les circuits de distribution des spectacles.

Les situations de précarité économique des équipes artistiques les incitent à partager des ressources matérielles et des locaux, notamment quand leur accès est facilité par une prise en charge des collectivités territoriales. La mise à disposition de compétences administratives est un point clé pour la structuration plus viable des compagnies afin de développer la captation d'opportunités de financement et de diffusion des spectacles. Celle-ci peut être organisée sous une forme marchande avec des prestations de services externalisés, facturées au-delà de leur coût réel ; une alternative est de tenter d'organiser des rapports solidaires avec le partage des risques entre les créateurs artistiques et les accompagnateurs administratifs. Cependant les formes de coopération les plus usuelles portent sur la mutualisation de moyens matériels ou humains. La mutualisation des risques et des résultats, comme dans les groupements d'employeurs ou le fonds commun de production Créa'fonds en Aquitaine, est beaucoup plus rare (Henry, 2014 : 172-173). La logique d'action coopérative entre en effet en friction avec la logique distinctive de l'inspiration artistique, à la base de l'originalité appréciée de façon très inégalitaire par les experts professionnels. Toutefois la prépondérance des motivations artistiques et idéologiques sur les motivations instrumentales dans les accords de coopération inter-organisationnelle est la source d'une longévité accrue de ces accords (Sinapi, Juno-Delgado, 2015).

## **Le plan de l'ouvrage**

Au cours de ce colloque, le questionnement sur ces types de liens entre les expériences artistiques et le développement durable a été orienté autour de plusieurs dimensions économiques, artistiques, sociétales, politiques récurrentes. Celles-ci ont justifié une structuration en trois parties principales de cet ouvrage, construit sur la base d'une sélection de contributions au colloque tout en ayant aussi fait appel à d'autres auteurs.

Une réflexion critique sur les modes de référencement à la notion de développement durable doit prendre en compte les mécanismes de valorisation inégalitaire de la production artistique, à la source d'une fragilisation économique des expériences tournées vers un partage plus égalitaire des compétences des artistes et de la population locale. L'interrogation sur les

façons de renforcer la viabilité économique du positionnement des organisations impliquées dans ces formes de production, et les obstacles systémiques à leur durabilité, constitue ainsi l'axe structurant de la première partie. A partir des échanges effectués lors d'une table ronde, l'article de Claire Dupont interroge la logique d'action des bureaux de production solidaires dont le modèle économique doit être basé sur une diversification d'activités avec des segments rentables pour pouvoir accompagner durablement le développement de compagnies émergentes. La valorisation de ces équipes artistiques est exposée à une accentuation des mécanismes de spéculation sur les talents du moment jugés prometteurs. La fonction de production déléguée exercée par ces bureaux pose la question de la reconnaissance d'une mission de service public afin de réduire la précarité économique partagée avec les compagnies. En s'appuyant sur l'exemple de la compagnie chorégraphique L.a.B.S., dont le siège se situe à Bourg-en-Bresse, une ville qui a signé un Agenda 21 en faveur du développement durable, Alexia Volpin analyse l'infléchissement de son positionnement artistique. La compagnie est passée de projets d'éducation artistique à la participation de non-professionnels, initiés à la danse, dans les créations. Si le développement personnel des collégiens participants est attesté par leurs enseignants et le travail mené apprécié par le conseiller en action culturelle de la Drac, la conseillère en danse de la Drac ignore l'existence de la compagnie. Deux articles s'appuient ensuite sur des expériences d'organisations africaines et serbocroates pour questionner les processus visant à gagner en autonomie artistique dans des systèmes dominés par des logiques d'action politique se référant à d'autres valeurs. L'article de Christine Douxami est centré sur les gains récents en autonomie artistique et financière des initiatives menées par des collectifs africains, en s'appuyant sur des exemples tirés essentiellement du Burkina Faso. L'objectif fédérateur est de s'éloigner de la dépendance à l'égard des commandes des ONG et des institutions internationales, motivées par des objectifs de communication sur des thématiques de développement définies par le Nord. Ces collectifs questionnent l'engagement citoyen de et par la culture dans une optique locale mais également panafricaine. Enfin, en suivant la logique d'action de la tactique telle qu'elle est définie par Michel de Certeau, l'article d'Ana Letunić analyse le rôle joué par la construction d'une identité commune afin de renforcer la durabilité de la communauté ainsi formée face aux institutions. La comparaison de deux réseaux de coopération artistique dégage les effets délétères d'un repositionnement plus politisé du réseau de Belgrade tandis que la focalisation du réseau croate sur une fonction de groupe de pression, selon une logique de résilience, a permis d'assurer sa durabilité dans un contexte politique de conservatisme nationaliste dominant.

L'application de la notion de développement durable à la production artistique sous-entend une reconfiguration participative des rapports aux publics et à la population locale. La seconde partie est donc consacrée aux questionnements sur la recherche d'une implication de la population locale dans des processus de création et de médiation artistique fondés sur des relations plus égalitaires entre les artistes et les participants non professionnels. La contribution de Maria Lúcia de Souza Barros Pupo porte sur les mutations de la vision de la médiation culturelle en passant d'une vue descendante, afin de donner les clés de lecture des spectacles à des néophytes, à une conception horizontale des échanges autour de la réception différenciée des pièces. Si l'Université de São Paulo continue à expérimenter de formes de dialogue sur les ressentis à l'égard des œuvres, notamment en sollicitant un engagement corporel, l'École des spectateurs à Porto Alegre a été arrêtée faute de crédits tandis que le Projet de formation du public à São Paulo, centré sur des jeux de langage scénique à destination des collégiés et des jeunes en échec scolaire, a été abandonné en 2005 à la suite d'un changement de majorité politique à la mairie. L'article de Patrick Germain-Thomas met en avant le développement des initiatives d'éducation chorégraphique par des artistes dans le cadre des partenariats pédagogiques. Les conditions de réussite de ces expériences reposent notamment sur l'acceptation de la logique d'action de l'autre partie et le respect de ses compétences, la formation des enseignants et la durée de la relation. A la suite de la création du déclic pour l'engagement corporel, les encadrants ont pu constater une amélioration des relations interpersonnelles au sein de la classe et un gain de confiance en soi des élèves. Des expériences d'esthétique relationnelle font ensuite l'objet d'analyses. Nadine Decourt s'appuie sur les échanges professionnels réalisés au cours d'une table ronde pour interroger les liens entre les arts du conte et l'Agenda 21 de la culture par trois entrées. Le patrimoine est vivifié par les récits tirés de la mémoire collective qui doit être préservée avec des valeurs humanistes partagées mais cette mémoire peut reprendre les visions d'un groupe dominant. La diversité culturelle pose la question de l'équilibre dans le dialogue interculturel afin de renforcer la capacité de vivre ensemble. Enfin la vitalité des conteurs repose sur leur créativité, un débat se situant sur la part qui revient à la formation et celle qui est liée à la personnalité. Natacha Cyrulnik rend compte de son expérience de cinéaste documentaire, assimilable à de l'art contextuel, dans un quartier populaire de La-Seyne-sur-Mer. En s'appuyant sur des exemples tirés de la série Habiter le territoire, l'article analyse les liens avec les valeurs du développement durable par les modifications des représentations médiatiques négatives qui résultent des récits réflexifs des jeunes habitants sur leurs

conditions de vie et leurs visions pour les améliorer. Les débats après la projection prolongent les échanges sur les visions du quartier et de l'ordre social.

La volonté politique de préserver la diversité culturelle de la population suppose le déplacement de la vision du patrimoine circonscrite aux œuvres de haut niveau vers un pluralisme culturel. Les objectifs sous-jacents des parties prenantes peuvent varier depuis la vitalisation du territoire par des démarches artistiques authentiques jusqu'au marketing territorial afin de bonifier son attractivité économique. La troisième partie interroge par conséquent les liens entre la patrimonialisation et la durabilité de la diversité des cultures à travers la dynamique de certaines activités artistiques. Rosaria Ruffini rend compte de la dynamique artistique et sociale du Teatro Povero di Monticchiello, depuis sa création en 1967, en prise avec les mutations du territoire rural, de l'agriculture alors dominante jusqu'au tourisme culturel contemporain. L'expérience pose les enjeux de la construction d'une représentation de l'identité territoriale et communautaire du village afin d'assurer la viabilité à long terme de l'expérience. Celle-ci a évolué des créations artistiques participatives politisées dans les années 1970 à un théâtre documentaire sur des questions sociétales avec la formation de coopératives solidaires dans les années 1980 puis la conversion contemporaine vers un éco-tourisme culturel. Louise Roux et Frederico Nepomuceno proposent un récit analytique de leur expérience d'appropriation artistique d'une gare brésilienne désaffectée en impliquant des habitants. Leur démarche se différencie d'un processus de valorisation du patrimoine fondé sur un marketing territorial par la poétique et le caractère réflexif des spectacles participatifs créés. En outre, un système d'entraide a été créé. Le projet se heurte à plusieurs obstacles : les difficultés à créer une communauté critique durable et la fragilité financière malgré l'implication de mécènes locaux. Enfin un article écrit par Valérie Ballereau, Fabrice Pirolli, Sophie Reboud, François Ribac et Christine Sinapi présente un projet de recherche sur la géologie des instruments de musique dans une perspective d'interrogation sur leur durabilité. En se référant à la notion d'anthropocène, les auteurs critiquent l'inadéquation du concept de développement durable dans un contexte contemporain de dégradation de l'environnement qui impose une décroissance, supposée pouvoir s'accompagner d'une régénération démocratique. De plus l'obsolescence systémique des spectacles et la domination des projets d'acculturation artistique constituent des obstacles de fond à la préservation de l'environnement. La démarche de recherche proposée est pluridisciplinaire avec trois angles d'analyse : le rôle du matériau bois dans la chaîne de valeur des instruments de la lutherie du quatuor ; l'entrepreneuriat artisanal dans un contexte de concurrence internationale



intensifiée ; la conversion à une production industrialisée de la guitare électrique dans le cas de l'entreprise Warwick.

## **Bibliographie**

Adler, M., « Stardom and talent », *The American Economic Review*, vol. 75, n°1, Washington, 1985, AEA, p. 208-212.

Afnor, *Management responsable des activités événementielles -Guide de mise en œuvre de l'ISO 20121*, Paris, 2013, fascicule FD X50-148, Afnor.

Baumol, W.J., Bowen, W.G., *Performing Arts. The Economic Dilemma*, Cambridge, 1966, MIT Press.

Boltanski, L., Esquerre, A., « La “collection”, une forme neuve du capitalisme. La mise en valeur économique du passé et ses effets », *Les temps modernes* n°679, Paris, 2014, Gallimard, p. 5-72.

Bourdieu, P., Darbel, A., *L'amour de l'art*, Paris, 1966, Minuit.

Brundtland, G.H., *Our Common Future: Report of the World Commission on Environment and Development*, New York, 1987, UNO.

Camagni, R., « Quelles stratégies pour un développement durable des villes ? », in Theys, J., Spector, T. (éds), *Villes du XXIe siècle : entre villes et métropoles : rupture ou continuité ?*, Lyon, 1999, Éd. du Certu.

Cités et Gouvernement Locaux Unis, *Agenda 21 de la Culture*, Barcelone, 8 mai 2004.

Conseil national du spectacle vivant, « Emploi et spectacle. Synthèse des travaux de la commission permanente sur l'emploi. 2005-2006 », *Les notes de l'observatoire culturel* n°47, Paris, octobre 2006, MCC.

Department of Communications and the Arts, *Creative Nation*, Canberra, 1994, Commonwealth of Australia.

Dessein, J. et al., *Culture in, for, as Sustainable Development*, Jyväskylä, 2015, Jyväskylä University Press.

Fribourg Group, *Cultural Rights. Fribourg Declaration*, Fribourg, 2007.

Goldbard, A., *New creative community. The art of cultural development*, Oakland, 2010 [2006], New Village Press.

Gouyon, M., « Revenus d'activité et niveaux de vie des professionnels de la culture », *Cultures Chiffres* 2015-1, Paris, 2015, MCC.

- Gouyon, M., Patureau, F., « Tendances de l'emploi dans le spectacle », *Cultures Chiffres* 2014-2, Paris, 2014a, MCC.
- Gouyon, M., Patureau, F., « Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles. 1991-2011 », *Cultures Chiffres* 2014-6, 2014b, MCC.
- Hamidi-Kim, B., « Développement durable (culturel) et diversité culturelle : nouveaux / derniers avatars de la grandiloquence du théâtre public français ? », *Registres* n°18, Paris, 2015, PSN, p. 34-43.
- Hawkes J., *The fourth pillar of sustainable development: Culture's essential role in public planning*, Melbourne, 2001, The Cultural Development Network.
- Henry, P., « Développement durable et spectacle vivant : une approche encore trop irénique », *Registres* n°18, Paris, 2015, PSN, p. 24-33.
- Henry P., *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Toulouse, 2014, L'Attribut.
- Herry J.-C., *Le management responsable du spectacle. Comment intégrer les principes du développement durable à son activité*, Paris, 2014, Irma.
- Lucas J.-M., *Culture et développement durable : il est temps d'organiser la palabre...*, Paris, 2010, Irma.
- Lang, J., « Discours de Jack Lang lors de la conférence de l'Unesco à Mexico (extraits). 27 juillet 1982 », in Poirrier, P. (éd.), *Les politiques culturelles en France*, Paris, 2002, La Documentation Française, p. 391-395.
- Malraux, A., « Discours d'André Malraux lors de l'inauguration de la maison de la culture d'Amiens (extrait). 19 mars 1966 », in Poirrier, P. (éd.), *Les politiques culturelles en France*, Paris, 2002, La Documentation Française, p. 233-237.
- Menger, P.-M., « Les politiques culturelles. Modèles et évolutions », in Poirrier P. (éd.), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde. 1945-2011*, Paris, 2011, La Documentation française, p. 465-477.
- Menger, P.-M., *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, 2002, Ed du Seuil, République des Idées.
- Moore, J.F., *The Death of Competition – Leadership and Strategy in the Age of Business Ecosystems*, New York, 1996, Harper Collins Publishers.
- Payn, F. (éd.), *Les pratiques de production et de diffusion de spectacles des compagnies subventionnées*, Paris, 2014, ONDA.
- Pearce, D., *Blueprint 3 – Measuring Sustainable Development*, London, 1993, Earthscan

Picard, T., « Le poids économique direct de la culture en 2014 », *Cultures Chiffres* 2016-1, Paris, 2016, MCC.

Powerful Thinking, page consultée le 20/06/2017, *The show must go on. Environmental impact report and vision for the UK festival industry*, [www.powerful-thinking.org.uk/vision2025](http://www.powerful-thinking.org.uk/vision2025).

Rosen, S., « The Economics of Superstars », *The American Economic Review*, vol. 71, n°5, Washington, 1981, AEA, p. 845-858.

Sinapi, C., Juno-Delgado, E., « Motivations for Establishing Cooperative Companies in the Performing Arts: A European Perspective », in Kauhanen A. (ed.), *Advances in the Economic Analysis of Participatory & Labor-Managed Firms*, Bingley, 2015, Emerald Group Publishing Limited, p. 63-107.

Theys, J., page consultée le 30/09/2016, « Le développement durable face à sa crise : un concept menacé, sous-exploité ou dépassé ? », <http://journals.openedition.org/developpementdurable/10196>.

Theys, J., du Tertre, C., Rauschmayer, F., *Développement durable : la seconde étape*, La Tour d'Aigues, 2010, Éd. de l'Aube.

Throsby D. C., *The Economics of Cultural Policy*, Cambridge, 2014, Cambridge University Press.

Throsby D. C., Withers, G.A., *The Economics of Performing Arts*, London, 1979, Edward Arnold Publisher.

Unesco, *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, Paris, 2005, Unesco.

Unesco, *Universal Declaration on Cultural Diversity*, Paris, 2001, Unesco.

Urfalino P., *L'invention de la politique culturelle*, Paris, 1996, La Documentation Française.

Urrutiaguer, D., « La financiarisation des théâtres privés parisiens au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle », *Loxias*, n°57, Nice, 2017, PUN [<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8684>].

Urrutiaguer, D., « Distribution et inégalités de valorisation dans le spectacle vivant », *Agôn* n°7, Lyon, 2015a, ENS [<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3205>].

Urrutiaguer, D. « Théâtre et développement durable : quelles pratiques et évaluations artistiques en jeu ? », *Registres* n°18, Paris, 2005b, PSN, p. 11-23.

Urrutiaguer, D., *Guide des études théâtrales. Les professions du spectacle vivant entre les logiques du marché et du service public*, Paris, 2012, Armand Colin.

Urrutiaguer, D., Henry, P., Duchêne, C., « Territoires et ressources des compagnies en France », *Cultures Etudes* 2012-1, Paris, 2012, MCC.

Wallach, J.-C., *La culture pour qui ? Essai sur les limites de la démocratisation culturelle*, Toulouse, 2006, Editions de l'Attribut.

Zaccai, E., « Développement durable », in Choné, A., Hajek, I., Hamman, P. (éds), *Guide des humanités environnementales*, Lille, 2016, Septentrion, p. 521-527.