

Année universitaire 2022-2023

Transition écologique et compagnies de spectacle vivant : vers un nouvel art de vivre ?

Septembre 2023

Présenté par Inès MAILLARD

Sous la direction de M. Victor ROUSSEL

L'université n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans ce mémoire : ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

Université Paris Dauphine – PSL
Mémoire de Master 2 Management des Organisations Culturelles (MOC)

Résumé

Les compagnies de spectacle vivant et les collectifs d'artistes possèdent la particularité de pouvoir mener une double réflexion écologique, à la fois sur le plan artistique (création), et sur le plan organisationnel. Ce mémoire s'attache à mettre en lumière les différents processus de transition écologique initiés par les compagnies de spectacle vivant, et ce, malgré de multiples freins structurels, économiques et culturels qui inhibent leur force d'action. Pour explorer ce sujet, nous avons décidé d'entreprendre une étude qualitative en suivant une démarche de recherche inductive, qui aboutit à 14 entretiens semi-directifs avec des compagnies et 6 autres avec des professionnels du spectacle vivant. Nous avons tout d'abord mis en lumière les liens artistiques, politiques, et pragmatiques qu'entretiennent les champs des arts vivants et de l'écologie. Nous avons, ensuite, analysé les forces en présence qui inhibent ou exhortent les compagnies à s'engager dans la transition écologique. En faisant dialoguer les travaux de Julie Sermon, les théories du management du changement et les données empiriques, nous avons enfin mis en lumière quatre niveaux d'implication des compagnies de spectacle vivant dans la transition écologique qui constituent la contribution théorique principale de ce mémoire :

- Niveau 1 : démarche pragmatique faible
- Niveau 2 : engagement pragmatique fort
- Niveau 3 : engagement pragmatique-thématique
- Niveau 4 : engagement pragmatique-thématique-esthétique

Note au lecteur

Ce mémoire fut achevé en septembre 2023. De nouveaux éléments d'actualité, de nouvelles actions politiques et professionnelles ont bien sûr émergés depuis, et peuvent relativiser voire rendre caduques certaines théories exposées.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier grandement monsieur Victor Roussel pour avoir accepté de diriger ce mémoire, pour son accompagnement intellectuel et ses conseils avisés.

Je tiens ensuite à remercier toutes les compagnies, les collectifs d'artistes et les professionnels du spectacle vivant pour leur bienveillance, la confiance et le temps qu'ils m'ont accordés, me permettant ainsi de contribuer, à ma petite échelle, à affiner la compréhension de la société dans laquelle nous vivons.

Un immense merci à mes amis et mes parents pour leur soutien et leurs relectures perspicaces. Enfin, un grand merci à ma grand-mère pour son soutien culinaire.

Sommaire

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I : TRANSITION ECOLOGIQUE ET SPECTACLE VIVANT : QUELLE HISTORICITE ? 8

| | |
|--|-----------|
| I.A. L'art comme refuge pour renouveler les manières de se lier au monde | 8 |
| I.B. La reconnaissance de la fonction de la culture par les institutions intergouvernementales dans l'action internationale | 12 |
| I.C. L'émergence des pratiques écologiques en France par les acteurs de terrain | 16 |
| I.D. Des politiques culturelles pour la transition écologique de la culture ? | 21 |

CHAPITRE II : LES FORCES EN PRESENCE : LA TRANSITION ECOLOGIQUE, ENTRE OPPORTUNITE ET RESISTANCE AU CHANGEMENT 25

| | |
|--|-----------|
| II.A. Des désirs de transition ? | 25 |
| II.A.1. Transition écologique : une définition plurielle | 25 |
| II.A.2. Transition écologique : quelles motivations ? | 27 |
| II.B. De la nécessité d'un changement structurel pour le secteur... | 30 |
| II.B.1 Des freins structurels | 31 |
| II.B.2 Des freins économiques | 32 |
| II.B.3 Des freins politiques | 34 |
| II.C. ... à la nécessité de transformer les imaginaires des acteurs du spectacle vivant | 37 |
| II.C.1 Des freins culturels | 37 |
| II.C.2 Du manque de formations et d'informations | 40 |
| II.C.3 Du manque de fédération du secteur sur les enjeux écologiques | 40 |

CHAPITRE III : QUELLE TRANSITION ECOLOGIQUE POUR LES COLLECTIFS D'ARTISTES ET COMPAGNIES DE SPECTACLE VIVANT ? 44

| | |
|--|-----------|
| III.A Structure organisationnelle des collectifs d'artistes et compagnies de spectacle vivant | 45 |
| III.B. Niveau 1 : la démarche pragmatique faible | 48 |
| III.C. Des engagements protéiformes dans la transition écologique | 51 |
| III.C.1 Niveau 2 : engagement pragmatique fort | 52 |
| III.C.2 Niveau 3 : engagement pragmatique-thématique | 56 |
| III.C.3. Niveau 4 : engagement pragmatique-thématique-esthétique | 59 |

CONCLUSION 66

BIBLIOGRAPHIE 69

ANNEXES 77

Introduction

« Sur la question environnementale, il n’y aura pas d’exception culturelle » déclarait, en 2023, *La Gazette des Communes* (Girard, 2023). En effet, si aucune politique culturelle ne conduit encore le secteur vers sa nécessaire transition¹, l’impératif écologique questionne aujourd’hui la pérennité de la filière culturelle (Delfosse, 2023). De plus en plus de professionnels prennent conscience de l’impact environnemental du secteur de la culture et des arts (Shift Project, 2021), et de l’impératif de faire évoluer ce dernier. Cette étude s’intéressera donc aux horizons nouveaux imaginés par et pour les acteurs du spectacle vivant, en particulier les compagnies et les collectifs d’artistes, apportant de nouveaux éclairages et remises en question à la dichotomie entre nature et culture.

Définir les termes clefs de notre sujet de recherche nous permettra à présent de cerner plus précisément notre champ d’étude. « **Ecologie** », du grec *oikos* (la maison, l’habitat) et *logos* (le discours), a été initialement défini par le biologiste allemand Ernst Haeckel (1866, p. 286) comme « la science des relations des organismes avec le monde environnant, c'est-à-dire, dans un sens large, la science des conditions d'existence ». Si ce concept revêt, aujourd’hui encore, une acception scientifique, l’écologie concerne plus largement la « doctrine visant à un meilleur équilibre entre l'homme et son environnement naturel ainsi qu'à la protection de ce dernier » (LeRobert, s. d.), depuis la prise de conscience progressive par la société civile des impacts délétères des modes de vie humains sur l’environnement naturel. Par ailleurs, dans leur *Dictionnaire de la pensée écologique* (2015), Dominique Bourg et Aurélien Papaux (*dir.*) définissent le terme « **transition** » comme étant « un processus de transformation au cours duquel un système passe d’un régime d’équilibre à un autre ». En d’autres termes, il s’agit du passage d’un point d’équilibre A à un point d’équilibre B (Bourg, Papaus, 2015). Ce mémoire analysera donc les cheminements possibles empruntés par les organisations culturelles, en particulier les compagnies et collectifs de spectacle vivant vers une prise en compte accrue de la composante environnementale dans leur structuration, leurs pratiques et leurs esthétiques.

En 2005, **Rob Hopkins** met le premier sur le devant de la scène le concept de transition en initiant le « mouvement des villes en transition » dans la commune de Totnes en Angleterre. Des centaines de démarches inspirées par celle de la ville de Totnes éclosent partout dans le monde. Face à ce succès, Hopkins publie, en 2008, le livre *The Transition Handbook : From*

¹ Ce mémoire fut achevé en septembre 2023. De nouvelles politiques culturelles allant dans le sens de la transition écologique ont pu être implémentées depuis.

Oil Dependency to Local Resilience qui centralise les pratiques et les principes de la **transition écologique**. Face au besoin de transmission et de partage, il co-fonde également le réseau international *Transition Network* qui définit la transition écologique comme « œuvrant pour un avenir à faible émission de carbone et socialement juste, avec des communautés résilientes, une participation plus active à la société et une culture d'entraide axée sur le soutien mutuel » [notre traduction] (Rossiter, 2021). L'expression « transition écologique » se révèle ainsi complexe car elle recouvre des acceptions différentes, tantôt prenant uniquement en compte la résolution des crises environnementales, tantôt en y incluant la notion de *justice sociale*, comme dans cette définition. Par ailleurs, si cette expression est de plus en plus employée, peu d'auteurs ou de scientifiques en proposent une réelle définition. Ce mémoire s'appuiera donc sur celle proposée par l'ONG internationale Oxfam (2022) : « La transition écologique est une *évolution* vers un *nouveau modèle économique et social* qui apporte une solution globale et pérenne aux grands enjeux environnementaux de notre siècle et aux menaces qui pèsent sur notre planète. Opérant à tous les niveaux, la transition écologique vise à mettre en place un modèle de développement résilient et durable qui repense nos façons de consommer, de produire, de travailler et de vivre ensemble ». Cet énoncé nous paraît intéressant à plusieurs égards. Tout d'abord, Oxfam est un regroupement de 21 ONG indépendantes établies sur chaque continent. La définition de la « transition écologique » qu'ils proposent émane donc d'un consensus sémantique parmi des perspectives culturelles et politiques multiples. Ensuite, cet énoncé concentre l'attention sur la résolution des crises environnementales. C'est également sur cet aspect que se concentrera cette étude. En effet, s'il est nécessaire que ce changement de société soit conduit par l'idée de justice sociale, ce mémoire a pour volonté de se consacrer, en particulier, sur la manière dont les compagnies de spectacle vivant et les collectifs d'artistes renouvellent leurs rapports aux écosystèmes et au vivant. Il est à noter que la définition proposée par Oxfam réintroduit une concordance sémantique entre le « développement durable² » et la « transition écologique », concordance à laquelle nous ne prenons part. En effet, le développement durable suggère que nos sociétés pourraient persévérer dans un développement économique illimité. Nous lui préférons le concept de « transition écologique » qui conjecture un changement de modèle socio-économique pour amenuiser, voire éteindre, l'empreinte délétère des sociétés humaines sur l'environnement. Cette approche « insiste [donc] sur leur caractère à la fois progressif et profond, sans être un simple ajustement ni une révolution brutale » (Oudot, de l'Estoile, 2020, p.14). En définitive, ce mémoire portera sur les différents modes de transition écologique des

² Définit dans au chapitre 1, partie B.

compagnies de spectacle vivant et des collectifs d'artistes. Il se concentrera en particulier sur la transformation des relations qu'entretiennent les compagnies de spectacle avec leur environnement naturel. Cette étude contribuera à élaborer une réelle **écologie des arts vivants**.

Les professionnels de la filière sont en effet de plus en plus nombreux à partager l'idée de la nécessaire transformation du secteur du spectacle vivant. Ils développent des actions éco-responsables, font émerger et partagent les bonnes pratiques, créent des associations de professionnels, et publient des articles et ouvrages. Toujours plus d'acteurs s'impliquent et commencent à structurer la filière autour de ces enjeux. Mais, comme l'énonce le Syndec dans son rapport *La mutation écologique du spectacle vivant. Des défis, une volonté* (2023, p. 6), ces « initiatives individuelles de lieux ou équipes artistiques qui ont pu préexister à cette prise de conscience collective sont aujourd'hui valorisées et servent autant que possible d'inspirations - pas encore de modèles ». En effet, de nombreux professionnels du secteur ne se sentent pas encore investis par la question écologique. Les nouvelles pratiques éco-responsables ne parviennent donc pas à faire système. Cette position est renforcée par le constat que la filière du spectacle vivant est aujourd'hui inscrit dans une économie de marché tout en étant massivement soutenu par des politiques publiques de subvention à la création, créant une conjoncture où l'offre de services et de biens culturels abonde ; mais peine souvent à trouver des débouchés en raison d'une demande de la part du public qui tend à plafonner. Une grande partie des acteurs du spectacle vivant, notamment les compagnies et les collectifs d'artistes, se vivent et travaillent dans des conditions précaires. Cette situation est renforcée par de multiples facteurs : la baisse structurelle des subventions publiques accordées au secteur des arts vivants, les conséquences économiques longues de la crise de la Covid, et plus récemment, par l'inflation du prix de l'énergie et des prix à la consommation, qui annihilent la volonté de la plupart des compagnies à se saisir de la question écologique. Certaines réussissent malgré tout à dépasser ces obstacles et à s'engager dans des démarches environnementales.

Ainsi, dans un contexte de prise de conscience de la nécessité de transformation du secteur culturel face aux enjeux environnementaux, comment les compagnies de spectacle vivant françaises parviennent-elles à mettre en œuvre leur processus de transition écologique, malgré les multiples freins structurels, économiques et culturels qui inhibent la force d'action ?

Plus précisément, quelles motivations les compagnies ont-elles à effectuer leur transition écologique ? Quels outils peuvent les aider à réaliser cette démarche ? Quelles résistances existent-t-il à la mise en place de ces processus de mutation écologique ?

Pour explorer ce sujet, nous nous appuyerons sur plusieurs courants théoriques. Nous ferons tout d'abord appel aux travaux de **Julie Sermon**, et notamment à son ouvrage *Morts ou Vifs. Pour une écologie des arts vivants* (2021). Il est important de noter que ses recherches se situent dans le courant de l'éco-critique³. Cheryll Glotfelty *et al.* (1996, XVIII) en propose la définition suivante : « étude du rapport entre la littérature et l'environnement physique, [...] l'éco-critique amène une approche géo-centrée [earth-centered] des études littéraires »⁴. Autrement dit, « le courant dit de l'écocriticisme répertorie et analyse et discute les façons dont la littérature contribue à la défense de la nature et à la conscience écologique » (Ribac, 2017, p. 1). Ce mouvement intellectuel, né à la fin des années 70 dans le monde anglo-saxon, s'est élargi à l'étude des textes dramaturgiques. Dans cet ouvrage, Julie Sermon analyse « les relations à double sens, qui peuvent se nouer entre les arts de la scène contemporains et l'écologie » (2021, p. 43). A l'aune de ce travail, dans un troisième chapitre intitulé « Points d'articulations », elle propose un cadre d'analyse composé de **trois « nouages »** qui sont autant de manières pour les compagnies de spectacle vivant d'entrer en relation avec des « perspectives écologiques » (2021, p. 65-68). Nous utiliserons ce cadre comme référence pour formuler les différentes trajectoires de transition écologiques que les compagnies peuvent emprunter.

Cette étude appelle également à une vision managériale. Plus précisément, nous mobiliserons les théoriciens du management du changement pour comprendre quelle forme organisationnelle les compagnies et les collectifs d'artistes revêtent, et les changements organisationnels qu'engendrent les processus de transition écologiques chez ces structures. La définition du **management du changement** proposée par Nicola Bellantuono *et al.* (2021, p. 2) est particulièrement intéressante car elle intègre la notion de transition : « le management du changement est une approche structurée visant à faciliter la transition d'un état actuel (où se trouve l'organisation) vers un état futur (où l'organisation souhaite se trouver). [...] La gestion du changement fait également référence au processus et aux outils permettant d'accompagner les personnes dans cette transition » [notre traduction]. Selon cette définition, la transition écologique engendre des changements organisationnels, qu'il conviendra d'étudier. En effet, le **changement organisationnel** est le « processus conduisant à une transformation, plus ou moins profonde, plus ou moins en adéquation aux intentions des acteurs initiateurs, de règles formelles mais aussi de comportements individuels et/ou collectifs caractérisant le fonctionnement socio-organisationnel » (Foudriat, 2015, p. 9).

³ Nous détaillerons plus amplement ce courant intellectuel au chapitre 1, parties A et C.

⁴ Nous reprenons la traduction proposée par Julie Sermon (2021, 19).

Enfin, nous nous appuyons sur les travaux d'économistes de la culture qui, en utilisant « les références et les instruments de la science économique pour éclairer les modalités d'organisation et de développement des activités culturelles » (Greffé, 2010, p. 2), nous donneront des éclairages sur la manière dont s'est structuré le secteur du spectacle vivant en France, et sur les principaux facteurs qui peuvent inhiber la volonté des compagnies et les collectifs d'artistes à s'engager dans des processus de transition écologique.

Afin d'explorer ce sujet, nous avons décidé d'entreprendre une démarche de recherche inductive pour « aborder concrètement le sujet d'intérêt et [...] laisser les faits suggérer les variables importantes, les lois, et, éventuellement, les théories unificatrices » (Beaugrand, 1988, p. 8). Nous avons donc pris pour point de départ l'étude des données empiriques pour ensuite construire notre cadre d'analyse théorique. Ce design de recherche nous a, en effet, permis de définir plus précisément notre sujet de recherche en définissant les facteurs explicatifs de l'engagement et du non-engagement des compagnies de spectacle vivant et des collectifs d'artistes dans la transition écologique. Il nous a également permis de construire notre propre modèle théorique qui rend compte des divers cheminements de transition écologique que ces acteurs peuvent opérer. En effet, pour Karl Popper (2002), « un événement social est compris lorsqu'il est analysé dans les termes des forces qui l'ont produit, c'est-à-dire lorsque les individus et les groupes impliqués, leurs desseins ou leurs intérêts, et le pouvoir dont ils disposent sont connus » [notre traduction]. Afin de réaliser notre enquête de terrain, le recours à une étude qualitative nous a semblé la plus pertinente pour « développer des concepts qui nous aident à comprendre les phénomènes sociaux dans des contextes naturels (plutôt qu'expérimentaux), en mettant l'accent sur les significations, les expériences et les points de vue de tous les participants » (Mays et Pope, 1995, p. 43). Plus précisément, nous avons mis en place la technique de collecte de données de l'entretien semi-directif⁵ afin de saisir « le point de vue des individus, leur compréhension d'une expérience particulière, leur vision du monde, en vue de les rendre explicites, de les comprendre en profondeur ou encore d'en apprendre davantage sur un objet donné. » (Baribeau et Royer, 2012, p. 26).

Rappelons que notre terrain porte sur la filière du spectacle vivant, entendu comme les spectacles « produits ou diffusés par des personnes qui, en vue de la représentation en public d'une œuvre de l'esprit, s'assurent la présence physique d'au moins un artiste » selon l'Ordonnance n° 45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles (1999). Plus précisément,

⁵ Les grilles d'entretien sont disponibles en annexe p. 79 et 190.

comme nous l'avons énoncé, notre terrain d'enquête se concentre sur les compagnies et les collectifs d'artistes des arts du spectacle définis comme des « structure[s] de production de spectacles, à l'initiative d'un ou de plusieurs artistes, qui [ont] pour but de produire les spectacles créés par ces artistes » (Opale, 2018, 8). Nous avons souhaité établir un échantillon représentatif de la diversité économique, disciplinaire et spatiale du secteur. Pour cela, nous avons constitué trois catégories de taille de compagnie : **émergentes, nationales et internationales** en recomposant la grille d'analyse proposée par Daniel Urrutiaguer et *al.* (2012). Tout d'abord, la notion d'émergence, ne faisant pas l'objet d'un consensus sémantique et ses critères variant grandement entre les disciplines⁶, nous avons considéré des critères quantitatifs médians pour déterminer l'émergence des structures interviewées. Nous considérons donc comme émergentes, les compagnies du spectacle vivant qui ont moins de cinq ans d'existence et/ou ont réalisé moins de cinq créations. Ensuite, les compagnies nationales sont celles qui se diffusent exclusivement ou quasi-exclusivement sur le territoire français. Enfin, les compagnies internationales sont des compagnies françaises dont au moins 30% de la diffusion⁷ se réalise dans un pays étranger. Au total, nous avons interrogé 23% de compagnies internationales, 46% de compagnies nationales et 31% de compagnies émergentes. Ensuite, nous avons souhaité représenter le spectacle vivant dans l'ensemble de ses disciplines. En effet, « les compagnies, groupes, ensembles du spectacle vivant, représentent plus de 6 000 associations employeuses en France⁸. Parmi elles, 50 % sont des compagnies de théâtre. On trouve ensuite les compagnies de cirque et des arts de la rue (15 %), les groupes de musique (15 %), les compagnies de danse (12 %) et des compagnies ou ensembles d'autres disciplines (8 %) » (Opale, 2011, p. 3). Pour respecter une certaine représentativité du secteur, nous avons interviewé environ 40% de compagnies de théâtre, 15% de danse, 15% de cirque et arts de la rue, 15% d'humour, 7,5% sont pluridisciplinaires et 7,5% sont issues du secteur de la musique.

⁶ Par exemple, les CND (Centre National de la Danse) pour son Appel à projets – Création émergente 2023, définit l'émergence comme : « avoir déjà créé au minimum 1 et au maximum 7 pièces dans des conditions professionnelles », <https://www.cnd.fr/fr/page/2030-bourses-soutiens>, consulté le 21/09/2023. Circusnext, programme européen de soutien à l'émergence dans le domaine des arts du cirque, considère comme émergent les artistes qui ont réalisé au maximum 2 créations en France. <https://circusnext.eu/criteres-deligibilite/>, consulté le 21/09/2023. Le programme de résidences de recherche artistique européen Future Laboratory, dans son appel à candidature 2022, considère comme émergents « les artistes ayant entre 2 et 5 ans d'expérience professionnelle, quel que soit leur âge. », [notre traduction], <https://www.artcena.fr/sites/default/files/medias/futurelaboratorycallforapplications.pdf>, consulté le 21/09/2023.

⁷ Nous avons établi ce critère à 30% des diffusions se réalisant dans un pays étranger, à l'aune de nos recherches empiriques. En effet, nous avons constaté que les compagnies françaises internationales effectuent environ 30% de leurs représentations à l'étranger, en moyenne.

⁸ Ce chiffre est resté stable depuis 2011 selon le Ministère de la Culture : <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Theatre-spectacles/Le-theatre-et-les-spectacles-en-France>, consulté le 22/09/2023

En définitive, nous nous sommes entretenus avec 16 salarié.e.s issu.e.s de 13 compagnies⁹. Nous nous sommes également entretenus avec 6 professionnels du spectacle vivant, lors d'entretiens individuels, qui travaillent sur la question de l'écologie des arts vivants. En tout, nous avons réalisés **20 entretiens semi-directifs avec 22 personnes**¹⁰, sur la période de juillet-août 2023, et d'une durée de 30 min à 1h30. Afin de respecter l'anonymat des personnes interviewées, l'identité, la structure, le genre et la profession ne sont pas indiqués. Dans cette même perspective, les entretiens ne sont pas disponibles en annexe. Afin de faciliter la lecture, les compagnies sont numérotées de 1 à 13 et les professionnels de 1 à 6.

Dans ce mémoire, nous nous intéresserons en somme à la manière dont les collectifs d'artistes et les compagnies de spectacle vivant français s'engagent dans des processus de transition écologique pour déployer de nouvelles manières d'être et de faire spectacle vivant. Ces organisations culturelles sont particulièrement intéressantes à étudier car elles ont en commun de pouvoir mener une double réflexion écologique, à la fois sur le plan artistique (création), et sur le plan organisationnel. Cette particularité conduit les compagnies à élaborer leurs propres démarches environnementales dans lesquelles les recherches dramaturgiques et esthétiques prennent une place fondamentale.

Pour explorer ce sujet, nous étudierons, dans un premier chapitre et dans une perspective historique, les attaches esthétiques, politiques, symboliques et pragmatiques qu'entretiennent les champs de l'écologie et du spectacle vivant en France. Le second chapitre sera consacré à l'analyse des différentes forces en présence, qui constituent autant de sources de motivations que de résistances à l'engagement des compagnies de spectacle vivant et des collectifs d'artistes dans la transition écologique. Enfin, en nous appuyant sur les travaux de Julie Sermon, le troisième chapitre sera consacré à l'élaboration d'un cadre d'analyse des différents processus de transition écologique que peuvent opérer les compagnies de spectacle vivant et les collectifs d'artistes.

⁹ Un tableau récapitulatif des personnes interviewées est disponible en annexe p.78.

¹⁰ Les compagnies 2 et 9 ont fait l'objet d'entretiens collectifs (deux personnes). Nous avons également réalisé deux entretiens individuels séparés avec la compagnie 10.

Chapitre I : Transition écologique et spectacle vivant : quelle historicité ?

Dans ce premier chapitre, nous étudierons, dans une perspective historique, les liens qu'entretiennent le monde du spectacle vivant et l'écologie. Dans une première partie, nous étudierons les manières dont les artistes du spectacle vivant ont renouvelé les esthétiques, à travers des recherches artistiques et dramaturgiques, pour régénérer les manières de faire spectacle. Dans une seconde partie, nous verrons que la notion de *culture* a été intégrée aux problématiques environnementales au niveau international par les institutions intergouvernementales. Dans une troisième partie, nous analyserons la manière dont les acteurs de terrain ont expérimenté et expérimentent encore des pratiques écologiques dans le domaine du spectacle vivant en France. Enfin, nous examinerons l'intérêt récent des décideurs publics français à se saisir de la question environnementale du secteur de la culture.

I.A. L'art comme refuge pour renouveler les manières de se lier au monde

Si aujourd'hui le modèle de la boîte noire caractérise la plupart des espaces scéniques contemporains, les premiers usages du théâtre occidental offrait aux spectateurs une réelle expérience sensible de la nature. En effet, comme le souligne Julie Sermon (2021, p. 115), le théâtre grec antique, ouvert sur le paysage, mettait les spectateurs et les acteurs en relation avec les éléments et leur environnement naturel : « le théâtre grec se jouait à ciel ouvert, il impliquait *de facto* des interactions constantes avec le paysage environnant et les événements animaliers (vols d'oiseaux, stridulation des insectes) ou météorologiques (chaleur, pluie, tonnerre...) ». Creusé dans la roche ou bénéficiant de la dénivellation des collines, le lieu même du théâtre faisait partie intégrante du paysage : « contrairement à notre expérience moderne du théâtre, dans laquelle nous sommes enfermés dans l'obscurité et regardons dans une boîte éclairée artificiellement, les Grecs de l'Antiquité étaient assis au printemps, sous le soleil matinal de la Méditerranée, et regardaient des histoires mythologiques se dérouler sur le fond glorieux du paysage qui, pour eux, était le centre de l'univers. » (Beacham, 2007, p. 205). Ces espaces de représentation invitaient donc, *de facto*, les éléments naturels sur scène, au centre même de l'action dramatique, où les êtres humains étaient amenés à interagir avec une nature personnifiée : « les personnages humains devaient conclure des alliances avec les agents non-humains – vents, mers, fleuves, montagnes... - pour assurer la pérennité de leurs sociétés » (Sermon, 2021, p. 115). Le théâtre grec antique donnait ainsi à voir des formes dramatiques désanthropocentrées, où les êtres humains devaient composer en permanence avec des forces

naturelles supérieures : la dramaturgie mettait en scène des écosystèmes où les vivants et les éléments devaient composer leur propre équilibre naturel pour garantir une vie harmonieuse.

Ainsi, si les espaces scéniques jouent un rôle majeur dans l'introduction d'une écologie des arts vivants, les artistes n'ont jamais cessé d'expérimenter des formes esthétiques qui renouvellent les façons de nous mettre en relation avec le monde.

Il faudra attendre le romantisme pour remarquer un courant préfigureur contemporain majeur des esthétiques écologistes en Occident. Face à une Révolution industrielle aux effets délétères sur l'environnement et les êtres humains, face à une société caractérisée par une morosité morale et politique, les romantiques poétisent le mal être de la jeunesse du XIXe siècle. A la suite des Lumières, et rêvant au « retour à la nature » recommandé par Jean-Jacques Rousseau (2008), ils aspirent à redevenir « homme sauvage » pour espérer retrouver le bonheur de vivre. Ces êtres sensibles atteints du « mal du siècle » essaient de dissoudre ce malaise générationnel dans la pratique de la randonnée en forêt, et revalorisent par là-même, le « naturel spontané qui échappe à la raison réfléchie » (Stalpaert, Byttebier cités dans Cools, Gielen, 2014, p. 62). Ce retour à la nature est donc un retour à soi, et la pratique de la marche, une introspection solitaire, un isolement spirituel. Les retraites à la campagne promettent à cette génération en proie au *spleen* de cultiver son jardin dans un paysage aux forces submergeantes. Ils « reconnaissent la domination et le pouvoir parfois dévastateur de la nature ainsi que son potentiel de guérison » (Stalpaert, Byttebier cités dans Cools, Gielen, 2014, p. 63). Le théâtre et la musique romantiques font la part belle à cette nouvelle sensibilité, et présentent un goût prononcé pour l'irrationnel et le fantastique qui s'épanouit dans le grand décor de la nature. Leurs œuvres dépeignent « la lutte spirituelle de l'individu isolé avec lui-même face à la vie mystérieuse et globale de la nature » (Lemaire, 2002, p. 40).

A la suite des romantiques, et en réaction au naturalisme, les intellectuels de la fin du XIXe siècle développent une appétence exaltée pour les sciences occultes et développent le symbolisme. Ce nouveau courant artistique se veut « l'expérience poétique de cette passion spirite. [...] Le poète doit faire comprendre sans montrer. » (Favier, Souchard, 2009, p. 397). Le metteur en scène et l'acteur deviennent alors des figures encombrantes qui embarrassent la rencontre du public avec le poète. Les symbolistes refusent tout réalisme et font la part belle à l'imagination et aux formes épurées : les décors disparaissent laissant au spectateur le soin de saisir les différentes dimensions de l'œuvre, et la lumière, permis par l'installation récente de l'électricité dans les théâtres, sert aux effets d'atmosphères. Cette forme théâtrale « cherche à suggérer que le sens n'est pas tant dans ce qui se voit que dans ce qui se ressent, dans l'espace

spirituel plus que dans le tangible » (Favier, Souchard, 2009, p. 398). Selon Julie Sermon (2021, p. 58), les « pièces-paysages » de Gertrude Stein et le « théâtre environnemental » de Richard Schechner sont les formes symboliques qui cultivent une « imagination environnementale », comme souhaité par Lawrence Buell (1995), auteur pionnier de l'écocritique. En effet, les « pièces-paysages » de Gertrude Stein (1978, p. 94) proposaient « de voir, d'entendre et de sentir en même temps », « comme c'est le cas lorsque nous sommes face à un paysage » (Sermon, 2021, p. 77). Ce théâtre sans histoire permet à la dramaturgie de passer « d'un paradigme temporel (l'intrigue) à un paradigme spatial (le paysage) » (Sermon, 2021, p. 78). Ce type de théâtre donne lieu à la « défocalisation » de la perception des spectateurs en faveur des différents éléments scéniques, à une « 'mise en équivalence' des éléments, des présences et des sensations », ainsi qu'à la prévalence de « 'l'atmosphère' et des 'images' scéniques » (Sermon, 2021, P. 78-79). La fin des années 60 voient également apparaître sur le Off-Broadway, le théâtre environnemental de Richard Schechner et du Performance Group, fondé en 1968. Ce groupe théâtral a profondément revisité la notion d'espace scénique, et invitait le public à participer activement à la pièce. Schechner et le Performance Group souhaitaient en effet effacer la distinction spatiale entre l'espace traditionnellement accordé au public et la scène, traditionnellement réservée aux artistes : des scènes à plusieurs niveaux empiétaient, par exemple, sur l'espace traditionnellement accordé aux spectateurs et permettaient de jouer plusieurs scènes en même temps. Pour eux, la représentation doit être un « ensemble interdépendant, réseau d'opérations dynamiques et interactives engageant la totalité des éléments - humains et non-humains - qui composent la séance théâtrale » (Sermon, 2019, p. 533). Ces formes renouvelées de théâtre apparaissent dans le contexte de prise de conscience écologique des années 60 par la société civile, notamment aux Etats-Unis. L'éthique environnementale consiste alors à prendre conscience des maux que l'être humain inflige à la nature, et surtout, à la nécessité de protéger son environnement.

C'est donc également dans le monde anglo-saxon que se développe dans les années 80 l'éco-théâtre dans le contexte artistique d' « une culture occidentale tentée de se reconnecter à la terre, à sa spiritualité et à elle-même. » (Davis, 1997, p. 7). Cette forme, « à l'intersection du théâtre et de l'écologie (éco-théâtre) » (Standing, 2008, p. 5), met en scène les liens qu'entretiennent le monde naturel et les sociétés humaines, lesquelles se projettent dans la croissance économique illimitée. Les alertes écologiques lancées par les scientifiques depuis les années 60 n'ont pas été entendues par les secteurs de l'industrie. L'éco-théâtre s'établit alors en réaction face à la désillusion politique à répondre aux problématiques environnementales.

De nombreux artistes adressent ainsi des messages à la fois environnementaux, mais aussi sociaux, contre d'autres formes de discrimination : racisme, pauvreté, exclusion sociale... ; comme ce jour du 12 juin 1982 où les marionnettes géantes du fameux Bread and Puppet Theater participèrent au rassemblement contre le nucléaire qui réunit plus d'un million d'américains à Central Park. Figure phare du mouvement, notamment grâce à son livre *Greening Up Our Houses* (1994), la professeure américaine Theresa J May participa fortement à conceptualiser l'éco-théâtre qui se définit comme « une sorte de pont esthétique, permettant aux implications éthiques, cathartiques et métaphysiques de notre crise écologique de se combiner avec les sciences exactes, le pragmatisme social et les incitations économiques » (Slagle, 2013). D'ailleurs, certaines des compagnies interviewées dans le cadre de ce mémoire poursuivent aujourd'hui encore leurs recherches esthétiques dans la lignée de l'éco-théâtre. Comme nous le verrons dans la partie C de ce chapitre, l'éco-théâtre ne s'intéresse pas qu'aux formes esthétiques et poétiques des liens avec le non-humain, mais aussi aux modes et moyens de production du théâtre, dans une approche globale.

Simultanément, le mouvement de l'éco-critique se développe ; d'abord dans la littérature anglo-saxonne à travers l'essai de William Rueckert, *Literature and Ecology : An Experiment in Ecocriticism* (1978), pour pallier à l'absence de la question environnementale dans les critiques littéraires et artistiques. L'éco-théâtre adopte alors une dimension éco-critique. L'intersection des deux mouvements est conceptualisée par Theresa J May (Stalpaert, Bytdebier cités dans Cools, Gielen, 2014, p. 71) : « l'intersection de l'éco-critique et des études théâtrales doit inclure [les travaux] qui traitent de l'écologie en tant que force façonnant la perception, des théories de la spatialité et de l'environnement théâtral, du corps dans la performance, de la géographie et de l'étude des paysages en relation avec le théâtre et/ou la performance culturelle. » L'éco-critique propose alors de repenser de manière radicale et dans une perspective désanthropocentrée, les liens que nous entretenons et les représentations que nous avons façonné du monde naturel et des écosystèmes. Ainsi, « au lieu de la perspective centrée sur l'homme qui a traditionnellement dominé les études et les représentations théâtrales et dramatiques occidentales, l'éco-critique déplace le point de vue vers une perspective qui situe l'homme dans un système de dépendance mutuelle, où les corps humains et animaux, la terre, les plantes et les arbres s'influencent les uns les autres. » (Richmond, 2006, p. 123). Rappelons que Julie Sermon formule ses propositions de nouages thématiques, pragmatiques et esthétiques pour modéliser la manière dont les artistes de spectacle vivant se saisissent de la question

écologique dans une perspective éco-critique, attestant par là-même la percée de ce courant dans les champs de la recherche littéraire et esthétique française.

Ainsi, plus de deux siècles de conceptualisation et de formalisation d'expressions esthétiques ont renouvelés les rapports dramaturgiques et scéniques pour y inclure les vivants et les mondes naturels. Nous notons toutefois que ces mouvements artistiques ont souvent pris pour objet et pour forme la pratique théâtrale. Ces courants artistiques constituent, en définitive, autant de sources d'inspiration pour les compagnies et collectifs d'artistes, dont les œuvres ne se constituent « finalement plus dans un monde d'objets dont nous sommes distants, mais au milieu d'êtres qui se superposent avec nous. » (Bruno Latour, 2022).

I.B. La reconnaissance de la fonction de la culture par les institutions intergouvernementales dans l'action internationale

En parallèle de ces expérimentations esthétiques pour des arts écologiques, les institutions internationales ont joué un rôle déterminant dans la reconnaissance de l'importance de la culture pour répondre aux crises écologiques. L'UNESCO (Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture) est une des premières organisations internationales à se saisir des enjeux environnementaux. En effet, si la question environnementale n'était pas une de ses prérogatives à sa création en 1945, la Maison de l'Unesco a accueilli du 4 au 13 septembre 1968 la Conférence de la Biosphère, quatre ans avant la publication du rapport *The Limits to Growth* (aussi connu sous le nom de *rapport Meadows*) du Club de Rome, et du premier Sommet de la Terre à Stockholm intitulé Conférence des Nations unies sur l'environnement qui établit les bases du PNUE (Programme des Nations Unies pour l'Environnement). « Vingt-quatre ans avant la Conférence de Rio de Janeiro sur l'environnement et le développement (CNUED), où le concept [de développement durable] a été accepté et préconisé au plus haut niveau politique, la Conférence de la Biosphère a ainsi été le premier forum intergouvernemental à débattre et à promouvoir ce que l'on appelle aujourd'hui le 'développement durable' » (UNESCO, 1993, p. 4-5). Cette conférence, de son nom complet, *Conférence sur l'utilisation rationnelle et la conservation des ressources de la Biosphère*, et co-organisée par l'UNESCO et le UICN (Union Internationale pour la Conservation de la Nature), avança l'idée d'un « développement écologiquement viable » (Brunel, 2007, p. 25) et démocratisa, par la même occasion le terme de *biosphère*.

Les décennies 60 et 70 témoignent de l'engagement grandissant de l'UNESCO dans la reconnaissance du caractère délétère de la croissance et du développement sur les espaces

naturels. Ainsi, dès 1966, l'UNESCO soutient la création par le CIUS du Programme Biologique International (PBI) qui approfondit l'étude de « l'influence de la productivité biologique sur le bien-être matériel de l'espèce humaine. » (Hervé, et al., 2022, p. 4). Fort de son succès, ce programme, après une reconduction pour quatre années supplémentaires, pris fin en 1974 et permis de déchiffrer « la structure et [le] fonctionnement d'un grand nombre d'écosystèmes naturels. » (Maurel, 2013, p. 185). La Conférence de la Biosphère a également impulsé la création en 1971 du programme *Man and Biosphere* (MAB) qui prolonge les réflexions menées trois ans plus tôt sur les relations entre le développement socio-économique et l'environnement. Plus spécifiquement, les premières réserves de biosphère sont constituées en 1976 avec pour objectif de « concilier la conservation de la diversité biologique et les intérêts économiques et sociaux vitaux des populations locales » (Batisse, *s.d.*, p. 6 ; 1983 ; 1993 cité dans Maurel, 2013, p. 189) et l' « utilisation rationnelle des ressources de la biosphère » (UNESCO, 1971, p. 1 cité dans Maurel, 2013, p. 189). La contribution majeure du MAB est certainement l'organisation à Séville de la Conférence Internationale sur les Réserves de Biosphère en 1995, qui donna lieu à l'établissement de la stratégie de Séville pour les réserves de biosphère. Cette dernière a pour objectif de développer et mieux protéger ces réserves, en mettant notamment en place un cadre statutaire pour le Réseau Mondial des Réserves de Biosphère.

En parallèle de la volonté de l'UNESCO de se placer en tant qu'institution internationale de premier plan sur les sujets environnementaux, la culture se voit peu à peu reconnaître un rôle dans la détermination et la résolution des enjeux écologiques. Le Sommet de la Terre à Rio en 1992 consacre le terme de développement durable, défini cinq ans plus tôt, en 1987 par le rapport Brundtland comme un « développement qui répond aux besoins du présent sans compromettre la capacité des générations futures de répondre aux leurs ». Aussi connu sous le nom de Conférence des Nations Unies sur l'environnement et le développement (CNUED), le Sommet de la Terre a également introduit les Agenda 21. Composé de 27 principes, l'Agenda 21 est un programme d'actions qui « aborde les problèmes urgents d'aujourd'hui et cherche aussi à préparer le monde aux tâches qui l'attendent au cours du siècle prochain » (Action 21 - Préambule, *s. d.*). Considérant que l'échelon local est le plus à même de répondre aux enjeux du développement durable, l'Agenda 21 se décline en agenda 21 locaux. Les collectivités territoriales de chaque pays membres sont ainsi incitées à formuler leur propre agenda 21 pour répondre aux enjeux et aux besoins de leur territoire, et s'approprient de ce fait, le concept de développement durable.

Le 8 mai 2004, l'organisation internationale Cités et Gouvernements Locaux Unis (CGLU) « a adopté l'Agenda 21 de la culture comme document de référence de ses programmes en culture » (CGLU, *s. d.a*, p. 3). Ralliant plus de 250 collectivités territoriales de par le monde, l'Agenda 21 de la culture « repose sur la conviction que la culture est le quatrième pilier du développement durable » (Blouët, 2008, p. 55). Ce programme d'action pour des politiques culturelles appelle les gouvernements et villes partisans à s'engager « dans les domaines des droits de l'homme, de la diversité culturelle, du développement durable, de la démocratie participative et de la création de conditions pour la paix » (CGLU, *s. d.a*, 3). Ainsi, l'Agenda de la culture vise à concourir plusieurs objectifs, le premier étant la protection et la promotion de la diversité culturelle, entendue dans le sens défini par la Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle en 2001. Son article premier stipule : « la culture prend des formes diverses à travers le temps et l'espace. Cette diversité s'incarne dans l'originalité et la pluralité des identités qui caractérisent les groupes et les sociétés composant l'humanité. 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. En ce sens, elle constitue le patrimoine commun de l'humanité et elle doit être reconnue et affirmée au bénéfice des générations présentes et des générations futures. » Une des contributions majeures de l'Agenda 21 de la culture est sans aucun doute l'introduction et l'affirmation de l'importance des droits culturels, « essentiels à la dignité humaine » et qui font « partie intégrante des droits de l'Homme » (Déclaration de Fribourg, 2007, p. 4). Les droits culturels ont été défini à l'occasion de la Déclaration de Fribourg de 2007 qui reconnaît les droits à l'expression d'une « identité culturelle », à l'appartenance à une « communauté culturelle » et à la participation à « une vie culturelle » (Déclaration de Fribourg, 2007, p. 5). L'Agenda 21 de la culture a également pour dessein de concourir au développement de la démocratie participative et d'encourager les approches transversales dans les politiques publiques (Blouët, 2008) pour mettre en œuvre « un développement durable et respectueux de l'environnement. » (CGLU, *s. d.a*, p. 7).

Si le Sommet mondial sur le développement durable de Johannesburg, en 2002, marque un tournant important pour la reconnaissance d'une dimension culturelle au développement durable, il faudra attendre le 17 novembre 2010 que le Bureau Exécutif de Cités et Gouvernements Locaux Unis (CGLU) approuve cette position politique. Dans le cadre du Sommet Mondial des Dirigeants Locaux et Régionaux organisé à Mexico, le Bureau Exécutif de CGLU argumente qu'une approche culturelle du développement durable « façonne ce que

nous entendons par ‘développement’ et détermine les actions des peuples dans le monde. » (CGLU, *s. d.b.*, p. 4). La relation entre développement durable et culture doit à la fois favoriser le développement du secteur culturel et reconnaître la place d’une dimension culturelle dans toutes les politiques publiques. La culture s’établit désormais comme le quatrième pilier du développement durable, au côté du social, de l’économique et de l’enjeu transversal de la gouvernance.

D’ailleurs, les Objectifs de Développement Durable (ODD) pour 2030, adoptés par les Nations Unies en 2015, inscrivent la culture « pour la première fois dans l’agenda international pour le développement durable » (Hosagrahar, 2019). En effet, si la culture ne fait pas l’objet d’un ODD en tant que tel, elle est présente dans plusieurs sous-objectifs. Ainsi, l’ODD *11 Villes et Communautés Durables* reconnaît la nécessité « de protection et de préservation du patrimoine culturel et naturel mondial » (Bodiguel, 2023a). La cible 9 de l’ODD *8 Travail Décent et Croissance Economique* se donne pour objectif d’ « élaborer et [de] mettre en œuvre des politiques visant à développer un tourisme durable qui crée des emplois et mette en valeur la culture et les produits locaux. » (Bodiguel, 2023b). Mais surtout, la cible 3 de l’ODD *Education de qualité* requiert « que tous les élèves acquièrent les connaissances et compétences nécessaires pour promouvoir le développement durable, notamment par l’éducation en faveur [...] de la promotion d’une culture de paix et de non-violence, de la citoyenneté mondiale et de l’appréciation de la diversité culturelle et de la contribution de la culture au développement durable » (Bodiguel, 2023c). Les Objectifs de Développement Durable jouent un rôle important puisqu’ils orientent les politiques nationales des pays membres pour l’horizon 2030. Nous pouvons ainsi espérer que les gouvernements mettent en œuvre des mesures culturelles pour trouver des réponses aux crises environnementales. Enfin, si les ODD sont effectivement teintés d’une dimension culturelle et reconnaissent l’importance d’une éducation pour promouvoir la diversité culturelle, ils ne satisfont pas les attentes d’engagement par l’ONU de la reconnaissance des droits culturels, mis en évidence par l’Agenda 21.

En définitive, si les enjeux de développement du XXI^e siècle furent, dans un premier temps, entendus sous la perspective d’un développement raisonnable et raisonné ; l’engagement des institutions internationales dans la reconnaissance de la dimension culturelle du développement durable permis d’affirmer les principes de diversité culturelle et de droits culturels à l’échelle internationale. L’UNESCO a notamment œuvré pour l’établissement de réseaux scientifiques et d’expertises transnationaux qui ont contribué à mettre en évidence les crises écologiques sur la scène internationale. Le travail de reconnaissance par les institutions

internationales du rôle de la culture dans le développement d'une société qui respecte l'environnement forme un héritage historique, politique et symbolique, est un facteur qui peut mobiliser les acteurs du spectacle vivant à se saisir des enjeux environnementaux.

I.C. L'émergence des pratiques écologiques en France par les acteurs de terrain

Si des pratiques aujourd'hui qualifiées d'écologiques ont toujours existé dans le milieu des arts vivants (réutilisation de décors, vêtements transformés en costumes, achat en seconde main ou sur les brocantes...), elles se sont surtout développées à partir des années 60, période où « un grand nombre de mouvements populaires axés principalement sur des questions très concrètes » se sont formés aux Etats-Unis (Stalpaert, Byttebier cités dans Cools, Gielen, 2014, p. 68). Ce contexte constitua un terreau fertile, notamment pour les partisans de l'éco-théâtre qui renouvelèrent non seulement les esthétiques, mais aussi les processus de production de leurs pièces. En effet, cette écologie globale et intégrée propose « des pièces de théâtre complètes qui mettent en relation le monde naturel et les préoccupations socio-économiques de l'homme, et ce avec des productions qui pratiquent la durabilité » (Slagle, 2013). L'artiste américaine Tanja Beer est une figure majeure de ce mouvement. Elle place les préoccupations écologiques au cœur de sa pratique car pour elle : « la narration théâtrale n'a pas besoin de coûter cher à la terre » (Slagle, 2013). Elle participe au développement de l'éco-scénographie qu'elle définit sur son site internet comme un « mouvement qui intègre les principes écologiques à tous les stades de la réflexion et de la production scénographiques » (Tanja Beer, s. d.). Parmi ses recherches éco-scénographiques les plus marquantes, *The Living Stage* est un projet mi-théâtre, mi-jardin « qui combine la scénographie, la permaculture et l'engagement communautaire pour créer un espace de représentation recyclable, biodégradable et comestible » (Tanja Beer, s. d.). Le festival Earth Matter On Stage (EMOS), fondé par Theresa J May et Larry Fiels en 2004, est un autre exemple de la prise de conscience de la nécessité d'une approche écologique globale dans la production des arts du spectacle aux Etats-Unis. Ce festival qui « représente une fusion de plusieurs tendances artistiques au sein de l'éco-théâtre » (Slagle, 2013), associe des artistes, mais aussi des universitaires, des étudiants et des activistes dans une volonté de porter et rendre visible les nouvelles voix « qui nous aident à réimaginer notre place d'humain dans un monde plus qu'humain » (Earth Matters on stage | EMOS, s. d.).

Si les tenants de l'éco-théâtre réfléchissent dès les années 80 à mettre en œuvre une production plus écologique des œuvres scéniques dans le monde anglo-saxon, il faudra attendre

les années 2000 pour que ce mouvement commence réellement à pénétrer les arts du spectacle en France. En effet, bien que de nombreux artistes issus de toutes les disciplines inscrivent déjà les préoccupations écologiques au cœur de leurs œuvres, la première action majeure en France fut organisée par les lieux de diffusion éphémères. Les festivals des Trans Musicales et des Vieilles Charrues furent les premiers à initier, en présence de quatre autres festivals et à partir de septembre 2005, une série de rencontres autour des enjeux du développement durable. Dès décembre 2005, un projet d'Agenda 21 des festivals est envisagé, et aboutira, en novembre 2007, à la rédaction et à la signature de la première Charte des Festivals Engagés pour le Développement Durable et Solidaire en Bretagne avec la Région Bretagne et l'ADEME Bretagne. L'année 2008 est une année d'expérimentation au cours de laquelle les festivals testent leurs résolutions, font part de leur retour d'expériences et mutualisent les bonnes pratiques. Ainsi, la mobilité, la restauration, l'énergie, la gestion des déchets, ou encore le matériel technique, sont pensés sous l'angle de l'éco-responsabilité et font aujourd'hui encore, l'objet d'expérimentations. Ces festivals bretons précurseurs se sont unis à travers l'association *Le Collectif des festivals* qui rassemble aujourd'hui 33 festivals signataires de la Charte et axe maintenant ses actions en faveur de la transition écologique et solidaire. Le Collectif des festivals bretons est le premier mouvement collectif d'ampleur en France à avoir réfléchi à la question du développement durable puis de la transition écologique sociale et solidaire et a ouvert la voie à d'autres expérimentations en France. La démarche de transition écologique est parfois devenue constitutive de l'identité même de certaines manifestations culturelles ; les plus connues étant sûrement les festivals We Love Green, Solidays ou encore Slowfest. qui s'engagent pour une réduction de leur empreinte carbone globale. Malgré ces prises de conscience et ces engagements, le Shift Project culture rappelle qu'aujourd'hui, « un festival rassemblant près de 280 000 personnes en zone isolée provoquera entre 7 000 et 8 000 teq [tonnes équivalentes] CO2 émises pour les mobilités de ses spectateurs. Plus de la moitié de ces émissions seront provoquées par 3 % de spectateurs étant venus en avion. » (Shift Project, 2021, p. 21). Les mesures d'empreinte carbone du Shift Project mettent en lumière le besoin d'engagement des structures culturelles dans un processus de transition écologique tout en interrogeant les bénéfices ou effets positifs réels de ce dernier par les structures déjà engagées.

Parallèlement à la prise en compte grandissante par les manifestations culturelles françaises des enjeux écologiques et de la nécessité de l'engagement des acteurs du secteur, de nouvelles structures accompagnent l'élaboration de pratiques éco-responsables à partir des années 2000. Des ressourceries se créent dans la plupart des régions et permettent aux artistes

et aux compagnies de développer l'éco-conception des scénographies par la mutualisation et la mise à disposition de matériel et matériaux, et la facilitation de la pratique du réemploi et de la seconde-main. Depuis quelques années, des réseaux professionnels comme L'Augures Lab Scénogrrrrraphie, qui a obtenu le financement du Programme d'investissements d'avenir (PIA) France 2030 « Alternatives Vertes », réfléchissent de manière théorique et pragmatique au développement contemporain de l'éco-scénographie pour le secteur culturel.

Pourtant, si les premières expérimentations d'éco-conception et d'éco-responsabilité commencent à porter leurs fruits, l'engouement pour un développement durable de la culture tend à s'essouffler. Il faudra attendre la fin des années 2010 pour que les acteurs du spectacle vivant donnent une deuxième impulsion à cette dynamique écologique. La multiplication des événements climatiques extrêmes couplé à un changement de vocabulaire et de théorie vers celui de « transition écologique » qui suppose un engagement individuel et sociétal profond, font sans doute partie des raisons principales de ce nouvel élan. En outre, la professionnelle 6, que nous avons interrogée, explique qu'« un des éléments déclencheur [à ce renouveau d'intérêt pour la question environnementale] a sans doute été le Covid qui a entraîné un arrêt du secteur ; et les acteurs du spectacle vivant ont été en quelque sorte forcés de se confronter à leurs pratiques ». La conjoncture actuelle est donc favorable à l'engagement des acteurs du spectacle vivant dans un processus de transition écologique individuel et global pour le secteur. De plus en plus de guides de bonnes pratiques rédigés par des cabinets de conseil spécialisés dans la transformation écologique et des think tank sont partagés aux professionnels du secteur, et proposent des solutions pragmatiques, notamment à destination des lieux de diffusion, des festivals et des décideurs publics. Le cabinet de conseil Florès & Galatea Conseil a par exemple publié en 2021 un livre blanc intitulé *Le spectacle et le vivant, 20 propositions pour contribuer à la transition écologique et sociale* qui a pour ambition de recenser la polyphonie des points de vue et des démarches de transition écologique.

Toutefois, il semble que le rapport *Décarbonons la culture !* du Shift Project publié en 2021, soit l'étude qui initia un véritable tournant écologique pour le milieu culturel. Les auteurs affichent une ambition claire : « initier un travail de profondeur visant à éclairer le secteur culturel sur ses émissions de gaz à effet de serre » (Shift Project, 2021, p. 3). Ce rapport, qui propose des solutions concrètes pour décarboner les secteurs de la culture, est largement repris comme référentiel par les acteurs de terrain comme l'affirme la compagnie 13 : « on s'appuie sur le Shift Project, *Décarbonons la culture !* » pour inspirer de nouvelles démarches. Ce rapport adresse directement aux décideurs publics la nécessité d'une mise en œuvre de

« politiques nationales ambitieuses », du développement d'une « formation systématique aux enjeux énergie-climat », et propose cinq grandes dynamiques de transformation pour le secteur culturel : relocaliser les activités, ralentir, diminuer les échelles, éco-concevoir et renoncer (Shift Project, 2021, p. 8-10). Par la quantification de l'impact environnemental des activités culturelles et artistiques et la formulation de pistes d'amélioration, ce rapport joua un rôle fondamental dans la structuration des enjeux écologiques du secteur.

En 2020, l'association Arviva – Arts vivants, arts durables se crée dans le but de « rassembler tous les professionnels et artistes du secteur pour 'devenir un acteur de référence en matière de transition environnementale' » (ARTCENA, 2020). L'association réunit aujourd'hui 180 structures, 7 réseaux et 108 professionnels à travers la France qui s'engagent à « changer [leurs] pratiques pour transformer nos modèles » (Arviva, 2021). Pour impulser ces nouvelles pratiques écologiques, Arviva propose de former et d'informer les acteurs, notamment grâce aux Rencontres Arviva, « journées de débats, de réflexions et d'ateliers pratiques pour mettre en paroles et en actes la transformation écologique des métiers du spectacle vivant » (Les rencontres nationales Arviva, 2022) ; de calculer l'empreinte écologique des structures culturelles grâce au Simulateur d'Empreinte Environnementale pour le Spectacle (SEEDS) qu'ils ont mis au point ; ou encore de soutenir financièrement les projets favorisant la transition écologique au moyen des appels à projet « Tremplins Arviva - Initiatives durables dans le spectacle vivant ». Enfin, l'association élabore un guide, fruit d'un travail collaboratif et disponible en libre accès, pour que les acteurs culturels construisent un plan d'action pour mettre en place leur propre démarche écoresponsable dans les champs suivants : au bureau, au plateau, en tournée et le public ? En trois ans, Arviva s'est établie comme un acteur et un lieu ressource incontournable de la transition écologique, et ce, pour toutes les professions du spectacle vivant, comme en témoigne la compagnie 6 :

« Je pense qu'ils ont vraiment [...] beaucoup participé à la prise en compte de cette question dans notre milieu. [...] On rencontre des personnes qui sont impliquées dans cette démarche, ou qui ont envie de l'être et qui ont besoin d'outils, et même sur le site internet déjà, on peut trouver beaucoup, beaucoup d'outils. J'y vais très souvent, c'est vraiment un lieu ressources. »

Les syndicats s'emparent également depuis quelques mois des enjeux environnementaux et forment des groupes de travail auxquels leurs adhérents sont conviés :

« Au sein du syndicat du cirque et compagnies de création [...], on travaille aussi à faire des propositions au ministère, et à réfléchir au sein d'un groupe qui a été mis en place par le ministère de la culture et qui

rassemble les compagnies à travers le syndicat des écoles de cirque, à travers la fédération nationale et les diffuseurs de cirque, c'est-à-dire une association qui s'appelle Territoire de cirque » - compagnie 2

En avril 2023, le SYNDEAC publie son rapport intitulé *Mutations Ecologiques du spectacle vivant. Des défis, une volonté* dans lequel il appelle à une transformation profonde du secteur culturel à travers onze engagements pour les professionnels du secteur et sept propositions à l'intention des acteurs politiques. Certains axes d'engagement ont cependant fait débat parmi les acteurs culturels, notamment la proposition faite de ralentir la cadence de production, selon le credo : « mieux produire pour mieux diffuser » (Syndeac, 2023, p. 28). Si cette position encore peu défendue dans le milieu culturel suscite l'inquiétude de certains professionnels, les auteurs du rapport précisent : « ralentir, ce n'est pas moins faire : c'est valoriser autrement le faire » (Syndeac, 2023, p. 29). Ce rapport, articulé autour des trois grands thèmes des mobilités, du diptyque production-diffusion et du numérique, porte une autre ambition claire : « il vise à donner un mandat aux porte-paroles du Syndeac dans le cadre des concertations qui vont s'ouvrir très prochainement avec le ministère de la Culture et autour de sa "feuille de route" sur la transition écologique » (Syndeac, 2023, p. 8).

En définitive, la réflexion et la mise en œuvre de pratiques plus respectueuses de l'environnement ont d'abord été le fait des acteurs de terrain en France en s'appuyant en partie sur les expérimentations des partisans de l'éco-théâtre. Des premières expérimentations au début des années 2000 par le Collectif des festivals, au rapport du Syndeac en passant par les travaux du Shift Project, ces recherches ont conduit à valoriser la nécessité d'engagement de tout le secteur dans la transition écologique. Elles participent également à élaborer un corpus de pratiques éco-responsables qui permettent d'orienter les démarches écologiques des professionnels de la culture, notamment des lieux de diffusion pérennes (théâtres, opéras...) et éphémères (festivals, chapiteaux). Il est intéressant de noter que 4 des 13 compagnies interrogées, soit environ 30% d'entre elles, utilisent des référentiels, des livres ou des guides pratiques pour guider leurs démarches écologiques ; les plus employés par ces compagnies étant le rapport du Shift Project, le livre *Morts ou Vifs* de Julie Sermon (2021) et les ressources mises à disposition par Arviva. Les acteurs politiques élaborent ainsi les premières mesures politiques pour un secteur culturel plus respectueux des besoins de la planète, dans un contexte où les professionnels du secteur prennent conscience des enjeux écologiques et où les pratiques éco-responsables commencent à se démocratiser.

I.D. Des politiques culturelles pour la transition écologique de la culture ?

D'un point de vue historique, les politiques culturelles françaises se sont surtout attelées, depuis les années 80, à promouvoir la démocratisation culturelle pour « sortir la culture de son confinement élitare » (Moulinier, 2016, p. 15), délaissant à la fois les questions écologiques et les droits culturels. Si le Ministère de la Culture commence à s'engager dans une démarche écologique à partir du milieu des années 2010, (rédaction d'une stratégie ministérielle de responsabilité sociétale, sociale et environnementale des organisations pour la période 2016-2020, création d'un poste de Haut fonctionnaire au développement durable et à la transition écologique, ou encore signature en 2021 de la « Charte de développement durable pour les festivals »), il n'a pas encore formulé de réelles politiques culturelles ambitieuses pour une transition écologique de la culture.

Ainsi, certains acteurs culturels, notamment les lieux de diffusion, doivent déjà respecter des politiques qui ont pour but de réduire l'empreinte environnementale de leurs activités, mais qui ne sont pas destinées au seul secteur culturel. Ainsi, la loi relative à la transition énergétique pour la croissance verte (TEPCV) du 17 août 2015 « met l'accent sur la rénovation thermique des bâtiments et la construction de bâtiments à haute performance énergétique » (Vie Publique, 2015) afin de réduire la consommation énergétique des lieux culturels. La loi Elan (Evolution du logement, de l'aménagement et du numérique) renforce ces obligations de réduction de la consommation énergétique des lieux de diffusion : « les bâtiments tertiaires ont désormais l'obligation de réaliser des travaux d'économies d'énergie d'ici à 2030 » (De La Dure, 2022). Enfin, la loi du 10 février 2020 relative à la lutte contre le gaspillage et à l'économie circulaire (dite loi Agec) « modifie certaines pratiques en matière de gestion des déchets et instaure le régime de responsabilité élargie du producteur pour les organisateurs d'événements et les établissements recevant du public (ERP) » (Delfosse, 2023, p. 67). Les premières politiques écologiques ont donc d'abord porté sur les infrastructures pour tous les secteurs de l'économie, dont le secteur culturel fait partie. Notons bien que ces mesures n'ont pas été promulguées et portées par le Ministère de la Culture, mais par les Ministères de la Transition Ecologique et de la Transition Energétique.

Depuis 2018, le Ministère de la Transition Ecologique mis en place une labellisation bas carbone pour tous les secteurs économiques, et à laquelle les structures culturelles peuvent prétendre. Au-delà d'une simple certification, cette labellisation permet d'obtenir des financements des « activités ayant une portée écologique » (Ministère de la Culture, s.d.).

Cependant, la pratique révèle que peu de structures culturelles se sont emparées de cet outil et manifestent ainsi du déficit de communication des autorités publiques, de la difficulté de motiver les acteurs à entreprendre une transformation profonde de leur structure culturelle, et probablement, de l'écart entre les contraintes auxquelles font face les structures culturelles à initier une mutation de leurs pratiques et la pertinence des outils et des aides proposées par les instances gouvernementales.

Néanmoins, la période du Covid fut un réel tournant dans la prise en compte des enjeux écologiques par le secteur de la culture dans sa globalité. Cette période d'immobilisation a permis aux artistes, aux acteurs culturels et aux agents publics de réexaminer leurs modèles, leurs pratiques, leurs aspirations. D'un point de vue global, le Covid fut l'occasion inopinée d'une prise de conscience par la société d'une possible et réelle régénération des écosystèmes. Nous avons vu le jour de dépassement de la Terre¹¹ reculé de trois semaines en 2020, passant du 29 juillet en 2019 au 22 août en 2020. La faune a également réinvesti des territoires qu'elle avait délaissés allant jusqu'à s'aventurer dans les espaces urbains (Huizen, 2021). Rappelons qu'à cette époque paraît également le rapport *Décarbonons la culture !* publié par le Shift Project et qui a contribué à inscrire à l'agenda politique de la culture la nécessité d'une action politique globale pour transformer de manière systémique le secteur.

En effet, en 2021, l'état lance un appel à projets inédit : « Alternatives vertes » dans le cadre de France 2030. L'objectif affiché est clair : « faire de la Culture un secteur exemplaire en matière de transition écologique en accélérant le processus de décarbonation à l'œuvre dans tous les champs culturels » (Ministère de la Culture, mars 2023). Destiné à tous les secteurs de la culture, un premier appel à projet doté de 10 millions d'euros a récompensé 35 lauréats en 2022. Parmi ces derniers, nous comptons, par exemple, le simulateur d'empreinte carbone (SEEDS) d'Arviva, des ressourceries, ou encore le collectif *Les Augures* qui rassemble des expert.e.s accompagnant les acteurs culturels dans leur transition. Un deuxième appel à projets, intitulé « Alternatives Vertes 2 » et doté de 25 millions d'euros, a été lancé en 2023. Le renouvellement de cet accompagnement financier est une preuve de la volonté du gouvernement à encourager les acteurs culturels à structurer le secteur autour des enjeux écologiques.

¹¹ « Le jour du dépassement est une campagne de communication organisée par l'ONG Global Footprint Network depuis 2006. Ce jour représente le moment où la consommation annuelle de ressources renouvelables dépasse les capacités de la Terre à les régénérer, ce qui est le cas depuis les années 70. », *Le jour du dépassement ; : définition, enjeux et limites*. Bon Pote. <https://bonpote.com/le-jour-du-depassement-definition-enjeux-et-limites/#Histoire-et-principe-du-jour-du-depassement>, consulté le 22/11/2024

Par ailleurs, depuis quelques mois, les services déconcentrés du Ministère de la Culture commencent à mettre en place des démarches de transition écologique en région, en interne et auprès de leurs usagers. En mars 2023, la DRAC PACA a ainsi annoncé le lancement officiel de son programme de transition écologique. Le volet patrimoine « TransiPat » vise à structurer le « secteur du patrimoine pour faire face aux défis de transition énergétique et d'adaptation au réchauffement climatique » (DRAC PACA, 2023, p. 6). Un deuxième volet destiné au secteur des arts visuels, « Transitions en scènes », se donne pour objectif de structurer le « secteur de la création pour susciter la transition écologique de façon collective et coopérative » (DRAC PACA, 2023, p. 6). La DRAC Ile-de-France a également lancé en janvier 2023 sa stratégie « Territoires de Culture Durable » divisée en cinq axes. Ce programme vise notamment à « accompagner la transition des pratiques culturelles sur les Territoires » (axe 4) et à « expérimenter des démonstrateurs 'Territoires de culture durable' » (axe 5) en faisant participer les acteurs culturels à l'élaboration de nouvelles politiques culturelles centrées sur la transition écologique (DRAC Ile-de-France, 2023, p. 4). Les services déconcentrés commencent ainsi à engager leur territoire en portant les premières mesures du Ministère et, en impulsant également leurs propres stratégies de transition écologique.

Ainsi, l'orientation des politiques culturelles françaises vers l'objectif de démocratisation culturelle a pendant longtemps relayé au second plan de l'agenda politique la question environnementale. Les décideurs publics n'ont pas non plus su se saisir de l'opportunité de l'Agenda 21 de la culture pour engager la transition du secteur et des territoires. Néanmoins, l'affirmation de la transition écologique par Mme la Ministre de la Culture comme « une des plus grandes priorités pour notre ministère » lors du discours de clôture de la 7ème édition de "Think Culture" (2022), l'investissement des services déconcentrés et l'expérimentation de mesures écologiques (comme le test d'allongement de la durée de diffusion des spectacles et expositions) laissent présumer d'une politique culturelle nationale pour une mutation profonde du secteur.

En définitive, dans ce premier chapitre, nous avons vu que le spectacle vivant entretient des liens déjà anciens avec l'impératif écologique qui constituent un corpus d'héritages en termes de pratiques, d'esthétiques, d'expérimentations et d'orientations politiques sur lesquels les acteurs culturels, et notamment les collectifs d'artistes et compagnies de spectacle vivant, peuvent s'appuyer afin de s'engager dans une réduction de l'impact écologique de leurs créations et structures. En effet, les expérimentations artistiques et les courants esthétiques de l'éco-théâtre et de l'éco-critique, impulsés par les créateurs du monde anglo-saxon dans les

années 80, continuent d'être des sources d'inspiration pour les artistes français. La mise en avant simultanée, au niveau international, de la notion de droits culturels (droits à l'expression d'une « identité culturelle », à l'appartenance à une « communauté culturelle » et à la participation à « une vie culturelle »), apporte des repères symboliques et juridiques aux professionnels du spectacle vivant français, et réaffirme l'importance du rôle de la culture dans la résolution des enjeux environnementaux contemporains. Cependant, la saisie de ces problématiques au niveau national s'est d'abord effectuée par les acteurs de terrain en France, et notamment par les festivals, avant de commencer à pénétrer plus généralement à partir du milieu des années 2010, et surtout, de la période du Covid, l'ensemble des corporations du secteur. Si les pouvoirs publics se sont d'abord attachés à mettre en œuvre des politiques écologiques en termes d'infrastructures, ils n'ont pas encore su introduire une réelle culture de l'écologie. Bien que l'on ne puisse encore déclarer que les compagnies de spectacle vivant peuvent s'appuyer sur des politiques culturelles pour orienter leurs démarches écologiques, les pouvoirs publics se sont enfin récemment saisis de l'enjeu de la transition écologique et laissent présager des politiques publiques conséquentes pour aider les acteurs du spectacle vivant à surmonter les freins et à susciter auprès d'eux le désir de la nécessaire mutation du monde culturel.

Ce premier chapitre a donc permis de mettre en lumière les principaux liens que le secteur de la culture, et en particulier celui du spectacle vivant, a entretenus et entretient encore avec l'écologie. En effet, nous avons eu à cœur de replacer ces relations dans une analyse multifactorielle (artistique, politique internationale, politique nationale et pragmatique) pour essayer de cerner le corpus d'expérimentations, de réglementations, de savoirs et savoir-faire qui peuvent guider les acteurs des arts du spectacle, et en particulier les collectifs d'artistes et les compagnies de spectacle vivant, dans leur processus de transition écologique. Bien-sûr, ce premier chapitre n'est pas exhaustif, mais s'est concentré sur les principales connexions qu'entretiennent les champs de l'écologie et des arts vivants occidentaux. D'autres référentiels, outils et sources d'inspiration, qui participent à stimuler les compagnies à réaliser leur transition écologique existent. Il serait notamment enrichissant d'analyser ces relations en s'intéressant aux traditions des arts du spectacle non-occidentales. Néanmoins, malgré l'implication de plus en plus d'acteurs à l'échelle locale, nationale, internationale, pourquoi existe-t-il encore une forme d'immobilisme, au sein du secteur du spectacle vivant français, face à l'impératif écologique ?

Chapitre II : Les forces en présence : la transition écologique, entre opportunité et résistance au changement

Ce deuxième chapitre se consacrera à l'analyse des différentes forces en présence qui facilitent, ou, au contraire, inhibent les compagnies et collectifs d'artistes à entreprendre de nouvelles manières de créer, produire et diffuser le spectacle. Comme nous l'avons vu en introduction, « le terme de transition désigne le passage d'un régime d'équilibre à un autre » (Bourg, Papaux, 2015 cités dans Oudot, de l'Etoile, 2020, p. 14). Il nous intéresse ici d'étudier le système économique dans lequel les compagnies de spectacle vivant sont aujourd'hui ancrées, que nous appellerons régime d'équilibre A¹² et qui sera présenté en la deuxième partie de ce chapitre. Par ailleurs, il est intéressant de noter qu'à la question : « Mettre en place une transition écologique dans le secteur du spectacle vivant, est-ce nécessaire et important, selon vous ? », toutes les compagnies interviewées ont répondu par l'affirmative. Dans une première partie, nous étudierons ainsi les motivations qui incitent les compagnies de spectacle vivant à s'engager dans une démarche de réduction de leur empreinte écologique. Néanmoins, les différents niveaux d'implication de ces acteurs dans l'élaboration de nouveaux modèles pour le spectacle vivant révèlent la force d'inertie engendrée par les principaux freins que nous analyserons en deuxième et troisième parties de ce chapitre.

« On ne peut pas raisonner uniquement en termes de spectacle. Il faut raisonner aussi en prenant ce monde professionnel comme un monde dans lequel il y a aussi toutes les inégalités, toutes les différences, disons, qu'il y a aussi dans le reste du monde social. » - professionnel 1

II.A. Des désirs de transition ?

Cette première partie s'attachera à répondre à la question : quelles motivations incitent les compagnies de spectacle vivant et les collectifs d'artistes à s'engager dans un processus de transition écologique ?

II.A.1. Transition écologique : une définition plurielle

Dans cette première sous-partie, nous analyserons les différentes conceptions que revêt le terme *transition écologique* pour les compagnies interviewées, afin de mieux comprendre les changements dans les modes de création, de production et de diffusion auxquelles elles aspirent.

¹² Le régime d'équilibre A précède, comme nous l'avons vu en introduction, le régime d'équilibre B qui désigne le nouveau régime d'équilibre rencontré après la transition écologique (Bourg, Papaux, 2015)

Ainsi, la plupart des compagnies adhèrent à l'utilisation de ce terme qu'elles envisagent comme un processus de changement pour « réduire l'impact néfaste de nos activités » (compagnie 2) et « être en adéquation avec les problématiques écologiques » (compagnie 1) :

« C'est changer toutes les alternatives, en fait toutes les façons de fonctionner qu'on a aujourd'hui, dans un but de préservation de l'environnement. » - compagnie 10b

« Un mouvement qui implique de transformer nos modes de consommation et notre mode de vie en tant que tel, afin de protéger l'environnement et de prendre de nouvelles façons de fonctionner. Ça induit aussi pour moi l'idée de moins consommer et mieux consommer. » - compagnie 9

« Avoir un bilan sur nos actions qui soit le plus neutre possible par rapport aux dégâts qu'on peut engendrer en tant que société » - compagnie 5

La transition écologique représente donc, pour ces compagnies, un changement des modes de vie et de consommation afin de parvenir à préserver et protéger les systèmes naturels. Au-delà de cet aspect environnemental, ce changement systémique revêt aussi pour certains une dimension sociale. En effet, de plus en plus de professionnels soutiennent l'idée que la transformation écologique ne pourra pleinement se réaliser qu'en établissant des sociétés plus justes et égalitaires socialement et économiquement parlant :

« Nous devrions protéger la planète, ce qui est principalement écologique, bien sûr, mais je pense que, dans un aspect plus large, c'est l'égalité. » - compagnie 10a

« C'est tout simplement poser un regard sur nos pratiques, et remettre en question nos pratiques en se disant : est-ce que ce qu'on faisait, est-ce que ce qu'on fait c'est soutenable dans le temps, dans un temps long ? Pour des questions économiques, pour des questions sociales et pour des questions écologiques. »
- compagnie 13

Ce changement de paradigme sera véritablement rendu possible si les décideurs publics s'emparent de la question écologique pour instaurer des transformations significatives dans les pratiques individuelles, professionnelles et sectorielles ; car pour toutes les compagnies interviewées, « la transition écologique se fera avec tout le monde ou pas » (compagnie 2) :

« [Il s'agit de] prendre en considération la crise de la biodiversité et la crise climatique dans laquelle on est maintenant plongée. C'est-à-dire prendre en considération, ce que nous ont annoncé un certain nombre d'experts depuis 1972. [...] prendre en considération cette nouvelle donne, et de l'intégrer à nos pratiques et à nos modes de pensées et d'action [...] et intégrer dans son travail de nouvelles considérations sociétales ou des changements systémiques » - compagnie 6

Ces mutations systémiques dans les champs du social, de l'économie, du politique et de l'intime sont aujourd'hui considérées comme nécessaires et impératives face à l'urgence des crises environnementales :

« Il faudrait que ce soit une transition rapide pour éviter de poursuivre la grande machine qui détruit notre planète. Mais après dans l'idée de transition écologique, il faudrait une résilience la plus drastique, c'est-à-dire utiliser toujours moins d'énergie, et surtout l'énergie fossile. » - compagnie 5

Cependant, certains acteurs interviewés considèrent que le concept de transition écologique est trop faible, et que l'urgence de la situation demanderait de « ne pas continuer les activités humaines » (compagnie 2) :

« Je ne pense pas que transition soit le terme qu'au 21^e siècle, nous puissions encore utiliser. Je pense qu'il faut prendre un virage net. Et puis, que le monde du spectacle n'est pas du tout prêt à prendre. [...] Le terme devrait être arrêt écologique » - compagnie 8

Enfin, une personne interviewée n'adhère pas au terme de transition écologique qui est un « mot fourre-tout [...] Ça veut plus rien dire donc l'écologie [...] C'est du bullshit, c'est de la novlangue pour dire quelque chose qui existe déjà et voilà on avait compris ce que c'était » (compagnie 3), mais qui, néanmoins, s'engage dans certaines pratiques éco-responsables :

« Je privilégie le train à l'avion. Je suis végétarien depuis pas longtemps, mais voilà, j'essaie par rapport à mes coutumes et même à mon quotidien d'être plus vertueux par rapport à l'écologie, la planète. »

En définitive, si deux des treize compagnies (soit 15%) n'approuvent pas le terme de transition écologique, les autres personnes interviewées considèrent qu'il s'agit de s'engager dans une démarche qui prend en compte l'impact de nos activités sur les écosystèmes, et qui investit un processus de réflexion sur de nouveaux modes de vie pour prendre en considération le système terre et le plus qu'humain, dans une perspective désanthropocentrée.

II.A.2 Transition écologique : quelles motivations ?

Pourquoi les compagnies de spectacle vivant et les collectifs d'artistes s'engageraient-ils dans la transition écologique ? C'est donc la question des motivations, voire des opportunités qui orientent les compagnies vers de nouveaux modèles, dont nous traiterons dans cette sous-partie.

Tout d'abord, il apparaît que certains acteurs sont déjà engagés, à titre personnel, dans des démarches d'écoresponsabilité. Ils cherchent donc à trouver des structures dont les valeurs et les pratiques sont en accord avec les leurs :

« J'étais déjà très engagée, à titre plus personnel, sur une démarche d'écoresponsabilité. J'étais très consciente des enjeux écologiques, déjà à titre personnel en tant que citoyenne. Donc j'avais déjà moi-même pris en compte dans ma vie quotidienne ces questions. [...] . Donc le fait que je puisse aussi prendre en considération ce nouveau paradigme dans mon travail est plutôt heureux là-aussi. » - compagnie 6

Par ailleurs, comme nous l'avons vu dans la sous-partie précédente, toutes les personnes interviewées considèrent que tous les secteurs économiques portent une part de responsabilité dans les dégradations environnementales. Sans un effort coordonné, systémique et réfléchi de toutes les sphères économiques, dans chaque pays du monde, nous ne parviendrons donc pas à trouver ces nouveaux équilibres nécessaires et urgents avec les écosystèmes naturels :

« Tout le monde doit s'y mettre, peu importe quel secteur [...] c'est vraiment vraiment très important qu'il soit global » - compagnie 10

« On doit faire un arrêt écologique, c'est parce qu'on doit prendre le temps maintenant, un vrai temps de réflexion, comment on va faire ça, un vrai temps de réflexion, comment nous pouvons agir en conscience et de façon drastiquement différente. [...] Donc faciliter cet arrêt écologique c'est faire un putsch sur nos modes de consommation, notre réflexion, » - compagnie 8

Si tous les secteurs doivent s'engager, tous les corps de métier, tous les acteurs du spectacle vivant doivent aussi y prendre part...

« Cette transition écologique, ce n'est pas celle d'une compagnie ou de deux compagnies, de trois lieux, ça va être celle de tout un écosystème en définitive. On est tous liés, interdépendants, et il faut trouver une sorte de bascule, à un moment donné pour que ça puisse fonctionner et être durable dans tous les sens du terme » - compagnie 6

... pour permettre de renouveler les partenaires et les manières de travailler avec les parties prenantes, dans une perspective de collaboration, et non plus de concurrence :

« C'est que ça nous oblige à nous adapter, à chaque fois à d'autres façons, même de collaborer avec des partenaires, des théâtres, des festivals, et à trouver les bonnes modalités politiques, qui soient équitables. Et aussi qui nous permettent finalement d'associer nos réseaux, nos forces, nos connaissances » - compagnie 6

Le challenge de la transition écologique permettrait également aux artistes de repenser les manières de créer, et favoriserait les nouvelles esthétiques et les d'expérimentations

artistiques. La contrainte environnementale peut se révéler être un véritable stimulateur de créativité pour les artistes :

« Cette contrainte, nous a permis de créer une nouvelle forme de théâtre » - compagnie 6

Les créations se renouvellent ainsi profondément en proposant des perspectives désanthropocentrées sur scène et transforment les imaginaires du public qui est amené à reconsidérer les relations qu'il entretient avec le monde :

« Parce que nous sommes vecteurs de messages. Je pense sincèrement que depuis toujours l'être humain vit d'histoire et de rêveries. Et que les deux sont quasi liés de facto. Et qu'en propageant et l'histoire et de facto une façon de mettre en décor cette histoire, ça aura un impact fondamental. » - compagnie 8

Certains artistes sont en effet convaincus que cette révolution des imaginaires exhorterait les citoyens à passer à l'action et à changer de modèle de société...

« Comme nous, cette toute petite organisation n'est qu'un tout petit endroit, mais c'est un début et si tout le monde s'y met, alors nous pourrions ensemble avoir un grand impact. » – compagnie 10

« Donc, il fallait agir pour pouvoir continuer à l'inverse, en fait du libéralisme » - compagnie 13

... pour créer collectivement un système-monde qui respecte toutes ses composantes, qu'elles soient vivantes ou non :

« Il y a tout à réinventer, parce que c'est un système qui ne prend soin ni des gens, ni de la planète. » - compagnie 11

La compagnie 12 résume bien cette démarche :

« Là où le spectacle vivant peut avoir un impact un petit peu spécifique disons, c'est que déjà c'est dans le domaine artistique et l'art en fait, il s'agit de représentations du monde, qu'on partage ; des représentations qui sont sensibles donc qui viennent toucher une sensibilité et les émotions ; et c'est-à-dire qui viennent sensibiliser. Et du coup, je crois assez au fait que pour qu'on ait envie d'agir, il faut que ce soit quelque chose qui nous touche. Et du coup, si ça ne nous touche pas parce qu'il nous est pas arrivé des événements dans notre quotidien qui sont liés à ça, il faut passer par ce prisme du spectacle vivant comme c'est le cas de toute la culture en vrai. Voilà, ce qui est intéressant dans le théâtre c'est que justement c'est vivant, et on parle de vivant quand on parle de transition écologique. [...] Le théâtre, ça va influencer notre manière de regarder le monde et donc notre manière d'agir dedans ».

Prendre soin des écosystèmes dans lesquels nous évoluons, c'est finalement prendre soin de soi, de ses collègues, du public, des êtres humains en général :

« Prendre soin des gens, c'est conserver des liens et prendre soin de ces liens. Donc ça, c'est hyper intéressant, ça rend heureux et ça fait du bien au cœur, tout simplement. » - compagnie 13

Ainsi, pour les compagnies les plus engagées, il est « essentiel que le monde du spectacle se raisonne, se rationne réellement » (compagnie 8) pour réduire drastiquement ses impacts néfastes pour la nature et pour contribuer à créer de nouveaux imaginaires écologiques.

En résumé, les compagnies et les collectifs d'artistes interviewés nous ont présentés des sources de motivation multiples pour porter leur transition. En effet, si certains acteurs recherchent une structure qui soit en cohérence avec leurs valeurs personnelles d'écoresponsabilité, d'autres considèrent que le spectacle vivant, comme tout autre secteur de l'économie, a un impact écologique certain, et doit regarder en face ses responsabilités pour participer à l'effort collectif de transformation écologique et sociale. Cette mutation collective est aussi l'occasion de repenser la manière de travailler ensemble, et de mettre en place de réelles collaborations entre toutes les composantes du système terre. Enfin, ces changements dans les manières de créer, produire et diffuser les œuvres scéniques enrichissent le paysage artistique de recherches et de courants esthétiques nouveaux. Ces créations ont également pour objectifs de réformer les imaginaires du public qui, idéalement, serait incité à mettre en débat et à concevoir des équilibres nouveaux avec les écosystèmes naturels.

En définitive, si les compagnies interviewées ont des conceptions de la transition écologique et des niveaux d'engagement variés, chacune d'entre elle a affirmé la nécessité d'un changement de modèle qui prenne en compte les écosystèmes. Les opportunités et les motivations pour y arriver sont nombreuses et se conjuguent fréquemment. Néanmoins, comme l'affirme Thomas Paris *et al.* (2023, p. 39) : « à croire certains acteurs engagés, nous disposerions de toutes les solutions. Comment expliquer alors qu'elles ne sont pas mises en œuvre ? ».

II.B. De la nécessité d'un changement structurel pour le secteur...

Cette partie s'attachera à comprendre la typologie du secteur du spectacle vivant, et surtout les principaux facteurs structurels et économiques qui inhibent la transition des compagnies et collectifs d'artistes vers le passage à des modèles de travail plus respectueux de l'environnement.

II.B.1 Des freins structurels

Tout d'abord, le secteur du spectacle vivant s'est structuré autour de logiques de marché où l'offre de biens et de services culturels rencontre une demande de consommation. Nous allons voir que les logiques économiques qui s'appliquent aux compagnies sont proches de celles de la concurrence pure et parfaite. Une certaine atomité du marché est tout d'abord observable : plus de 6 000 compagnies possèdent une licence d'entrepreneurs de spectacle en France selon les chiffres du Ministère de la Culture (*Le théâtre et les spectacles en France, s. d.*) auxquelles s'ajoutent les compagnies étrangères qui se produisent sur le territoire national. L'entrée et la sortie du marché sont libres et flexibles, notamment grâce au recours aux CDD d'usage. La circulation des facteurs de production¹³, travail et capital, est également aisée, les artistes n'hésitant pas à parcourir de grandes distances pour travailler. Néanmoins, la mobilité des artistes et du public étant généralement la source de pollution la plus importante des compagnies¹⁴, celles-ci sont de plus en plus nombreuses à chercher à se développer localement, quitte à refuser des opportunités de représentation :

« Dans ma compagnie, on renonce à l'avion. C'est un choix très fort. Et de fait, ça fait décroître une activité qui aurait pu exister au Québec, d'aller faire des tournées. On nous l'a proposé. On a eu Dubaï, Barcelone, d'autres continents. Et on a dit non. » - professionnel 5

Cependant, le marché du spectacle vivant ne remplit ni la condition de la parfaite transparence de marché car les biens et services culturels sont des biens d'expérience, c'est-à-dire que l'on ne peut connaître la valeur ou la satisfaction que nous procure une œuvre avant de l'avoir consommée ; ni la condition d'homogénéité du produit, car les artistes mettent en place des stratégies de différenciation (Porter, 1979), qui trouvent un paradigme contemporain dans une course perpétuelle à la nouveauté :

« Ce délire de création, de changement, de renouvellement perpétuel, il consolide dans le monde social l'idée qu'il faut toujours du neuf. Or c'est ce problème-là qu'on a justement. » - professionnel 1

Le secteur du spectacle vivant s'inscrit ainsi dans un système de marché néo-libéral où les artistes sont incités à présenter toujours plus d'œuvres originales à une demande, autrement dit

¹³ Les facteurs de production sont le travail, la terre et le capital. Il s'agit des moyens nécessaires à la production de biens et de services.

¹⁴ Par exemple, la compagnie 6, en renonçant au transport aérien pour se déplacer, a réduit drastiquement ses émissions de GES, passant « de 54 tonnes équivalent CO2 en 2018 à 1 tonne en 2020, avec un nombre similaire de dates de représentation à l'étranger ».

des publics, qui tend à plafonner. Pourtant, les expérimentations écologiques s'orientent vers des modèles de production et de diffusion opposés :

« Y'a tout ce système-là qu'il faut questionner, et qui fait complètement partie d'un système de consommation capitaliste. Voilà, on vend quand même un produit » - compagnie 7

« Il y a tout d'abord un bouleversement idéologique. Avant, la logique était de produire toujours plus, dans une logique de compétition perpétuelle entre les compagnies et entre les lieux. [...] Mais le quantitatif ne peut plus tenir. Il faut sortir de la logique de la course à la création et à la frénésie. » - professionnel 6

Ce secteur est également caractérisé par une grande « intervention publique de l'État, sous forme de subventions, de soutiens, parfois de privilèges ou de monopoles » (Barbérís, Poirson, 2013, p. 17). Les subventions publiques attribuées aux compagnies de spectacle vivant sont principalement des subventions à la création qui renforcent le phénomène de surproduction des œuvres, alors même qu'elles peinent à se faire diffuser (Pôle Emploi, 2020) :

« La seule solution pour survivre pour une équipe artistique, c'est de créer pour avoir une subvention. Si une création n'est pas diffusée, donc ne trouve pas son public, le seul moyen d'obtenir une nouvelle subvention, c'est de créer une autre pièce. Donc c'est un cercle vicieux » - professionnel 3

Les artistes deviennent entrepreneurs d'eux-mêmes et se structurent en « compagnie-projet » (Borges, 2009). Les créations doivent se renouveler à un rythme élevé alors qu'elles peinent à être présentées devant un public :

« Les freins, c'est que plus [les compagnies] sont faibles, plus ça va être difficile parce que justement, leur métier, c'est de s'étendre » - professionnel 1

« Le premier endroit, c'est le fait de déjà avoir du mal à créer les projets. » - professionnel 4

Ce système de renouvellement continu de la création introduit par les instances gouvernementales qui financent les compagnies, est délétère pour ces dernières et rentre en contradiction avec le principe d'allongement des cycles de vie des œuvres, qui permettrait aux artistes de sortir de cette logique productiviste et de penser la diffusion de manière plus pérenne, et donc moins polluante.

II.B.2 Des freins économiques

A ces freins structurels s'ajoutent des freins économiques qui complexifient l'adhésion des compagnies et collectifs d'artistes aux démarches écologiques. En effet, les subventions publiques sont en baisse alors même que le nombre de salariés intermittents du spectacle ne

cesse d'augmenter d'année en année. En 2019, 276 000 salariés sont affiliés au statut d'intermittent du spectacle, soit une augmentation de 13% par rapport à 2010 selon les chiffres de Pôle Emploi (2020) ; alors que, parallèlement, le secteur est marqué par un revenu moyen inférieur au reste de la population active. En effet, selon le service statistique du Ministère de la culture (2021), « à caractéristiques identiques, les professionnels de la culture perçoivent en fait des revenus d'activité inférieurs de 26% à ceux des autres actifs » :

« Cette année, les subventions dans le secteur culturel, elles ont été queutées. L'impact est énorme. A l'échelle de notre ville, on a touché deux fois moins que l'année dernière, et forcément, c'est les jeunes compagnies qui sont les plus impactées. » - compagnie 12

Ce phénomène accroît la concurrence entre compagnies dont les modèles économiques sont déjà précaires et où les travailleurs sont de plus en plus inquiets de la possibilité de « faire leurs heures », pour commencer ou continuer à bénéficier du statut d'intermittent du spectacle :

« Ce besoin de bosser passe aussi un peu devant parfois » - compagnie 4

« Le frein principal, c'est la précarité » - compagnie 5

Ainsi, comme l'affirment Isabelle Barbéris et Martial Poirson (2013, p. 100) « la crise des finances publiques oblige aujourd'hui les créateurs à multiplier les coréalisateurs et coproducteurs pour viabiliser un projet ». L'augmentation du nombre de partenariats de coproduction et de coréalisation (pouvant aller jusqu'à 10 à 15 coproducteurs ou coréalisateurs pour une même création aujourd'hui) se couple, en parallèle, à un morcellement des apports en financement de ces derniers : il est courant pour des compagnies « de percevoir des enveloppes de coproduction inférieures à 5 000€ » (ARTCENA, 2023). Cette course aux financements épuise les équipes qui ont de plus en plus de difficultés à monter une production, dans une économie caractérisée de surcroît par la maladie des coûts. En effet, la loi de Baumol spécifie que le secteur du spectacle vivant est contraint de voir ses coûts continuellement augmenter, notamment en termes de rémunération du facteur travail et d'investissement dans la production des œuvres, alors même que les gains de productivité sont quasi-inexistants : le facteur travail étant non-substituable. Cette loi expliquerait encore la précarité économique dans les arts vivants :

« La crise sanitaire, la crise inflationniste, la crise énergétique. Les équipes artistiques sont dans une précarité grandissante. » - professionnel 3

Les écarts d'apports en financement sont également accentués par les écarts de notoriété des compagnies. Cette situation de tension concurrentielle et économique tend à paupériser les plus

précaires, notamment les collectifs émergents qui font face à des barrières à l'entrée de plus en plus puissantes. En effet, de plus en plus contraintes par les lieux à travailler et à se produire gratuitement, elles doivent également attendre plusieurs années avant d'obtenir des subventions publiques :

« On s'est fait refuser la subvention cette année, c'était la première fois qu'on la demandait. Ils nous ont dit : non mais c'est normal recandidater l'année prochaine, c'est normal que la première soit refusée. » - compagnie 16 qui s'est vue refusée 15 subventions en 2023

« On est une très jeune compagnie, on a vraiment très peu de moyens et on a besoin d'être subventionnés » - compagnie 12

Cette situation est très énergivore pour les compagnies de spectacle vivant et demande un investissement chronophage pour élaborer les dossiers de demande de subvention et tenter de développer toujours plus de partenariats avec les lieux de diffusion dans l'espoir d'être co-produit ou co-réalisé. Ainsi, elles sont encore nombreuses à considérer que l'engagement de leur structure dans un processus de production écologique nécessite de nouveaux investissements alors même qu'elles ont des difficultés à se pérenniser.

« Il peut y avoir la question des moyens évidemment parce que le changement implique des nouveaux investissements et on a pas toujours les moyens pour faire ça. Donc il peut y avoir les enjeux financiers. » - professionnel 2

Par ailleurs, elles manquent également de temps et de moyens humains pour réfléchir et pour mettre en place une transition écologique, qui passe la plupart du temps, encore, au second plan des préoccupations :

« On n'a pas forcément les outils pour dégager du temps là-dessus, je pense donc y'a en effet une histoire de précarité, et une histoire aussi de disponibilité et de temps. » - compagnie 5

« Ça peut rendre très difficile la capacité à créer l'espace pour ce qui peut apparaître comme un temps à prendre en plus ou une réflexion à avoir en plus, c'est-à-dire du temps et de l'argent à trouver en plus. » - professionnel 4

II.B.3 Des freins politiques

Les acteurs attendent maintenant que de nouvelles politiques publiques soient promulguées et pallient à ces freins économiques et structurels :

« C'est là où intervient la volonté politique, et du coup, sans les moyens en face, nous on ne peut rien faire » - compagnie 2

Pourtant, le manque d'investissement encore trop récurrent des décideurs publics dans les démarches écologiques freine, voire entrave, les efforts de certaines compagnies :

« On nous tire plutôt dans les pattes, notamment la région. Ou par nos façons de faire, ou par nos thématiques que nous servons au sein de notre spectacle, on nous ostracise dans une mouvance militante. On a quand même Monsieur X à la présidence de la région, qui nous dit que nous sommes des activistes radicaux, parce qu'on travaille différemment et qu'il comprend pas la façon dont nous travaillons. Et malheureusement, ça les intéresse pas clairement » - compagnie 11

Il semble maintenant décisif que les acteurs politiques valorisent les efforts et les expérimentations des compagnies, et s'engagent véritablement auprès d'elles pour mettre en place un processus de transition écologique cohérent, consistant et volontariste à l'échelle de tout le secteur :

« La deuxième chose, c'est la valorisation d'une manière ou d'une autre de ceux qui font autrement. [Tant que] le ministère ne considérera pas les établissements pionniers comme étant en avance, ne les labellisera pas, si tu veux, ce sera une bande très engagée qui convaincra des convaincus. [...] Si au lieu de se faire traiter d'ayatollah, on se fait traiter de gens courageux et qu'on valorise ce travail-là, ça donnera envie à d'autres de le faire. On est quand même des animaux mimétiques. Si nos modèles font le pire, on va avoir tendance à reproduire le pire. Et si nos modèles ont des comportements plus vertueux, on a envie d'aller vers ça. Donc, pour créer des nouveaux modèles pour changer de culture, pour arriver à la mutation dont on parlait tout à l'heure, il faut valoriser d'autres comportements. » - professionnel 5

En définitive, les freins structurels, économiques et même politiques du régime d'équilibre actuel du secteur du spectacle vivant sont nombreux, et expliquent en partie la force d'inertie des compagnies et collectifs d'artistes à entreprendre des processus de transformation de leurs modes de production, de création et de diffusion. En effet, comme l'affirment Isabelle Barbéris et Martial Poirson (2013, p. 95) « l'organisation française du marché de l'emploi dans le domaine du spectacle vivant allie économie subventionnée et concurrentielle », qui combinées, ont conduit à la situation d'ultra-compétitivité qu'éprouvent les artistes aujourd'hui.

« Je pense que la culture, assez paradoxalement, était dans des logiques de concurrence et de compétition. Et je pense qu'elle va devoir en sortir. Il faut qu'elle en sorte » - professionnel 2

Les logiques de différenciation des œuvres et de subvention à la création exhortent ainsi les compagnies à renouveler sans cesse leur répertoire d'œuvres, jusqu'à engendrer la situation actuelle où les créations ne trouvent plus à être diffusées. Comme l'énonce le professionnel 1 :

« Les métamorphoses du monde du spectacle et de l'art en général, ce n'est pas uniquement, bien sûr, décarboner, mais c'est aussi comprendre comment est-ce qu'on pourrait sortir de cette course à la nouveauté. »

Les artistes ont donc de plus en plus de mal à faire leurs heures pour acquérir ou maintenir leur statut d'intermittent du spectacle. Par ailleurs, les lieux de diffusion ont été, dans les cinq dernières années, touchés de plein fouet par les conséquences de la crise de la Covid, la baisse des subventions publiques et l'augmentation du prix de l'énergie. Pour baisser les coûts, la solution d'accueillir les artistes émergents en résidence et de les produire sans les rémunérer devient une pratique de plus en plus courante, et renforce la précarité de ces derniers :

« Les théâtres qui nous accueillent, ils font aussi avec leurs contraintes économiques. [Ils font] des choix que nous n'aurions pas fait, mais je veux dire, on est bien obligées de faire avec. » - compagnie 9

Le milieu est donc également marqué par de grandes différences de notoriété, de rémunération et d'apport en financement entre compagnies, rendant les opportunités d'une transition écologique disparates et aboutit à des situations de *star-system*, notamment dans le secteur de la musique où le *winner-takes-all*.

« Il y a des niveaux de précarité absolument invraisemblables. Dans les artistes eux-mêmes, c'est un monde qui est très, très inégalitaire » - professionnel 1

En effet, si les grandes compagnies possèdent plus de ressources et de moyens pour effectuer leur processus de transformation et pour adopter des manières de travailler plus respectueuses de l'environnement, les petits sont de facto sobres, mais mus par les contraintes économiques, :

« De toute façon nos choix portent beaucoup sur des questions économiques en premier lieu » - compagnie 4

Enfin, les professionnels du spectacle vivant attendent l'engagement et la reconnaissance de leurs démarches par les pouvoirs publics car :

« Il y a une situation de tension, de stress et de précarité qui est déjà extrême, et donc économiquement, on peut comprendre de manière rationnelle qu'il est difficile pour des équipes artistiques en difficulté de s'emparer dès maintenant et très facilement d'un sujet aussi complexe et lourd que la mutation écologique. » - professionnel 3

« On s'insère dans un système, et [...] on est complètement capables d'avoir un regard sur les choses qui fonctionnent pas dans ce système. Mais on n'a pas forcément le pouvoir, nous, de modifier des choses qu'on voudrait modifier » - compagnie 9

C'est donc tout le secteur d'un point de vue systémique qui doit se transformer, se renouveler, en faisant appel à des logiques de coopération pour que le monde du spectacle vivant réussisse sa conversion écologique. Ce régime d'équilibre délétère montre ses limites. Les modèles qui sont à inventer devront chercher des solutions pour sortir les artistes et les œuvres

des logiques de concurrence et de recherche de la nouveauté perpétuelle tout en assurant des conditions de travail, et donc de vie, qui entretiennent des rapports sains, à la fois entre humains, et entre les humains et la nature. Les compagnies sont d'ailleurs déjà en train d'inventer de nouveaux paradigmes pour le secteur, où la politique aujourd'hui centrée sur l'offre serait, demain, centrée sur la demande :

« Un enjeu de demain d'essayer de redynamiser un petit peu la scène locale, pour que les artistes puissent aussi travailler au sein de leur ville et ne soient pas forcément incités à s'expatrier pour travailler » - compagnie 5

« On va passer d'un rapport où ce qui intéresse c'est la production et le volume de production, à ce qui intéresse c'est l'efficacité et la rentabilité de la consommation, et donc de la diffusion.»- professionnel 2

II.C. ... à la nécessité de transformer les imaginaires des acteurs du spectacle vivant

Les entretiens ont également laissé apparaître que des facteurs culturels possèdent une grande force d'inertie et complexifient le renouvellement des imaginaires nécessaires à la mise en place de nouveaux modèles et qui révolutionnent notre rapport au non-humain :

« Il y a un frein culturel, c'est-à-dire avoir conscience des enjeux, et [de] notre mode de fonctionnement. » - professionnel 2

II.C.1 Des freins culturels

Les premiers freins culturels sont liés à la résistance au changement des compagnies de spectacle vivant. En effet, amorcer une transition écologique engendre bien évidemment des transformations profondes des modes de production, de création, de diffusion, mais modifie aussi les manières de travailler et du vivre ensemble avec toutes les composantes vivantes et non-vivantes de notre planète. Les théories du management du changement, et notamment de la résistance au changement nous aideront à analyser ces freins culturels. En effet, comme l'affirment José Vicente Montealegre González et Gregorio Calderón Hernández (2007, p. 53) « dans ce processus d'intégration [de nouveaux paradigmes], il est normal que des résistances apparaissent, telles que les réactions individuelles typiques au changement dues à des sentiments d'insécurité, à la difficulté de changer de paradigme, à un attachement exagéré aux traditions et aux normes, à des échecs dans les processus de mise en œuvre de nouvelles idées ou à des styles de gestion inappropriés pour promouvoir l'innovation » [notre traduction]. La résistance au changement peut donc être définie comme « la tendance individuelle à résister

aux changements ou à les éviter, à dévaloriser le changement en général et à le trouver négatif au-delà du type ou du contexte » (Di Fabio, 2011). Nous nous appuyerons sur le cadre d'analyse proposé par Richard Soparnot (2013) pour comprendre les différentes formes de résistances que nous avons observées lors des entretiens.

Nous pouvons tout d'abord constater des formes de *résistance psychologique* au sein des compagnies car le changement « révèle le danger éprouvé par rapport à la stabilité du travail, les compétences et le statut social dans l'organisation » (Soparnot, 2013, p. 27) ; qui se conjugue souvent à une *résistance cognitive* puisque « tout processus de changement est un processus d'apprentissage c'est-à-dire de découverte voire de création et d'acquisition par les acteurs concernés de nouveaux modèles relationnels, de nouveaux modes de raisonnement, de nouvelles capacités collectives » (Crozier, Friedberg, 1977) :

« Changer la pratique, c'est difficile » - compagnie 2

« Demander [aux compagnies] de se projeter dans quelque chose qu'elles ne connaissent pas, qui est à construire, donc il y a un côté saut dans le vide qui est complexe ; parce que leur dire : vous allez créer sur du plus long terme, on espère, être diffusés plus longtemps. Ça va changer votre façon de travailler, et donc y'a forcément une appréhension. [...] C'est une certaine peur de l'abandon, de pratiques. Encore une fois, même si les pratiques ne sont pas, à l'heure actuelle, parfaites, elles découlent depuis plus de vingt ans. Donc le saut dans le vide est effrayant. » - professionnel 3

« Le premier frein pour moi, c'est l'habitude. [...] Et donc tu dis à tout le monde, sans le vouloir, sans que ce soit ton intention, mais ça fait 20 ans que vous ne travaillez pas bien. Pour le reste du monde, pour vos enfants, c'est extrêmement douloureux. C'est extrêmement douloureux, c'est très violent. Et du coup, le premier réflexe de notre cerveau qui cherche en permanence la survie, c'est-à-dire à reprendre ce qui existe déjà, c'est de dire non, non, non, c'est compliqué. » pro 5

A ces freins psychologico-cognitifs s'ajoutent des *résistances identitaires et culturelles* qui portent sur les représentations que les artistes ont d'eux-mêmes - résistances identitaires - et sur les représentations que la société projette de la figure d'artiste – résistances culturelles (Soparnot, 2013). En effet, transitionner signifie également repenser la place de l'artiste et des œuvres dans le monde social :

« Aujourd'hui réussir, c'est ressembler à Thomas Joly, et ressembler à Thomas Joly, c'est avoir le mode de consommation le plus énergivore possible en tant qu'artiste. Et pour moi, c'est là qu'on a une espèce d'ambivalence à résoudre, c'est qu'on ne peut pas d'un côté dire qu'on peut s'engager, et de l'autre, incarner un modèle de réussite qui est le contraire de l'engagement qu'on voudrait porter. Il va falloir résoudre cette dissonance cognitive à un moment ou à un autre. » - professionnel 5

L'analyse a mis en lumière une dernière résistance au changement : *la résistance politique*. « Les acteurs peuvent tout à fait accepter les objectifs de la réforme tant qu'elle ne remet pas en question ce qui leur permet de rester maîtres de leur comportement » (Soparnot, 2013, p. 28). Les compagnies peuvent alors parfois faire preuve d'un manque d'esprit critique quant à leurs pratiques, là où la transition écologique requiert une remise en question profonde, intime, organisationnelle, créative, individuelle et collective, et que ces acteurs conjuguent à un argument de faible responsabilité environnementale :

« Peut-être croire qu'on est des gens engagés, et du coup finalement, on prend pas assez le temps de s'auto-critiquer. C'est-à-dire, entre guillemets, je dis ça sans jugement, mais à passer son temps à critiquer, à juger, à essayer de refléter la société extérieure, peut-être on finit par ne plus s'observer soi. C'est-à-dire que souvent c'est plus facile d'analyser l'extérieur que soi. Et aujourd'hui ce qu'on demande, c'est de s'analyser soi-même. » - professionnel 2

« Le grand public et la société civile comme une partie des acteurs culturels se sont d'abord tournés vers des secteurs qui émettaient beaucoup carbone, plutôt que de regarder leurs propres pratiques » - professionnel 3

« Du côté des compagnies, un sentiment sans doute aussi assez avéré, que la responsabilité dans la crise environnementale n'était pas si importante que ça. Parce qu'on est effectivement sur des échelles de production assez modestes » - professionnel 4

En résumé, les freins culturels que doivent dépasser les compagnies de spectacle vivant pour véritablement instaurer un processus de transition sont nombreux. Les résistances au changement observées sont complexes et leur combinaison explique en grande partie le faible engagement actuel des compagnies et collectifs d'artistes dans la transition écologique : résistance psychologico-cognitive, culturelle-identitaire et politique. Le professionnel 5 résume bien l'état d'esprit dans lequel la plupart des compagnies sont attachées aujourd'hui :

« Donc tout le monde pense que c'est un dilemme du prisonnier, c'est-à-dire que le premier qui va bouger va perdre. En fait, c'est l'inverse. C'est un dilemme kantien, comme dit Gael Giraud, c'est-à-dire que tous ceux qui ne vont pas bouger vont y passer. Donc il faut réussir à faire basculer ça, et jusqu'à maintenant, le spectacle vivant a appliqué la même logique que les autres. C'est-à-dire que je fais quelque chose d'essentiel, d'important, je ne représente pas grand-chose dans l'impact global, occupons-nous d'abord d'eux ».

Notons tout de même que la résistance au changement possède également des vertus : « certains auteurs attribuent à ce comportement une fonction essentielle dans l'entreprise, celle d'éviter les changements superflus ou encore les éléments improductifs dans la conduite du processus » (Soparnot, 2013, p. 26).

II.C.2 Du manque de formations et d'information

Bien que les sources d'informations sur les processus de transition écologique se multiplient depuis les dernières années (livres, guides pratiques, articles de presse, rencontres professionnelles...), les personnes interviewées dans le cadre de ce mémoire ont le sentiment que trop peu de formations existent autour des enjeux écologiques et des solutions pragmatiques à mettre en place. Ces déficits de compétences et de connaissances entraînent souvent un sentiment d'illégitimité et renforcent l'inaction de ces acteurs :

« Il faut donner de l'information. Que les gens soient informés. Il faut nous informer. » - compagnie 3

« Je suis pas suffisamment renseignée sur le sujet, sur toutes les pistes qui auraient à explorer, pour vraiment lancer une transition énergétique globale et efficace au sein de la compagnie » - compagnie 10

« Pour transitionner, en fait personne ne sait le faire, on n'est pas assez équipés face à ça »-compagnie 11

« Le fait de se rencontrer et de partager un peu les pratiques, je pense que ça pourrait apporter beaucoup, plutôt que d'évoluer chacun dans son coin » - compagnie 1

« Les acteurs culturels ont des difficultés à mesurer leur impact et à se situer. » - professionnel 6

Ces deux derniers témoignages sont intéressants car pour effectuer leur transition écologique, les compagnies ont besoin de s'outiller pour être capables de mesurer leur empreinte environnementale, mais aussi pour apprendre à mener un processus de changement profond au sein de leur organisation et avec tous les membres de la compagnie. En effet, souvenons-nous que toutes les personnes interviewées s'accordaient sur le fait qu'il est nécessaire que toute l'équipe de la compagnie s'investisse dans cette conversion organisationnelle pour qu'elle soit réellement efficace. Au-delà d'éclairages sur les crises écologiques et les éco-pratiques à adopter, il s'agit également de délivrer des enseignements sur les techniques de management du changement pour conduire cette transition. La prise en compte des problématiques environnementales dans les formations initiales et continues se révèle donc être un levier fondamental pour entreprendre une réelle transformation écologique de tout le secteur, car informer n'est pas former.

II.C.3 Du manque de fédération du secteur sur les enjeux écologiques

Les freins des compagnies de spectacle vivant évoqués dans ce chapitre se combinent aux résistances des autres acteurs du secteur, renforçant la force d'inertie qui empêche la filière de réellement pouvoir se structurer autour des enjeux environnementaux. En effet, bien que des

associations, des groupes de travail, ou encore des cabinets de conseil se concentrent sur la question écologique, ces mouvements sont encore récents et peu identifiés par les compagnies. Selon Thomas Paris *et al.* (2023, p. 41), « ces initiatives sont en effet souvent isolées et n'ont que très rarement réussi à essaimer, même les plus médiatisées d'entre elles. Elles n'arrivent pas vraiment à faire système ». Par exemple, les personnes interviewées ont très régulièrement fait part qu'il est difficile de transitionner à l'étape de la diffusion car les lieux émettent encore de puissantes résistances à s'engager dans ce processus.

« On essaye de travailler en lien avec les lieux qui nous accueillent pour des tournées raisonnées, mais ça fait quinze ans qu'on essaie de faire des tournées raisonnées. C'est pas simple du tout, on n'y arrive pas. [...] Il faut qu'on se fédère » - compagnie 2

Ce témoignage montre qu'actuellement, toutes les organisations et tous les professionnels du spectacle vivant ne sont pas encore prêts à se fédérer pour transformer les pratiques du secteur. Cette situation provoque souvent un sentiment de fort isolement de la part des compagnies engagées dans des démarches écologiques :

« Quand cette décision a été prise en 2019, on s'est senti un peu seuls. Très vite, on a compris qu'on avait besoin d'alliés. » - compagnie 6

« Il y a un sentiment d'isolement sur les questions écologiques. Les compagnies et les artistes ont besoin de parler à d'autres personnes sur ces questions » - professionnel 6

« Au niveau sectoriel, le problème, c'est quand on est trop isolés, les compagnies et les lieux. Chacun est dans des problématiques complètement différentes et donc, du coup, ça a beaucoup de mal à rentrer en synergie. » - compagnie 13

Comme le souligne ce dernier témoignage, chaque acteur culturel fait face à ses propres freins qui sont à la fois multifactoriels (économiques, culturels, politiques, ...) et qui se combinent aux résistances des autres professionnels du spectacle vivant ; pouvant aller jusqu'à annihiler les efforts de collaboration des quelques acteurs du secteur qui souhaitent initier la transition écologique globale du secteur.

En définitive, les freins culturels, le manque de formations, de structuration et de fédération du secteur du spectacle vivant autour des enjeux de la transition écologique, sont autant de facteurs inhibants le renouvellement nécessaire des imaginaires pour inventer des nouveaux modèles. Ce bouleversement systémique ne pourra se faire sans une remise en question des modèles de réussite, et donc, de la place de l'art et de l'artiste dans la société. Les acteurs formés et structurés en réseaux pourront lever les résistances au changement et faire jouer la force de la créativité collective pour inviter de nouvelles manières de faire spectacle.

« La culture s'est aussi dit que le sujet écologie pour être un sujet de récits et d'imaginaires pour elle-même, en dehors des nouvelles pratiques écologiques à mettre en œuvre. Et que ça c'est quand même un état d'esprit, une façon de travailler différente, qui implique plus de changements plus difficiles. [...] Parce que ça va changer toutes nos pratiques par rapport à d'autres secteurs qui n'ont pas eux à changer d'imaginaire mais à mettre en œuvre des petits gestes quotidiens. » - professionnel 3

En conclusion, les facteurs d'inhibition auxquels sont confrontés les compagnies et les collectifs d'artistes sont puissants et supplantent encore les opportunités pour ces derniers à s'engager dans la transition écologique. Sans refonte structurelle du régime économique actuel (régime d'équilibre A dans la définition du terme transition) et sans véritable soutien politique, ces professionnels du spectacle vivant ne peuvent à eux seuls entreprendre de démarche écologique manifeste. Ils ont également besoin de se former aux stratégies de management du changement et aux enjeux environnementaux, de s'outiller sur les pratiques et de se fédérer pour outrepasser la force de ces freins, et mettre en action les opportunités qu'engendre cette transformation pour concevoir des manières de vivre en équilibre avec les écosystèmes. L'analyse du terrain nous a enfin démontré que, malgré les disparités d'acception de l'expression transition écologique, toutes les compagnies trouvaient des motivations sincères à ce processus de mutation, considéré comme nécessaire pour chacune d'entre elles. En effet, l'horizon de modèles nouveaux qui refondent intrinsèquement les logiques du secteur et les rapports entre acteurs de la culture pour prendre davantage soin de soi, d'autrui et du système terre, auquel nous appartenons, est vivifiant. Malgré ces freins puissamment inhibiteurs de changement, toutes les compagnies interviewées ont au moins commencé à mettre en place des pratiques écoresponsables. En effet, les compagnies et collectifs d'artistes se saisissent peu à peu de l'urgence environnementale et sont de plus en plus nombreux à œuvrer pour une écologie des arts vivants.

Enfin, nous sommes conscients que l'échantillon de compagnies interviewées n'est pas entièrement représentatif du secteur. En effet, notre échantillon recueille les témoignages d'une proportion supérieure de professionnels engagés dans la transition écologique du spectacle vivant que dans la réalité du terrain. Ainsi, il existe encore très certainement des compagnies qui ne sont pas au fait des enjeux écologiques, et par conséquent, qui ne s'engagent pas dans des pratiques éco-responsables. De plus, il se peut que des personnes interviewées déclarent lors de l'entretien avoir une sensibilité pour les enjeux environnementaux, mais ne soient en réalité pas investies par ces problématiques. En effet, le secteur étant supposé être accrédité d'une sensibilité écologique – du moins au niveau individuel, les personnes interviewées peuvent ressentir de la honte à ne pas se saisir de ces problématiques à cause d'une pression

sociale implicite, et, par conséquent, déformer la réalité dans leur témoignage (Beaufils *et al.*, 2015). Enfin, nous avons mis en exergue les freins et les motivations qui nous paraissaient comme étant les plus importantes lors de l'analyse des entretiens. Néanmoins, il existe bien entendu d'autres facteurs inhibiteurs ou stimulateurs, intrinsèques ou extrinsèques, qui encouragent ou freinent les processus de transition écologique des compagnies de spectacle vivant et des collectifs d'artistes comme la satisfaction interne à relever des défis (Deci et Ryan, 1985) ou les résistances collectives au changement (Soparnot, 2013).

Chapitre III : Quelles transitions écologiques pour les collectifs d'artistes et compagnies de spectacle vivant ?

Malgré les différents freins étudiés au chapitre précédent, les compagnies et collectifs d'artistes sont de plus en plus nombreux à éprouver qu'il est urgent et nécessaire d'agir rapidement et efficacement pour mettre en place une écologie du spectacle vivant. Dans ce dernier chapitre, nous nous concentrerons sur les différents processus de transition écologique que peuvent mettre en place ces acteurs. En effet, si dans le chapitre précédent nous nous sommes intéressés au régime d'équilibre A, selon la définition du terme transition, nous nous intéresserons, dans ce chapitre, au *passage* vers le régime d'équilibre B. Nous n'étudierons donc pas le régime d'équilibre B en lui-même, puisqu'il est à inventer, mais bien les différents chemins de transformations que des compagnies commencent déjà à expérimenter, et que d'autres peuvent emprunter. Pour ceci, nous ferons surtout appel à l'ouvrage *Morts ou Vifs* (2021) de Julie Sermon qui appartient au champ de l'éco-critique. Si elle ne se réfère pas à la transition écologique en tant que telle dans son ouvrage, elle expose trois « nouages » qui sont autant de manières d'articuler le champ des arts vivants à celui de l'écologie. Plus précisément, ce mémoire cherche à approfondir le cadre d'analyse proposé par ces « trois grands modes de nouage possibles entre explorations théâtrales et perspectives écologiques » que nous définirons au cours de ce troisième chapitre (Sermon, 2021, p. 68). Julie Sermon précise qu'il ne s'agit pas « de catégories étanches et encore moins de modalités exclusives les unes des autres (il paraît même plutôt souhaitable qu'elles se combinent) », sans toutefois expliquer les manières dont ces nouages pourraient se conjuguer (2021, p. 68). Le thème central de ce chapitre consistera à expliciter les manières dont ces trois nouages se combinent pour former plusieurs niveaux ordonnés d'engagement des compagnies dans la transition écologique. Nous nous appuyerons à la fois sur des théories du management des organisations et du management du changement, en faisant notamment appel aux travaux de Kurt Lewin, pour enrichir notre analyse et la faire dialoguer avec le cadre d'analyse proposé par Julie Sermon.

En effet, comme le soulignent Isabelle Horvath et Frantz Datry (2013, p. 118), Kurt Lewin (1975, p. 270) a constaté que le processus de changement dépend du niveau de désir d'engagement des membres des compagnies et de l'horizon espéré : « la transformation ne se pense pas en termes de 'but à atteindre' mais plutôt en termes de '*changement à partir du niveau présent vers le niveau désiré*' ». Nous avons ainsi choisi de séparer les différents degrés de participation des compagnies dans la transition écologique en quatre *niveaux* d'implication. Ces

quatre niveaux témoignent des quatre *passages* constatés lors de notre enquête empirique, du régime actuel (régime d'équilibre A) vers le nouveau régime d'équilibre B afin de trouver une symbiose avec la nature et toutes ses composantes.

Ainsi, dans une première partie, nous étudierons la structure organisationnelle des compagnies de spectacle vivant pour comprendre les mécanismes de changement organisationnel à l'œuvre. Nous étudierons ensuite les trois nouages proposés par Julie Sermon que nous avons hiérarchisés en quatre niveaux d'implication des compagnies de spectacle vivant dans la transition écologique.

III.A Structure organisationnelle des collectifs d'artistes et compagnies de spectacle vivant

Nous allons, dans un premier temps, étudier la structure organisationnelle des collectifs d'artistes et des compagnies de spectacle vivant afin d'apporter des éclairages en termes de management sur les mécanismes de transition écologique qu'ils peuvent mettre en œuvre. Les travaux en sciences sociales d'Henry Mintzberg apportent un cadre d'analyse intéressant et structurant. En effet, il mit en lumière cinq types de structures organisationnelles qu'il définit comme « la somme totale des moyens employés pour diviser le travail entre tâches distinctes et pour ensuite assurer la coordination nécessaire entre ces tâches » (Mintzberg, 1998). Plus particulièrement, il semble que les compagnies de spectacle vivant relèvent de la structure organisationnelle *adhocratique* : « il s'agit d'une configuration qui rompt avec les principes classiques d'organisation fondés sur l'unité de commandement. Elle est faite pour l'innovation dans des environnements complexes (faisant appel à des connaissances élaborées) et dynamiques (travaux non répétitifs et non prévisibles). Il s'agit d'une structure organique, très souple, faiblement standardisée. Elle réunit sur un même projet des spécialistes divers » (Louche, 2019, p. 52). Cette définition correspond aux caractéristiques des compagnies de spectacle vivant où les membres doivent s'adapter à des contextes de travail variables. En effet, ils sont amenés à se déplacer régulièrement lors des tournées, des résidences, des répétitions, des festivals... entraînant une certaine forme de nomadisme. Chaque création a par ailleurs une échelle de production différente (nombre de comédiens, de dates de tournées, budget alloué à la création, ...) à laquelle les travailleurs doivent s'adapter. Les compagnies sont également habituées à engager des travailleurs à temps partiel ou pour de courtes durées. Les salariés des compagnies ont donc une grande souplesse de travail, développent des capacités d'autonomie et de travail en équipe puisqu'ils sont souvent amenés à travailler pour plusieurs structures en

parallèle. Par ailleurs, les artistes structurant leur travail par projet, les missions se renouvellent régulièrement et sont donc peu monotones pour les membres des compagnies. Le travail de création est également un travail d'innovation, de recherche et requiert un environnement et des tempéraments flexibles avec de grandes capacités d'adaptation. En effet, comme le décrivent Isabelle Horvatz et Frantz Datry (2013, p. 120 cité dans Busson, 2004, p. 51) : « le travail artistique [est] « le ferment dont se nourrit l'activité » et le résultat d'un ensemble coordonné d'actions et de comportements produits par les acteurs. » Enfin, face à l'instabilité économique, les compagnies font preuve de souplesse organisationnelle et de capacités de résilience pour se pérenniser. La structure adhocratique des compagnies est donc à la fois un véritable atout et une nécessité pour se perpétuer. L'adhocratie donne lieu à des organisations qui mettent en œuvre des processus d'innovations de méthodes de production et de transformations constantes pour résister aux crises dans des environnements complexes.

Les compagnies sont donc amenées à innover pour mettre en place de nouvelles pratiques de transition écologique. Les travaux de Joseph Schumpeter (1974, p. 121) ont fortement influencé la vision contemporaine de l'innovation qu'il définit comme « les nouveaux objets de consommation, les nouvelles méthodes de production et de transport, les nouveaux marchés, les nouveaux types d'organisation industrielle ». Ainsi, les compagnies proposent, par exemple, de nouveaux courants artistiques qui offrent des expériences sensibles désanthropocentrées (nouveaux objets de consommation). Elles réfléchissent également à de nouvelles manières de produire, créer et diffuser les œuvres sous l'angle de l'éco-responsabilité (nouvelles méthodes de production). Elles envisagent des nouvelles mobilités pour se déplacer comme les tournées en vélo, en train, à pied ... (nouveaux moyens de transport). Enfin, les acteurs du spectacle vivant sont de plus en plus nombreux à réfléchir à une conversion globale et viscérale du secteur pour créer un nouveau système qui trouve un équilibre harmonieux entre tous les éléments naturels, qu'ils soient vivants ou non. L'innovation vers de nouveaux marchés est la seule composante où nous ne pouvons pas affirmer que les compagnies expérimentent des innovations. En effet, nous ne pouvons pas encore affirmer si la transition écologique aboutira à une seule réforme du marché du spectacle vivant, ou encore, si le secteur s'abrogera du système de marché. Ainsi, le caractère adhocratique des compagnies de spectacle vivant leur permet d'expérimenter et d'innover de nouvelles manières d'être et de faire spectacle vivant dans une perspective écologique.

En somme, nous venons de constater que le processus de changement est inhérent à la structure organisationnelle des compagnies. Comme le confirment Bartoli et Blatrix (*dir.*, 2022,

p. 270) : grâce à sa structure adhocratique, la compagnie de spectacle vivant « mobilise, dans un environnement instable, incertain et complexe, des compétences plurielles et transversales, pour réaliser des missions en se ‘débrouillant’ au cas par cas. Il s’agit de résoudre des problèmes, et de trouver des solutions pour développer des projets et d’améliorer la performance de l’action ». De ce constat, nous pouvons en déduire que les compagnies de spectacle vivant sont particulièrement armées et disposées, d’un point de vue managérial, à s’engager dans un processus de transition écologique.

Kurt Lewin identifie également trois phases principales à tout processus de changement. La première phase dite de *dégel* ou *décrystallisation* « correspond à l’étape au cours de laquelle les individus prennent conscience du besoin de changement. Les pratiques actuelles (normes de fonctionnement) sont alors jugées peu satisfaisantes et remises en question » (Soparnot *dir.*, 2012, p. 106). D’après notre enquête de terrain, toutes les compagnies interrogées, même si elles n’ont pas encore amorcé de réel processus de transition écologique, ont pris conscience de la gravité des crises environnementales et du besoin d’agir. Celles qui n’ont pas encore réfléchi à leur mutation se situent donc dans la phase de dégel. La phase suivante est celle du *mouvement* ou du *déplacement* : « elle se réfère au changement à proprement parler, c’est-à-dire à la modification effective des normes de fonctionnement » (Soparnot *dir.*, 2012, p. 106). Les compagnies interrogées et qui mettent en place des expérimentations écologiques s’inscrivent dans cette phase. Enfin, aucune compagnie ne se situe réellement dans la phase de *gel* ou *crystallisation* qui « traduit la disparition des anciennes normes de fonctionnement au profit des nouvelles pratiques » (Soparnot *dir.*, 2012, p. 106). En effet, comme le confirment les compagnies, elles sont en pleine mutation, mais n’ont pas encore trouvé la manière *d’être et de faire compagnie* dans le monde d’après la transition écologique. Elles sont toujours en phase d’expérimentation où chaque tentative requiert des ajustements et où beaucoup de pratiques éco-responsables restent à inventer :

« On n'a pas de modèle de compagnie qui fait ça, donc que ce soit sur la production, sur la diffusion ou sur la création, c'est un challenge à chaque seconde. [...] On est en recherche permanente. Y'a jamais rien d'acquis » - compagnie 12

En définitive, la structure adhocratique des compagnies de spectacle vivant et des collectifs d’artistes leur octroie une flexibilité organisationnelle et humaine leur permettant de surmonter les situations de crise. Leur structure adhocratique leur confère des capacités de résilience et d’innovation qui constituent des avantages substantiels à la mise en place d’un processus de changement pour concevoir des modes de production, création et diffusion à faible

impact environnemental. Les compagnies de spectacle vivant sont donc des agents particulièrement disposés et outillés pour innover dans le sens de la transition écologique. Comme nous l'avons vu, si quelques-unes sont dans la phase de mouvement, elles sont toutes au fait de l'urgence à agir face aux crises environnementales. Ce sont donc maintenant les quatre niveaux d'implication qui expriment les différents degrés de participation des compagnies à la transition écologique que nous allons analyser.

III.B. Niveau 1 : la démarche pragmatique faible

Nous avons tout d'abord observé que 5 des 13 compagnies interviewées¹⁵ ont conscience des problématiques environnementales et mettent en œuvre quelques pratiques éco-responsables qui n'engendrent ni métamorphose organisationnelle, ni transformation dans la manière dont elles travaillent. Nous nommons ce premier niveau d'action des compagnies de spectacle vivant et des collectifs d'artistes *la démarche pragmatique faible*, qui concerne « des petits efforts qui sont plus de l'ordre du personnel. [Comme] boire dans des gourdes » (compagnie 2). Nous préférons le terme de *démarche* à celui d'*engagement* pour ce premier niveau d'articulation entre les « perspectives écologiques » (Sermon, 2021, p. 68) et les arts de la scène, car ce terme se rapporte à une manière d'agir sans réel changement profond dans les manières de créer, de produire et de diffuser le spectacle vivant.

Ces premières actions écologiques se réfèrent ainsi au *nouage pragmatique* que Julie Sermon définit comme la manière dont « les modes de conception, de production et de diffusion des spectacle peuvent déroger au régime économique dominant (celui qui tend à 'transformer en marchandises aliénables et appropriées de façon privative une part toujours croissante de [nos] milieu[x] de vie') et lui substituer des manières de faire plutôt guidées par l'idée 'd'un milieu partagé dont chacun est comptable' » (Descola, 2015, p. 18-19 cité dans Sermon, 2021, p. 89-90, Descola, 2015). En effet, les pratiques éco-responsables de ces cinq compagnies, bien qu'elles apparaissent d'un nouage pragmatique faible car elles sont finalement peu engageantes et engagées, ont le mérite d'impliquer « une modification des pratiques professionnelles en vue d'en réduire l'impact environnemental. Des actions peuvent être déployées à court terme, sans modifier les métiers ou toucher au cœur d'activité des secteurs concernés » (Delfosse, 2023, p. 65) :

¹⁵ Un tableau récapitulatif des compagnies interviewées et de leur niveau d'engagement dans la transition écologique est disponible en annexe p.78 (Figure 1)

« Je vois ça à titre personnel. Au quotidien, dans ma vie de tous les jours, je privilégie le train à l'avion. Je suis végétarienne depuis pas longtemps, mais voilà, j'essaie par rapport à mes coutumes et même à mon quotidien d'être plus vertueuse par rapport à l'écologie, la planète. » - compagnie 3

« Les transports ne se feront pas autre que par le train. » - compagnie 4, concernant leur prochaine tournée

Cette démarche pragmatique faible se rapporte surtout à ce que le rapport du Shift Project (2021, 10) décrit comme étant des « transformations transparentes et positives »¹⁶ concernant les domaines de la production, de la création et de la diffusion. En effet, les transformations transparentes « ne transforment pas les métiers des acteurs culturels et n'engendrent pas de coûts supplémentaires » (Shift Project, 2021, p. 10). Nous pensons par exemple à l'alimentation non-carnée, au fait de se déplacer avec ses propres ustensiles de cuisine non-jetables, d'utiliser du papier recyclé pour imprimer... Les transformations positives, quant à elles, « peuvent engendrer un surcoût, mais devraient être encouragées par les pouvoirs publics dans la mesure où elles participent à la transition d'autres secteurs » (Shift Project, 2021, 10). Il s'agit par exemple d'opter pour une « alimentation biologique, locale et de saison, avoir recours aux ressourceries et à la seconde main, opter pour les déplacements en train ou les transports en commun, privilégier le 'made in France' » (Shift Project, 2021, p. 10) :

« Sur le côté matière première, mon grand désarroi c'était qu'à Nantes c'était vachement bien avant. Il y avait plein de recycleries. Même y'en avait une spéciale spectacle où il y avait à la fois de la matière première, des matières de construction, il y avait même beaucoup de textiles. Plein de trucs de mercerie et tout ça que j'utilisais vraiment beaucoup. [...] je suis végétarienne » - compagnie 4

« On fait son tri, [...] on est dans des démarches individuelles » - compagnie 2

Comme le souligne Julie Sermon (2021, 90), « il apparaît que, dans la plupart des cas, ces initiatives n'ont rien de spécifique aux milieux artistiques et culturels : elles visent, et cela est désormais encouragé à tous les niveaux de la vie individuelle et collective, à réduire l'empreinte environnementale des activités et des productions ». Effectivement, les éco-pratiques mentionnées ci-dessus sont pour la grande majorité applicables à tous les secteurs. Ces initiatives étant déjà partagées par certains membres et peu ou pas coûteuses, elles sont donc faciles à implémenter pour les compagnies.

« Je pense que c'est une sensibilité qui est commune. [...] je pense qu'il y a certaines choses aussi qu'on ne se permettrait pas de faire, par éthique. On récupère pas mal de choses » - compagnie 5

¹⁶ Un graphique explicatif des typologies de mesures est disponible en annexes p.78 (Figure 2)

Comme le souligne ce dernier témoignage, la démarche pragmatique faible de ces compagnies est motivée par le constat partagé qu'il faut agir et participer d'un point de vue individuel à l'effort d'éco-responsabilité. Si nous reprenons le cadre d'analyse du processus de changement de Kurt Lewin, ces compagnies sont ainsi plutôt localisées vers la phase de dégel, car concernent surtout une prise de conscience de l'urgence écologique et de la nécessité d'agir :

« C'est important de réfléchir à la question et de limiter les impacts » - compagnie 5

Néanmoins, ces professionnels ont conscience que ces changements de pratiques à l'échelle individuelle sont minimales et qu'ils ne suffiront pas à réfréner les crises environnementales :

« C'est des actions de puce, [...] des petits efforts qui sont minimales » - compagnie 2

D'autres acteurs ont déjà l'impression que ces éco-pratiques constituent l'essentiel de la démarche environnementale qu'ils peuvent mettre en place :

« A mon échelle, à moi, je ne vois pas trop ce que je peux faire de plus. » - compagnie 3

Comme nous l'avons vu au chapitre 2, la question de la fragilité économique de ces compagnies revient souvent pour argumenter le fait qu'elles ne s'engagent pas réellement dans un processus de transition écologique car il y a « ce besoin de bosser qui passe aussi un peu devant parfois » (compagnie 4). Lorsqu'elles s'engagent dans des pratiques éco-responsables, c'est parce que ces dernières leur permettent de réduire leurs coûts. L'action écologique est donc étroitement corrélée à l'argument financier :

« On revient d'une tournée en Grèce et on a embauché des ingénieurs locaux pour nous suivre en tournée [...] c'est moins cher d'embaucher quelqu'un qui est déjà sur place, ça fait un billet d'avion à payer en moins. » - compagnie 1

Ainsi, confronter notre terrain aux travaux de Julie Sermon nous a permis de modéliser un premier niveau d'implication écologique des compagnies. Cette démarche pragmatique faible est mise en place, plutôt organiquement, par la plupart des collectifs de spectacle vivant. En effet, si notre échantillon n'est pas entièrement représentatif de la réalité du terrain, notre expérience professionnelle dans le spectacle vivant, les témoignages recueillis et nos observations des acteurs du milieu, nous poussent à émettre l'hypothèse que la majorité des compagnies de spectacle vivant sont situées dans une démarche pragmatique faible de transition écologique. Comme nous l'avons vu, le monde culturel est tout d'abord caractérisé par une sensibilité aux enjeux environnementaux qui conduisent les membres des collectifs d'artistes à

mettre en place volontairement ou involontairement (du fait de réglementations¹⁷) quelques éco-pratiques. Ces actions ne font pas l'objet d'une réelle stratégie de changement structurel ni culturel car elles n'influencent pas profondément les manières de produire, de créer ou de se diffuser des compagnies. Elles sont surtout de l'ordre de l'action individuelle. Notre étude nous a permis de remarquer que tous les types de compagnies, aussi bien les compagnies émergentes, que nationales et internationales, et dans toutes les disciplines se situent dans cette démarche pragmatique faible. Les freins énoncés dans le chapitre précédent, notamment les problématiques économiques et financières, se révèlent être, pour les professionnels interviewés, de puissants catalyseurs sclérosant leurs motivations à véritablement migrer vers une remise en question fondamentale que nécessite l'impératif écologique. Ainsi, ce premier niveau de démarche pragmatique faible, bien qu'il ne soit pas envisagé comme un premier niveau d'engagement des compagnies dans la transition écologique, peut-être une étape tremplin pour les compagnies à s'impliquer plus profondément dans de nouvelles manières de produire, créer et diffuser le spectacle afin de prendre soin des écosystèmes et du système terre.

III.C. Des engagements protéiformes dans la transition écologique

Après avoir étudié la démarche pragmatique faible, nous allons maintenant prolonger notre cadre d'analyse en considérant les trois niveaux d'engagement des compagnies de spectacle vivant et des collectifs d'artistes dans la transition écologique. En effet, « si la prise de conscience de possibles transformations est nécessaire, elle doit être prolongée par une action de réflexion approfondie afin de déterminer les questions de gestion à résoudre et les solutions à leur apporter » (Horvath, Datry, 2013, p. 120). Ainsi, ces trois cheminements de transitions représentent des bouleversements organisationnels profonds pour les compagnies et dont une des conséquences est de renouveler leurs modèles économiques¹⁸. En effet, « transformer un business model¹⁹ signifie changer en profondeur la clientèle, les produits que l'on veut leur vendre et/ou la manière de créer de la richesse » (Bourgeat, Merchadou, 2020, p. 175). Nous allons voir que la transformation du modèle économique des compagnies est engendrée par des changements dans les manières de créer, de produire et de diffuser le spectacle vivant. Ces mutations correspondent à la phase de *mouvement* dans le modèle de Kurt Lewin²⁰ puisque les

¹⁷ Nous pensons par exemple au tri des déchets qui fait l'objet de réglementations définies dans la loi relative à la transition énergétique pour la croissance verte et adoptée en août 2015.

¹⁸ Présenté dans la partie B du chapitre 2.

¹⁹ Ou modèle économique en français.

²⁰ Présenté en partie A de ce chapitre.

compagnies sont toujours dans la phase d'expérimentation de ces nouvelles manières d'être et de faire compagnie. Nous allons maintenant étudier les trois trajectoires de transition écologique, distribués des niveaux 2 à 4 dans notre modèle, que les compagnies de spectacle vivant et les collectifs d'artistes, en tant que structures adhocratiques, peuvent emprunter.

III.C.1 Niveau 2 : engagement pragmatique fort

L'analyse des entretiens a mis en évidence un premier type de transition environnementale présent uniquement chez la compagnie interviewée n°6 : ***l'engagement pragmatique fort***. Nous avons nommé ce deuxième niveau ainsi car celui-ci se réfère au *nouage pragmatique* mis en évidence par Julie Sermon. En effet, la compagnie 6²¹ mentionne elle-même que sa démarche écologique relève du nouage pragmatique présenté par Julie Sermon (2021) :

« Le livre de Julie Sermon aussi nous a beaucoup aidé. Il nous a permis de comprendre que nous sommes dans une approche pragmatique. »

A contrario du niveau 1 (*démarche* pragmatique faible), ce deuxième niveau relève d'une réelle transformation organisationnelle et d'un bouleversement dans le modèle économique de la compagnie. L'engagement pragmatique fort est donc le premier niveau qui relève d'un réel engagement des compagnies de spectacle dans la transition écologique.

Ce niveau 2 relève exclusivement du nouage pragmatique et s'intéresse donc « aux processus, aux contextes et aux circuits qui [...] donnent naissance » à une œuvre selon une « approche matérielle » (Sermon, 2021, p. 89-90). Les compagnies impliquées dans un engagement pragmatique fort visent donc à réduire leur empreinte écologique en repensant tout le cycle de vie de leurs créations scéniques ; entraînant des transformations structurelles majeures dans la manière de concevoir, produire et diffuser ces dernières. En effet, toujours selon Julie Sermon (2021, p. 91), le nouage pragmatique permet de « conduire les compagnies et les institutions à repenser l'organisation du travail artistique, à développer d'autres modes de production et de diffusion des spectacles [...], à repenser leur inscription sur les territoires et leurs relations avec ceux et celles qui les habitent ».

« Le metteur en scène a pris la décision, unilatéralement, à vrai dire, de ne plus prendre l'avion lui-même, mais aussi pour ses collaborateurs, collaboratrices, dans le cadre de leurs déplacements professionnels.

²¹ Pour cette sous-partie, nous citerons exclusivement l'entretien de la compagnie 6 car il s'agit de la seule compagnie qui, à l'aune de notre étude, ce rapporte au niveau 2 : engagement pragmatique fort.

[...] Il s'est agi ensuite de mettre en place des mesures, des pratiques qui nous permettent de répondre à cette prise de position, assez radicale, sans pour autant complètement déstabiliser la compagnie. »

La compagnie 6 a donc entamé un processus de changement en analysant « certains processus prioritaires, [en identifiant] des imperfections et des dysfonctionnements majeurs dans sa structure ou son mode de fonctionnement et, enfin, [en réalisant] des actions d'optimisation permettant des gains significatifs » (Loufrani-Fedida, Aldebert, 2012, p. 54). Le secteur prioritaire identifié par les membres de la compagnie 6 est celui de la mobilité. En effet, l'empreinte environnementale des transports des compagnies et de leur public est majoritairement leur plus gros poste d'émissions carbone. En effet, les émissions de GES de la compagnie 6 étaient de « 54 tonnes équivalent CO2 en 2018 » d'après leur bilan carbone. La décision de ne plus prendre l'avion a entraîné des changements structurels majeurs dans leur modèle organisationnel et leurs choix artistiques :

« Si le metteur en scène a pris cette décision concernant la mobilité, c'est que, pour le reste, son travail avait déjà une empreinte carbone très faible. [...] pas de décor, pas d'accessoires et pas de costume. De ce fait, la mobilité en avion constituait le poste le plus impactant d'un point de vue écologique. C'est à cet endroit-là on pouvait encore agir, à vrai dire. Donc, ça nous a obligés, effectivement, à imaginer d'autres modalités de création et de diffusion à l'international. »

Si certaines compagnies souhaitent maintenant se diffuser uniquement localement, la compagnie 6 n'a pas renoncé aux collaborations internationales :

« Nous avons tous les deux, le metteur en scène et moi-même, le sentiment que, évidemment, les œuvres doivent continuer à circuler et que les collaborations internationales ont du sens. »

L'équipe doit donc innover à toutes les étapes du cycle de vie des œuvres, afin de réduire son empreinte environnementale sans renoncer aux associations internationales. Ainsi, d'un point de vue de la création et de la production, la compagnie 6 a par exemple décidé de faire reproduire ses œuvres localement afin de ne plus avoir à prendre l'avion :

« [Le chorégraphe] a pris la décision de travailler en même temps le spectacle, de le répéter en même temps avec une danseuse américaine basée à New York, avec cette idée que la pièce pourrait tourner en Europe, en France, en train et que la version américaine avec pourrait tourner sur le territoire nord-américain. [...] on voyage en train, en ferry éventuellement »

« On a poussé un peu plus loin ce principe de délégation en associant, en fait, des chorégraphes ou locaux/locales ; et donc pour chacune d'entre elles, chacune de ces deux pièces, un protocole de remontage a été rédigé, qui est très complet et qui comporte une partition qui est une forme de transcription détaillée de la pièce, et différents éléments, différentes indications qui permettent de reproduire la pièce, de choisir le cadre et de la remonter sur place. Et durant le remontage, nous restons en échanges réguliers avec ces

assistants chorégraphes locaux, en visio-conférence pour les guider, et dans le choix des interprètes et dans les répétitions. Donc il y a une forme de relocalisation de la pièce »

La scénographie est également pensée pour être la plus écoresponsable possible. Elle est donc très sobre. Les costumes sont des vêtements tirés de la garde-robe personnelle des artistes, et la création lumière « est pensée pour [être] la moins énergivore possible ».

D'un point de vue de la diffusion, lors des tournées, l'équipe respecte les éco-gestes et essaient de faire participer les partenaires qui les reçoivent à cette démarche d'écoresponsabilité :

« On demande dans nos contrats maintenant et en amont, à être autant possible, hébergés dans des hôtels qui respectent un certain nombre de règles. C'est-à-dire, autant que possible un nettoyage, une fois pendant le séjour. Une seule serviette, pas d'échantillons de produits de toilette, pas de plastique dans le petit-déjeuner, des produits locaux. [...] On préfère le vélo. [...] Il y a ces éco-gestes, mais qui sont complètement intégrés, maintenant, évidemment, on refuse les bouteilles en plastique d'eau. On se balade avec nos gourdes. »

La compagnie et ses artistes associés essaient également de faire émerger ces bonnes pratiques au sein des lieux de diffusion qui les reçoivent :

« On demande systématiquement à ce que le programme salle ne soit pas imprimé et distribué au public », mais que ce soit le metteur en scène de la compagnie qui présente à l'oral le spectacle au public. « Quand c'est possible, que l'éclairage soit en LEDs, quand le théâtre en est équipé ».

De ces pratiques éco-responsables découlent de nouvelles manières de travailler, de collaborer entre la compagnie, les artistes et les lieux de diffusion étrangers, ce qui demande adaptation et ajustements :

« Nous nous engageons dans une collaboration interculturelle renforcée avec un partage de la responsabilité artistique avec des communautés artistiques locales. Donc, c'est vraiment un autre travail qui est beaucoup plus partagé »

« On est sans cesse en train d'améliorer [le protocole de remontage] pour que certaines problématiques soient anticipées, qu'il y ait des pistes de façons dont on peut les résoudre. »

Les mesures mises en place relèvent à la fois de mesures positives et transparentes comme définies dans le rapport du Shift Project, mais aussi d'actions offensives et défensives qui transforment le modèle économique des compagnies. Les rédacteurs du Shift Project Culture (2021, p. 10) définissent ainsi les mesures offensives comme « modifiant l'organisation actuelle des structures culturelles pour en assurer la pérennité » et donnent pour exemple la territorialisation : mutualisation des dates de tournées, augmentation de la part des artistes

locaux dans les créations et les programmations... Les mesures défensives « consistent à proscrire les options ‘énergivores’ afin de permettre l’émergence d’options alternatives plus raisonnables » comme renoncer à des opportunités de représentation à l’étranger et remonter le spectacle localement (Shift Project, 2021, p. 10). En effet, comme le souligne Julie Sermon (2021, p. 91), « la prise en compte des ‘contraintes environnementales’ peut être source de redécouvertes, de renouvellements et d’innovations, aussi bien techniques qu’artistiques ».

En définitive, ces choix organisationnels et artistiques entraînent, au-delà du fonctionnement de la compagnie elle-même, des changements de modèles de tout le secteur du spectacle vivant en France et à l’étranger. En effet, la décision de recréer les œuvres à l’étranger avec des artistes et des acteurs locaux pour limiter l’empreinte environnementale de la mobilité des artistes, a plusieurs conséquences économiques : ce choix permet aux lieux de diffusion étrangers d’employer des artistes issus de leur pays et de proposer des tournées nationales locales. Par ailleurs, si le répertoire se renouvelle peu, l’œuvre a plus d’occasions d’être visionnée puisque ces différentes tournées jouent parallèlement dans plusieurs pays. La démarche de cette compagnie va encore plus loin car elle met en œuvre des moyens pour tenter d’initier des démarches écologiques auprès de leurs partenaires français et étrangers. Ainsi, la compagnie 6, en entreprenant un engagement pragmatique fort (**niveau 2**), a transformé en profondeur son modèle économique en renouvelant ses rapports de travail entre ses membres, mais également avec les artistes associés et les lieux de diffusion. Ces expérimentations sont également sources d’innovations structurelles pour le secteur tout entier en France, comme à l’étranger. En effet, ce modèle de re-création d’œuvre localement peut également être transposé au seul territoire français : dans chaque région, des artistes locaux proposeraient un même spectacle qui tournerait régionalement. Cela permettrait de limiter l’empreinte écologique de la production et de la diffusion d’une œuvre scénique en réduisant considérablement le poste d’émissions carbone dû aux mobilités. En effet, en 2020, la compagnie 6 a réduit ses émissions de GES pour parvenir à 1 teq CO₂ « avec un nombre similaire de dates de représentation à l’étranger » par rapport à 2018. Le niveau 2 : engagement pragmatique fort, en renouvelant profondément les modes de production, de création et de diffusion des œuvres scéniques, est donc le premier cheminement de transition écologique que peuvent emprunter les compagnies et collectifs d’artistes.

III.C.2. Niveau 3 : engagement pragmatique-thématique

L'analyse des entretiens a permis de mettre en lumière une troisième trajectoire d'implication environnementale, présente chez 2 des 13 compagnies de spectacle vivant interrogées : *l'engagement pragmatique-thématique*. En effet, si ces compagnies s'inscrivent dans le nouage pragmatique pour faire évoluer leurs modes de production, de création et de diffusion ...

« Y'a ce souci de papier recyclé. [...] On fait des tournées à vélo. [...] Parfois ça fait trop loin pour y aller à vélo, notamment Lyon, Auxerre pour trois dates, on y va en train. [...] La compagnie s'adresse quasiment exclusivement à des festivals ou à des entreprises ou à des associations qui s'intéressent à la transition écologique. » - compagnie 7

« La transition écologique, moi, j'en ai entamé une. Il y a cinq ans. [...] Le décor que nous avons créé est fait de briques et de brocs, de récupération de morceaux de bois. [...] Donc on a fonctionné de récup' en récup' [...] privilégier le train, évidemment, un maximum » - compagnie 8

...elles l'associent également au *nouage thématique*. Ce deuxième niveau d'engagement permet ainsi aux compagnies, de mettre à la fois en œuvre des pratiques d'éco-responsabilité et d'inscrire l'écologie en tant que sujet de leurs créations. Ainsi, Julie Sermon définit le nouage thématique comme le fait de « se saisir des problématiques écologiques [...] tantôt dans une perspective *pédagogique* – l'objectif des spectacles est de faire circuler les savoirs, de partager des informations -, tantôt dans une perspective plus *critique* voire militante [...], tantôt encore d'un point de vue *prospectif* – quand les artistes font de la scène théâtrale le lieu d'exploration d'hypothétiques mondes futurs » (2021, p. 68). Donc, au-delà de transitionner au niveau structurel et organisationnel, ces compagnies font également transitionner les spectacles en eux-mêmes. Plus précisément, leurs créations posent « la question des actions (ou des inactions) humaines, de leurs limites et de leur portée, que ce soit à des fins de dénonciation [...], à des fins d'interrogation [...] ou bien dans une perspective d'encouragement » (Sermon, 2021, p. 69). En effet, ces créations ont une portée éducative manifeste, comme la compagnie 7 qui organise, en parallèle de leurs spectacles, des fresques du climat, leur permettant de combiner une approche artistique et une approche scientifique pour aborder les crises environnementales:

« Ce projet se combine avec les fresques du climat. [...] Et après, voilà les fresques, nous on a tous été formés à être fresqueurs. On en fait aussi dans la rue. »

Le nouage thématique s'inscrit également dans la mouvance de l'éco-critique. Damien Delorme (2019, p. 541-542), met en évidence « *trois fonctions critiques* que peuvent jouer les expériences esthétiques dans la mobilisation autour des questions écologiques : d'abord *révéler*

c'est-à-dire rendre sensible l'état de la situation écologique actuelle [...] et témoigner d'une réalité qui demeurerait cachée pour la plupart ». En effet, les fresques du climat réalisées par la compagnie 7 permettent d'éduquer de manière scientifique et didactique le public sur la question des impacts des activités humaines sur le climat. Le prisme artistique apporte une dimension supplémentaire à cette approche théorique puisqu'il permet de *révéler* de manière sensible le caractère délétère des activités de l'Homme sur l'environnement :

« C'est vrai que c'est un projet qui mêle des rapports scientifiques, des rapports concrets avec du théâtre. [...] On est vraiment amenés aussi, en tant qu'acteur, à pouvoir utiliser nos compétences pour ne pas être non plus que sur du scientifique pur, un peu barbant, mais pouvant en effet rendre ça un peu plus vivant » - compagnie 7

Cette première fonction critique se rapproche ainsi de la visée pédagogique du nouage thématique exposée par Julie Sermon :

« Parce que nous sommes vecteurs de messages. Je pense sincèrement que depuis toujours l'être humain vit d'histoire et de rêveries. Et que les deux sont quasi liés de facto. Et qu'en propageant et l'histoire et de facto une façon de mettre en décor cette histoire, aura un impact fondamental. » - compagnie 8

La deuxième fonction critique consiste à « *alerter* c'est-à-dire faire émerger dans l'imaginaire collectif les messages annonçant le danger et appelant à la mobilisation collective » (Delorme, 2019, p. 541). Il s'agit alors de donner à voir au public l'étendue des maux que l'Homme inflige aux écosystèmes, comme le mentionne la compagnie 8 :

« Dans le spectacle de pirates, que donc je prédestine aux enfants, mais où il y a plein de messages pour les adultes, mon père est sorti en pleurant, en disant 'mais c'est pas un spectacle pour enfants en fait, on se prend une grosse claque en tant qu'adultes.' »

Cette fonction critique permet ainsi de « constituer un imaginaire collectif, donner formes, figures et voix à la mutation écologique que nous vivons » (Delorme, 2019, p. 542). En effet, si *alerter* est également *avertir*, ces créations agissent comme un signal d'alarme. Elles participent à éveiller les consciences et à mobiliser le public à agir contre les dommages que nous provoquons au système terre et aux êtres vivants qui la composent. Cette dimension d'alerte se rapporte ainsi à ce que Julie Sermon appelle la portée critique du nouage thématique car elle nous invite à faire face à notre responsabilité collective :

« Je termine [le spectacle] en disant : 'un jour viendra, nous nous occuperons des cols cravates, qui ont toutes leurs dents et qui raillent la coque de nos bateaux depuis trop longtemps ; mais pour le moment, nous, soulevons-nous contre le saccage des milieux naturels'. » - compagnie 8

Enfin la dernière fonction critique mise en lumière par Damien Delorme (2019, p. 543) est celle de la *contestation*, qui consiste à « mobiliser les ressources de l'imagination au sein de mouvements politiques de dénonciation des injustices, de contestation des modèles [...], d'aspiration à la paix et de création de désirs d'un autre monde ». C'est donc l'angle prospectif (Sermon, 2021) du nouage thématique qui est exprimé dans ces actes de contestation. En effet, les artistes invitent le public à se saisir concrètement des enjeux écologiques pour y trouver des solutions. La compagnie 7 a par exemple mis en place une forme de théâtre forum pour prolonger l'expérience des fresques du climat et mettre en lumière des actions pragmatiques, à l'échelle individuelle et collective, à expérimenter pour parvenir à un réel art de vivre avec la nature :

« On peut débattre de ces enjeux, de ces problématiques, et de tout ce que ça crée aussi, comme questions, comme angoisses. Comment on change en fait ? c'est vraiment ça le cœur de ce spectacle. Ok, maintenant qu'on est conscients, qu'est-ce qu'on fait ? »

En définitive, ce deuxième niveau d'engagement, à la double portée pragmatique et thématique, renouvelle à la fois les modèles économiques de ces compagnies, et permet aux artistes « de replacer l'art du spectacle dans des enjeux de société » (compagnie 7). En effet, ces professionnels ont à cœur d'aligner la thématique de leurs spectacles avec leurs convictions personnelles pour « sensibiliser le public aux questions écologiques, [...] le reconnecter à la nature, [et] alerter sur les désastres actuels et à venir » (Ribac, 2018, p. 24).

« J'essaie [...] d'avoir forcément un message que je délivre, qui est en lien avec la personne que je suis aujourd'hui, et qui croit fondamentalement que nous devons changer là, maintenant, tout de suite nos pratiques. » - compagnie 8

Ce troisième niveau de transition écologique relève donc de compagnies qui travaillent toujours activement à renouveler concrètement et profondément les manières de produire, créer et diffuser les spectacles (approche pragmatique), tout en intégrant une dimension éco-critique à leur dramaturgie. Ainsi, la dimension éco-critique a pour triple but d'analyser, d'éduquer et de mobiliser le public autour des enjeux environnementaux. Ce niveau d'engagement va plus loin que la seule démarche pragmatique forte, puisqu'au-delà de concevoir son action environnementale du seul point de vue de sa matérialité, ces compagnies ont pour volonté de révéler/alerter/contester les pratiques humaines délétères à la santé des écosystèmes. Ce cheminement de transition écologique est donc plus profond que le précédent car il nécessite tout d'abord que les artistes soient informés des enjeux environnementaux pour pouvoir les adresser au public, et qu'ils aient la détermination de présenter ces problématiques sur scène.

En d'autres mots, ils considèrent ces enjeux assez importants pour être portés au plateau, en espérant que leurs messages participent à convaincre le public de l'urgence et de la nécessité d'évoluer vers des modes de vie qui prennent en considération le non-humain. La démarche pragmatique-thématique est ainsi révélatrice des mouvements artistiques où l'art se veut être à la fois révélateur, miroir et mouvement de contestation des maux de notre époque.

III.C.3. Niveau 4 : l'engagement pragmatique-thématique-esthétique

Le dernier niveau d'engagement dans la transition écologique conjugue les trois nouages pragmatiques, thématiques et esthétiques, et a été observé chez 5 des 13 compagnies interrogées. Cette dernière dimension fait entrer l'écologie au cœur même de la recherche artistique. Il s'agit en effet de « s'attacher aux formes, dramaturgiques et scéniques, que les artistes élaborent – l'objectif étant alors de se demander en quoi ces manières de raconter et de représenter peuvent déplacer, défaire, contrevenir aux façons que nous avons de nous mettre en relation avec le monde » (Sermon, 2021, p. 76). Ainsi, les artistes qui s'inscrivent dans le **nouage esthétique**, troisième et dernier nouage, inscrivent, *de facto*, leur création dans une approche thématique. Le nouage esthétique dirige donc les compagnies vers un cheminement de transition écologique plus profond encore. En effet, il permet de mettre en scène « d'autres rapports à l'espace et à la temporalité, [...] donne forme à des images, des corps, des temporalités, des situations qui décentrent le point de vue humain – [et qui] sont autant d'arrangements signifiants et sensibles qui contribuent à instituer dans l'imaginaire de nos sociétés des 'formes symboliques' (et donc : des formes de pensées et de relation, des qualités d'affects et d'attentions) en phase avec le changement de paradigme que constitue l'écologie » (Sermon, 2021, 76 ; Panofsky, 1976). En décentrant notre perspective, ces écritures éco-poétiques expérimentent de nouvelles manières de faire scène.

« On raconte des histoires qui sont au service du vivant » - compagnie 11

« J'ai un lien avec le végétal qui est hyper important. Je lui laisse souvent une place centrale [...] Donc effectivement ça donne des esthétiques qui de toute façon sont en lien avec le végétal, totalement » - compagnie 12

Ces recherches artistiques inventent de nouvelles dramaturgies qui ne représentent plus des rapports de domination, comme dans l'approche classique des arts de la scène, mais qui permettent à chaque élément naturel, vivant ou non, d'exister sur scène. La mise en scène se réinvente, pour faire vivre toutes ces composantes non-humaines qui manifestent chacune leurs

besoins, poursuivent chacune leur propre but - ou non. Le seul fait qu'elles soient au monde légitime leur existence sur scène puisqu'elles sont le monde.

« Depuis le début de la compagnie, le rapport au paysage, c'est ce qui nous stimule. [...] En fait on est parti d'un constat assez simple qui est : on a un rapport de domination, un rapport de supériorité avec le paysage. Comment plutôt travailler en harmonie avec lui ? Ça a commencé comme ça. Et, en fait, petit à petit, on en est arrivé à se dire qu'en fait, on fait expérience avec le paysage. Et puis ça, ça a été la seconde partie : comment faire l'expérience avec le paysage ? Et la troisième partie, en fait, on s'est rendu compte que nous sommes paysages » - compagnie 13

Plus spécifiquement, Julie Sermon met en exergue trois critères qui orientent le travail scénique dans « des structures de sentiment écologiques » (2021, p. 86). Tout d'abord, il s'agit de spectacles « dont la dramaturgie repose, non plus sur les seules actions et décisions des protagonistes, mais sur des formes de présence et des modes d'attention distribués entre l'animé et l'inanimé, l'organique et l'inorganique, le naturel et le technologique » (Sermon, 2021, p.86).

« D'un point de vue artistique, sur l'idée de communion avec la nature, dans la version en salle, tout l'enjeu, c'était de faire exister la forêt, [...] d'inviter vraiment la nature sur le plateau en plantant littéralement un petit arbuste sur scène. [...] C'était un enjeu d'envahissement, presque de la nature dans les espaces de théâtre » - compagnie 9

Ces formes scéniques ont ensuite, pour deuxième caractéristique, de mettre en scène des « entités autres qu'humaines (végétaux, animaux, objets, matières, effigies...) [qui] deviennent de véritables partenaires de jeu et permettent donc d'explorer des formes d'agentivité, des échelles de représentation et des points d'ancrage (perceptifs, narratifs) ne se limitant plus à ceux propres au corps et au point de vue humains » (Sermon, 2021, p. 86). Tout l'enjeu est alors de faire exister ces entités sur scène car nous pouvons nous demander dans qu'elle mesure notre point de vue humain peut se désanthropocentrer. Le nouage esthétique se révèle alors être un vaste terrain d'expérimentations artistiques, philosophiques et poétiques.

« On parle de retourner dans un état plus proche de l'animalité, et finalement aussi d'arrêter d'avoir une vision anthropocentrée du monde et de l'histoire, où l'humain se replace en un simple habitant de la terre, et non pas la surpuissante qui adapte la terre et l'environnement à ses souhaits. » - compagnie 10b

La compagnie 11 a créé son propre écosystème fait d'un ensemble de bois, de végétaux et même d'insectes : « c'est un personnage à part entière qui mène sa propre vie, sa propre liberté sur un plateau de théâtre, mais moi je considère, qu'il a autant d'importance qu'un comédien ou une comédienne ».

« Y'a tout un passage où le personnage découvre la forêt, crée du lien avec la forêt. On travaille sur les bruitages, on a une violoncelliste et comédienne dans le collectif qui a beaucoup travaillé sur la question du son. » - compagnie 9

Enfin, le dernier critère mis en exergue par Julie Sermon est celui des représentations « où les rapports à l'espace, à la temporalité, aux choses, ne sont plus prioritairement déterminés par les notions – prédatrices – d'utilité et ou d'efficacité, et donc, où prédominent les actions dé-performantes (actions ralenties, itératives, dérisoires, aléatoires, ratées...) » (2021, p. 86). Les artistes investissent ainsi de plus en plus les lieux naturels qui, symboliquement, parce qu'ils ne constituent pas des espaces façonnés par l'Homme et ne sont pas mus par l'idée d'efficacité économique, permettent de mettre en scène d'autres rapports sensibles au monde.

« On a décloisonné, en fait, cette barrière, cette dichotomie entre l'homme et la nature, mais à tel point qu'un pneu, c'est nature. Une bouteille en plastique, c'est nature. Tout ça c'est nature et ça fait partie intégrante de nos vies et ses paysages. Donc, à partir de ce constat, comment aussi on choisit de vivre en harmonie. Donc, ça veut dire, comment on dépollue ; comment on se dépollue finalement, et comment on avance sans se polluer. » - compagnie 13

« C'est vraiment un spectacle sur une transition. Le passage de la ville à la forêt, d'une femme qui va dans une espèce de communauté dans une optique vraiment d'aller dans l'espace naturel et d'investir l'espace naturel. » - compagnie 9

« Pour nous jouer en extérieur ça fait partie du projet parce que ça nous réapprend aussi à nous adapter en fait au vivant, à des lieux vraiment vivants ou on n'a pas le contrôle absolu sur tout ce qui se passe » - compagnie 12

L'expérimentation artistique et dramaturgique de « l'esthétisation de la nature » (Delorme, 2019, p. 538) caractérise par conséquent les compagnies qui se situent à ce dernier niveau d'engagement dans la transition écologique. Les crises environnementales sont ainsi perçues comme le symptôme de la déperdition de notre relation poétique au monde, mais ces recherches artistiques et dramaturgiques contribuent « à reconnaître [la] valeur intrinsèque » de la nature (Delorme, 2019, p. 538).

Pour les artistes, il s'agit d'expérimentations artistiques fortes, « transformatrices de soi, de sa perception, de ses modes d'action, de son rapport aux autres et au monde » (Delorme, 2019, p. 539).

« Altérer en fait notre apparence physique [...] C'est important d'avoir cette modification physique et qui arrive de fait dans la version in situ. [...] La forêt surgit sur nous de fait » - compagnie 9

Concernant l'écosystème que la compagnie 11 a créé : « ça crée un nouveau rapport avec le décor. Même au sein de la vie d'un spectacle, ça nous permet d'appréhender le monde différemment, philosophiquement, esthétiquement et dramaturgiquement, en nous mettant au cœur du plateau. »

Enfin, pour être en accord avec ce qui est représenté sur scène, les compagnies sont bien-sûr impliquées dans une démarche pragmatique d'éco-responsabilité :

« On fera des choix artistiques qui feront découler des pratiques plus écologiques. Ça c'est un pouvoir qu'on a, et c'est quelque chose à laquelle on réfléchit beaucoup. » - compagnie 9

« C'est encore accentuer la légitimité d'un collectif, à la fois d'aborder le sujet artistiquement, mais aussi se montrer irréprochable par ailleurs, dans l'ensemble du processus de création et de diffusion. Et c'est super important. Je pense que c'est motivant, aussi pour les équipes, de savoir ce qu'on propose quelque part, et après ce qu'on fait en pratique. On est tous un peu en recherche d'alignement » - compagnie 10b

« Les sujets écologiques comportent nos manières de produire [et] ont eu une influence sur les lieux en fait. [...] Depuis le début de la compagnie, on est surtout allés chercher des lieux de diffusion qui étaient engagés dans la transition écologique » - compagnie 12

En définitive, les compagnies qui cheminent vers une transition écologique de type ***pragmatique-thématique-esthétique*** réalisent la transition écologique la plus profonde puisqu'elle porte à la fois sur le modèle organisationnel, économique, les recherches dramaturgiques et artistiques. En effet, le nouage esthétique implique *de facto* le nouage thématique car ces explorations esthétiques et scéniques forment autant de réponses sensibles et poétiques aux crises écologiques. De plus, toutes les compagnies interviewées, pour être cohérentes dans leur entreprise globale de transition, mettent également en place des pratiques éco-responsables propres au nouage pragmatique.

Ainsi, en invitant la nature au plateau, ces recherches esthétiques redéfinissent nos manières d'interagir avec les entités naturelles, et mettent au monde de véritables écosystèmes scéniques. Les artistes sont amenés à sortir de leur zone de confort et à remettre en question leurs habitudes de création pour faire émerger « des récits, des situations, des manières d'être et de faire concourant à la cristallisation progressive d'une sensibilité et d'un imaginaire écologiques » à partager avec le public (Sermon, 2021, p. 86). Tomas Saraceno (2018, p. 21 cité dans Delorme, 2019, p. 538) parle « d'écologie des sensations » pour exprimer « 'l'extension [des] capacités de perceptions' (*id.*) comme niveau fondamental où il faut se situer d'abord pour opérer une forme de transition écologique ». Les créateurs sont ainsi amenés à repenser intensément, d'une manière profondément intime les rapports qu'ils entretiennent avec la nature, et donc de réexaminer la place de l'artiste dans le monde. Pour Damien Delorme (2019, p. 545), ces recherches esthétiques et thématiques doivent « pluraliser les mondes », « inventer de nouveaux collectifs » et « mettre l'imagination au pouvoir à la fois dans des récits écotopiques et dans des écotopies concrètes, pour inventer des alternatives » au système

délétère pour l'environnement que nous avons créé. L'engagement pragmatique-thématique-esthétique est donc le niveau de transition le plus profond que les compagnies de spectacle vivant et les collectifs d'artistes peuvent mettre en place. Les interactions renouvelées avec la nature à tous les niveaux de la production, de la diffusion et de la création participent à développer notre intelligence sensible, notre imaginaire poétique et des perspectives désanthropocentrées pour instaurer de nouveaux équilibres écosystémiques qui prennent soin de ses habitants.

En conclusion de ce chapitre, notre analyse a mis en évidence quatre niveaux d'implication des compagnies de spectacle vivant dans la transition écologique. Ces trajectoires de participation à la conversion environnementale sont ordonnées en quatre niveaux, de celui qui n'appelle qu'à de légers changements dans les pratiques quotidiennes (niveau 1) à celui qui requiert l'engagement le plus profond des compagnies (niveau 4). Les degrés d'implication de ces acteurs dans la mutation écologique du spectacle vivant reposent sur les trois nouages pragmatique, thématique et esthétique, mis en évidence par Julie Sermon (2021). Ainsi, le niveau 1 : démarche pragmatique faible témoigne d'une certaine sensibilité des équipes à la cause écologique qui se matérialise dans la mise en place de pratiques éco-responsables. Ce premier degré d'implication environnementale correspond à la phase de dégel selon le modèle de Kurt Lewin ; c'est-à-dire que les acteurs prennent conscience des enjeux environnementaux du fait du caractère délétère de la croissance et du développement sur la nature. Bien qu'il ne soit pas considéré comme un premier niveau d'engagement des compagnies dans la transition écologique, car il ne présente pas un changement organisationnel systémique, la démarche pragmatique faible peut néanmoins être appréhendée comme un tremplin pour ces acteurs vers une réelle mutation environnementale. Les niveaux de participation suivants représentent les degrés d'*engagement* des compagnies et des collectifs d'artistes dans la transition écologique. Nous pouvons affirmer que les structures qui se trouvent dans les niveaux 2 à 4 transitionnent car leur processus de changement renouvelle leur modèle économique. En effet, chaque niveau supérieur intègre un nouage supplémentaire sur lequel les équipes travaillent pour approfondir leur processus de transformation environnemental. Il s'agit donc de la phase de mouvement selon la théorie de Kurt Lewin. Le niveau 2 représente un engagement pragmatique fort motivé par la notion d'éco-responsabilité. Le niveau 3 se ressaisit du bagage pragmatique et l'augmente du nouage thématique pour faire entrer les crises écologiques en tant que sujet dramaturgique. Enfin, le niveau 4 est le niveau d'engagement le plus profond puisqu'il se saisit de la question environnementale dans toute son ampleur : à la fois d'un point de vue de la production, de la

diffusion et surtout de la création dans ses caractères matériels et esthétiques. Les niveaux 3 et 4 sont particulièrement intéressants d'un point de vue créatif car ils bouleversent les dramaturgies et les esthétiques - pour le niveau 4 - dans une perspective désanthropocentrée. Il est aussi intéressant de constater que les quatre processus mis en lumière ne relèvent pas encore de la phase de cristallisation du modèle de Kurt Lewin car les nouveaux équilibres systémiques écologiques n'ont pas encore été atteints. En effet, les compagnies de spectacle vivant et les collectifs d'artistes sont encore dans au stade d'expérimentation de nouveaux paradigmes qui créent de nouveaux liens entre les êtres humains et les systèmes naturels. Il est important de noter que les compagnies peuvent évidemment passer d'un niveau à l'autre au fur et à mesure de leur processus d'avancement dans la transition écologique, comme le confirme la compagnie 6 :

« Sur les prochaines créations de la compagnie, c'est aussi la modalité thématique qui va être associée puisqu'on va traiter de la relation vivant/non-humain. »

Enfin, l'engagement des compagnies de spectacle vivant dans la transition écologique est largement facilité par leur structure adhocratique qui leur assure de grandes capacités d'adaptation, de résilience et d'innovation. En effet, selon Alvin Toffler, « l'essor de l'adhocratie est une conséquence directe de l'accélération de l'évolution de la société dans son ensemble » (Badot, 1998, p. 200). La structure adhocratique des compagnies semble ainsi leur assurer une configuration organisationnelle particulièrement efficace pour mener les processus de changement et trouver de nouvelles manières d'être et de faire spectacle.

Enfin, nous sommes conscients des biais que comporte notre étude. Tout d'abord, au sein même des niveaux 3 et 4, les compagnies sont engagées à des degrés différents dans leurs actions pragmatiques. Par exemple, la compagnie 10 (niveau 4) met en place formellement moins d'éco-pratiques que la compagnie 6 (niveau 2). Par ailleurs, notre enquête s'est appuyée uniquement sur des entretiens. Employer d'autres méthodes d'enquête telles que l'observation participante aurait apporter de nouveaux éclairages afin de confirmer ou d'infirmer les propos des personnes interviewées. Nous renouvelons ainsi le biais de pression sociale émis dans la conclusion du chapitre 2 (Beaufils *et al.*, 2015). En effet, la sensibilité aux enjeux écologiques allant grandissant au sein de la société, elle est souvent considérée comme acquise dans le milieu culturel, les participants à notre étude ont pu altérer une partie de la réalité terrain de leur compagnie. Enfin, une étude de terrain qui emploie d'autres méthodes d'enquête et qui se réalise sur un temps plus long apporterait d'autres informations qui viendraient enrichir les analyses proposées en deuxième et troisième chapitres. Il serait par exemple intéressant de

mener une enquête quantitative afin d'évaluer de manière représentative l'effectif des compagnies de spectacle vivant et des collectifs d'artistes engagés dans la transition écologique en France. Cette étude serait d'autant plus intéressante qu'elle permettrait de mettre en lumière l'investissement volontaire des acteurs du spectacle vivant dans la transition écologique avant que les premières politiques culturelles environnementales coercitives soient promulguées.

Conclusion

Tout au long de cette étude, nous nous sommes intéressés aux manières dont les compagnies de spectacle vivant et les collectifs d'artistes mettent en œuvre leur processus de transition écologique, dans un contexte de prise de conscience de la nécessité de transformation du secteur face aux enjeux environnementaux, et malgré les multiples freins structurels, économiques et culturels qui inhibent leur force d'action. Pour apporter des réponses à cette problématique, nous avons entrepris une démarche de recherche inductive, en faisant dialoguer les données collectées, lors de notre enquête terrain, auprès de 13 compagnies et 6 professionnels du spectacle vivant avec les théories du management du changement, de l'économie de la culture, et surtout avec les travaux de Julie Sermon.

Avant de pouvoir s'engager dans des changements organisationnels qui renouvellent notre rapport aux systèmes naturels, les compagnies doivent lever de nombreux freins. Les facteurs d'inhibitions les plus importants se rapportent à la structure même du secteur des arts vivants, fondé aujourd'hui encore sur une logique de l'offre et de subventions à la création, engendrant la situation actuelle où de nombreux artistes ont de réelles difficultés à faire diffuser leurs œuvres. Cette situation renforce la précarisation du secteur dans un contexte global de baisse structurelle des subventions, des répercussions économiques de la crise de la Covid et de la pression inflationniste des prix à la consommation et de l'énergie. Par ailleurs, le manque de soutien de la part de certains décideurs publics et l'absence de réelles politiques culturelles ambitieuses pour former les professionnels, structurer le secteur et instaurer une réelle écologie de la culture participent à renforcer le sentiment d'isolement et d'impuissance des compagnies. Enfin, elles doivent surmonter les freins culturels liés aux résistances au changement de ses membres et des partenaires avec qui elles collabore.

Pour autant, les liens entre arts vivants et écologie existent depuis longtemps sous forme de recherches esthétiques et dramaturgiques, voire même de courants artistiques et intellectuels, qui continuent à inspirer les artistes contemporains. Des outils conceptuels et pratiques peuvent également contribuer à encourager les compagnies à se mobiliser autour des enjeux écologiques, tels que la reconnaissance du rôle de la culture comme facteur de détermination et de résolution des crises environnementales par les institutions internationales, ou encore, le partage de référentiels et de bonnes pratiques entre les professionnels du secteur. Enfin, il est important de noter que le Ministère de la Culture et ses services déconcentrés commencent à

investir la question écologique, qui serait l'occasion d'une transformation systémique du secteur.

Finally, certain companies find in their personal motivations enough determination to experiment with ways of creating, producing and disseminating live theater that manage to find an equilibrium with natural systems. The three pragmatism, thematic and aesthetic proposals by Julie Sermon (2021), have thus allowed us to constitute our own framework of analysis of different trajectories of ecological transition that can be borrowed from live theater companies, and which constitute the main theoretical contribution of this research work. In fact, contrary to other organizations, they possess the singularity of being able to carry out a double ecological reflection, at once on the plan of their organizational structure, and on the artistic, aesthetic and dramaturgical plan. Their ad hoc structure grants them capacities of resilience and innovation allowing them to adapt to crisis situations in complex environments. We have thus ordered in four levels the different paths of ecological transition that live theater companies and artist collectives can borrow. We have thus brought to light a first level base called *démarche pragmatique faible*, which consists in the awareness of the environmental imperative and the implementation of isolated eco-responsible practices, but which we do not consider as a level of engagement of companies in ecological transition because it does not testify to a real organizational change process. We have then brought to light the existence of three engagement processes in ecological transition (levels 2 to 4), which renew the economic models of companies. We have hierarchized them from the least global (level 2) to the most global (level 4) because each higher degree integrates a new pragmatism into the transition process. Thus, companies engaged at level 2: *engagement pragmatique fort* put in place an organizational change process that materially renews the modes of production, creation and dissemination. Level 3: *engagement pragmatique-thématique* experiments with these new productive models while introducing ecological issues at the heart of thematic creation, in a pedagogical, critical and mobilizing perspective. Finally, level 4: *engagement pragmatique-thématique-esthétique*, deepens level 3 in that it integrates ecology at the very heart of aesthetic and dramaturgical research to make live theater a true « ecology of sensations » (Saraceno, 2018 : 21 ; Delorme, 2019 : 538). This last level is particularly interesting because it proposes to decenter our perspectives

pour explorer de nouveaux liens sensibles et poétiques avec le non-humain et renouvelle nos imaginaires.

En définitive, cette recherche s'est attachée à étudier les manières dont les compagnies de spectacle vivant et les collectifs d'artistes expérimentent de nouvelles manières d'être et de faire spectacle pour imaginer et systématiser une réelle culture de l'écologie. Les interactions renouvelées avec la nature à tous les niveaux de la production, de la diffusion et de la création participent à développer notre intelligence sensible, notre imaginaire poétique et des perspectives désanthropocentrées pour instaurer un nouvel art de vivre entre les êtres humains et les systèmes naturels.

Certaines analyses présentées dans ce mémoire seront bien sûr amenées à être réévaluées. Il serait notamment intéressant de reconduire ce travail de recherche lorsque la transition écologique aura véritablement pénétré les compagnies de spectacle vivant et les collectifs d'artistes. Ces acteurs considèreront-ils qu'opérer une seule transformation matérielle des modes de production, de création et de diffusion (niveau 2) est une implication suffisante dans la transition écologique ? Ou estimeront-ils qu'il est également indispensable de s'engager dans des explorations artistiques, esthétiques et dramaturgiques (niveau 4) qui rendent caduque la dichotomie nature/culture ?

Bibliographie

Ouvrages scientifiques

- Badot, O. (1998). *Théorie de l'entreprise agile*. L'Harmattan.
- Barbérís, I., & Poirson, M. (2013). *L'économie du spectacle vivant*. Presses Universitaires de France; Cairn.info. <https://www.cairn.info/l-economie-du-spectacle-vivant--9782130609452-p-17.htm>
- Bartoli, A., & Blatrix, C. (2022). 8. Les processus de changement : Questions de faisabilité et/ou de sens ? In *Le Grand Livre du management public: Vol. 5e éd.* (p. 257-306). Dunod; Cairn.info. <https://www.cairn.info/le-grand-livre-du-management-public--9782100837243-p-257.htm>
- Beacham, R. (2007). Playing places : The temporary and the permanent. In M. McDonald & M. Walton (Éds.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre* (1^{re} éd., p. 202-226). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521834568.012>
- Borges, V. (2009). *Les comédiens et les troupes de théâtre au Portugal : Trajectoires professionnelles et marché du travail*. L'Harmattan.
- Bourg, D., & Papaux, A. (2015). *Dictionnaire de la pensée écologique*. PUF.
- Bourgeat, G., & Merchadou, J.-L. (2020). Chapitre 10. Les 4 principaux types de changement. In *Penser et réussir le changement* (p. 175-209). Dunod; Cairn.info. <https://www.cairn.info/penser-et-reussir-le-changement--9782100811328-p-175.htm>
- Buell, L. (1996). *The environmental imagination : Thoreau, nature writing, and the formation of American culture* (2. print). Belknap Press of Harvard Univ. Press.
- Bytsebier, K., & Cools, G. (Éds.). (2014). *The ethics of art : Ecological turns in the performing arts*. Valiz.
- Crozier, M., & Friedberg, E. (1977). *L'acteur et le système : Les contraintes de l'action collective*. Éditions du Seuil.
- Deci, E. L., & Ryan, R. M. (1985). Conceptualizations of Intrinsic Motivation and Self-Determination. In E. L. Deci & R. M. Ryan, *Intrinsic Motivation and Self-Determination in Human Behavior* (p. 11-40). Springer US. https://doi.org/10.1007/978-1-4899-2271-7_2

- Foudriat, M. (2015). Le changement organisationnel: Réflexions sur les conceptions méthodologiques. In *Les chefs de service à l'épreuve du changement* (p. 5-30). Dunod. <https://doi.org/10.3917/dunod.girar.2015.01.0005>
- Fried, L. K., & May, T. J. (1994). *Greening up our houses : A guide to a more ecologically sound theatre*. Drama Book Publishers.
- Glotfelty, C., & Fromm, H. (Éds.). (1996). *The ecocriticism reader : Landmarks in literary ecology*. University of Georgia Press.
- Haeckel, E. (1866). *Generelle Morphologie der Organismen* (Vol. 2).
- Hopkins, R. (2009). *The transition handbook : From oil dependency to local resilience*. Chelsea Green Pub.
- Kurt Lewin. (1975). *Psychologie dynamique; les relations humaines*. Presses universitaires de France.
- Latour, B., & Truong, N. (2022). *Habiter la Terre : Entretiens avec Nicolas Truong*. Éditions Les Liens qui libèrent ; Arte éditions.
- Lemaire, T. (2002). *Filosofie van het landschap* (Twaalfde, herziene druk). Ambo|Anthos.
- Louche, C. (2019). Chapitre 3. La structure organisationnelle. In *Psychologie sociale des organisations* (p. 43-64). Dunod; Cairn.info. <https://www.cairn.info/psychologie-sociale-des-organisations--9782100788484-p-43.htm>
- Loufrani-Fedida, S., & Aldebert, B. (2012). Chapitre 2. L'organisation par processus : De son émergence à son fonctionnement. In *Management du changement* (p. 29-54). Dunod; Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/dunod.meier.2012.02.0029>
- Moulinier, P. (2010). *Les politiques publiques de la culture en France*: Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.mouli.2010.01>
- Panofsky, E., Ballangé, G., & Dalai Emiliani, M. (1975). *La perspective comme forme symbolique : Et autres essais*. Les Éditions de Minuit.
- Popper, K. R. (2002). *The poverty of historicism*. Routledge Classics.
- Rousseau, J.-J., Bachofen, B., & Bernardi, B. (2008). *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Flammarion.

- Schumpeter, J. A., & Fain, Gaël. (1998). *Capitalisme, socialisme, et démocratie. Suivi de Les possibilités actuelles du socialisme et La marche au socialisme*. Petite bibliothèque de Payot (traduction française de la deuxième édition de Capitalism, Socialism and Democracy, 1942).
- Sermon, J. (2021). *Morts ou vifs : Contribution à une écologie pratique, théorique et sensible des arts vivants*. B42.
- Soparnot, R. (2012). Chapitre 4. L'évolution des entreprises et le management du changement. In *Organisation et gestion de l'entreprise: Vol. 2e éd.* (p. 101-123). Dunod; Cairn.info. <https://www.cairn.info/organisation-et-gestion-de-l-entreprise--9782100582808-p-101.htm>
- Souchard, M., & Favier, M. (2009). 31. Le naturalisme, le symbolisme et le populisme : Vers la modernité du xxe siècle (1887-1924). In *Le théâtre en France* (p. 393-403). Presses Universitaires de France; Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/puf.viala.2009.01.0393>
- Standing, S. (2011). *Human/Nature : Eco-theatre Politics and Performance*. BiblioBazaar. <https://books.google.fr/books?id=DGb8ygAACAAJ>
- Stein, G. (1978). *Lectures en Amérique* (C. Grimal, Trad.). C. Bourgois.
- Structure et dynamique des organisations*. (2018). Eyrolles.

Articles de revue scientifique

- Baribeau, C., & Royer, C. (2013). L'entretien individuel en recherche qualitative : Usages et modes de présentation dans la Revue des sciences de l'éducation. *Revue des sciences de l'éducation*, 38(1), 23-45. <https://doi.org/10.7202/1016748ar>
- Batise, M. (1993a). The relevance of mab. *Environmental Conservation*, 7(3), 176-184.
- Batise, M. (1993b). The silver jubilee of mab and its revival. *Environmental Conservation*, 20(2), 107-112.
- Beaufils, J., Escher, C., Rakovsky, D., Seitz, A., Scholz, L., & Siegert, P. (2015). Mensonge et manipulation. Le faux au prisme des sciences humaines et sociales. *Trajectoires*, 9. <https://doi.org/10.4000/trajectoires.1673>
- Bellantuono, N., Nuzzi, A., Pontrandolfo, P., & Scozzi, B. (2021). Digital Transformation Models for the I4.0 Transition : Lessons from the Change Management Literature. *Sustainability*, 13(23), 12941. <https://doi.org/10.3390/su132312941>

- Blouët, C. (2008). L'agenda 21 de la culture en France : Quelle valeur ajoutée pour les politiques culturelles ? *L'Observatoire*, N°34(2), 55. <https://doi.org/10.3917/lobs.034.0055>
- Davis, B. (1997). Eco-Theatre : Celebrating Our Connection to the More-Than-Human World. *The Trumpeter*, 14(2). <https://trumpeter.athabasca.ca/index.php/trumpet/article/view/192>
- Delfosse, C. (2023). Comment les collectivités territoriales vont devoir écologiser leurs politiques culturelles: *Nectart*, N° 16(1), 62-71. <https://doi.org/10.3917/nect.016.0062>
- Di Fabio, A. (2011). Intelligence émotionnelle et résistance au changement : Quelques résultats empiriques. *Psychologie du Travail et des Organisations*, 17(1), 91-106. [https://doi.org/10.1016/S1420-2530\(16\)30135-2](https://doi.org/10.1016/S1420-2530(16)30135-2)
- Grefte, X. (2010). Introduction : L'économie de la culture est-elle particulière ? : *Revue d'économie politique*, Vol. 120(1), 1-34. <https://doi.org/10.3917/redp.201.0001>
- Hervé, C., Jacob, T., Sagna, R., & Cibien, C. (2022). Identifier les activités scientifiques dans les réserves de biosphère françaises : Une chasse au trésor ? *Natures Sciences Sociétés*, 30(1), 3-13. <https://doi.org/10.1051/nss/2022015>
- Horvath, I., & Datry, F. (2013). Point de vue méthodologique pour le développement des entreprises de spectacle vivant. *Recherches en Sciences de Gestion*, 94(1), 111-127. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/resg.094.0111>
- Jacques P., B. (1988). Démarche scientifique et cycle de la recherche. *Fondements et étapes de la recherche scientifique en psychologie*, 1-36.
- Maurel, C. (2013). L'Unesco, un pionnier de l'écologie ? : Une préoccupation globale pour l'environnement, 1945-1970. *Monde(s)*, 3(1), 171. <https://doi.org/10.3917/mond.131.0171>
- Montealegre González, J. V., & Calderón Hernández, G. (2007). Relaciones entre actitud hacia el cambio y cultura organizacional. Estudio de caso en medianas y grandes empresas de confecciones de Ibagué. *Innovar (en ligne)*, 17(29), 49-70.
- Oudot, J., & De l'Estoile, É. (2020). La transition écologique, de Rob Hopkins au ministère: *Regards croisés sur l'économie*, n° 26(1), 14-19. <https://doi.org/10.3917/rce.026.0014>
- Paris, T., Rigal, M.-L., Busson, A., Jouini, S., Centlivre, D., & Berry, M. (2023). Un réservoir de ressources illimitées pour construire le monde d'après: *Le journal de l'école de Paris du management*, N° 159(1), 37-44. <https://doi.org/10.3917/jepam.159.0037>

- Pope, C., & Mays, N. (1995). Qualitative Research : Reaching the parts other methods cannot reach: an introduction to qualitative methods in health and health services research. *BMJ*, 311(6996), 42-45. <https://doi.org/10.1136/bmj.311.6996.42>
- Popper, K., & Rousseau, H. (1958). Misère de l'historicisme. *Revue Philosophique de la France Et de l'Etranger*, 148, 540-542.
- Porter, M. (1979). The Five Competitive Forces That Shape Strategy. *Harvard Business Review (en ligne)*, 137-145.
- Ribac, F. (2017). Les récits de l'anthropocène. Quelle contribution des arts à la transition socio-écologique ? *Les Cahiers de l'Atelier*, 553, 103-108.
- Richmond, J. (2006). Introduction : Ecocriticism. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, XX(2), 123-125.
- Rueckert, W. (1978). Literature and Ecology : An Experiment in Ecocriticism. *The Iowa Review*, 9(1), 71-86.
- Sermon, J. (2019). Théâtre et paradigme écologique. *Les Cahiers de la Justice*, N°3(3), 525. <https://doi.org/10.3917/cdlj.1903.0525>
- Soparnot, R. (2014). Les effets des stratégies de changement organisationnel sur la résistance des individus: *Recherches en Sciences de Gestion*, N° 97(4), 23-43. <https://doi.org/10.3917/resg.097.0023>
- Urrutiaguer, D., Henry, P., Duchêne, C., & Boudy, G. (2012). Territoires et ressources des compagnies en France. *Culture Etudes*, 1(1), 1. <https://doi.org/10.3917/cule.121.0001>

Littérature secondaire et rapports

- ARTCENA. (2022, juin 8). *Création de l'association Arviva pour un spectacle vivant durable*. <https://www.artcena.fr/fil-vie-pro/creation-de-lassociation-arviva-pour-un-spectacle-vivant-durable>
- Batisse, M. (s.d.). L'Unesco et l'environnement. *AAFU (Association des anciens fonctionnaires de l'UNESCO)*. UNESCO.
- Cités et Gouvernements Locaux Unis (CGLU). (s. d.b). *La culture : Quatrième pilier du développement durable* (p. 8).

https://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/fr/zz_culture4pilierdd_fra.pdf

Cités et Gouvernements Locaux Unis (CGLU) - Commission de Culture. (s. d.a). *Agenda 21 de la culture* (p. 15). Culture 21.

https://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/ag21_fr.pdf

Descola, P. (2015, décembre). Humain, trop humain ? *Esprit*. <https://esprit.presse.fr/article/philippe-descola/humain-trop-humain-38537>

DG/71/14. (1971). UNESCO.

DRAC Ile-de-France. (2023). *Stratégie « Territoires de culture durable »* (p. 4). file:///C:/Users/inema/Downloads/Livret_Strategie_TerritoireDeCultureDurable_DRAC-IdF_Vnum-2.pdf

DRAC Occitanie. (2023). *Charte de l'Eté culturel 2023* (p. 2).

DRAC PACA. (2023). *PROGRAMME 2023 DE LA DRAC POUR LA TRANSITION ÉCOLOGIQUE* (p. 16). file:///C:/Users/inema/Downloads/Dossier_presentation_transition-5.pdf

Edouard, D. la D. (2022, septembre 2). *Loi portant évolution du logement de l'aménagement et du numérique (Elan)*. <https://www.ecologie.gouv.fr/loi-portant-evolution-du-logement-lamenagement-et-du-numerique-elan>

Financer une action grâce au Label bas-carbone. (s. d.). <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/transition-ecologique/Centre-de-ressources-Transition-ecologique-de-la-Culture/Financements/Financer-une-action-grace-au-Label-bas-carbone>, consulté le 22/11/2024

Girard, H. (2023, septembre 19). L'urgence écologique bouscule l'offre culturelle. *La Gazette des Communes (en ligne)*. <https://www.lagazettedescommunes.com/885171/lurgence-ecologique-bouscule-loffre-culturelle/>

Groupe de Fribourg. (2007). *Déclaration de Fribourg sur les droits culturels* (p. 12). <https://reseauculture21.fr/wp-content/uploads/2021/05/DeclarationFribourg.pdf>

Hosagrahar, J. (2019, octobre 22). La Culture au coeur des ODD. *Courrier de l'UNESCO*. <https://fr.unesco.org/courier/april-june-2017/culture-au-coeur-odd>

- Huizen, J. (2021, 22 avril). How COVID-19 has changed the face of the natural world. Medical News Today. <https://www.medicalnewstoday.com/articles/how-covid-19-has-changed-the-face-of-the-natural-world#Wildlife-and-COVID-19-The-good>, consulté le 22/11/2024
- La compagnie de spectacle vivant* (p. 28). (2018). Opale. https://www.opale.asso.fr/IMG/pdf/2018_opale_crkla_fiche_reperes_compagnie_sv.pdf.pdf
- Lanoote, S., & Moine, N. (2021). *Le spectacle et le vivant. 20 propositions pour contribuer à la transition écologique et sociale* (p. 92) [Livre blanc]. Florès & Galatea Conseil. <https://galateaconseil.com/>
- L'EMPLOI INTERMITTENT DANS LE SPECTACLE AU COURS DE L'ANNÉE 2019* (20.026; Statistiques, études et évaluations, p. 16). (2020). Pole Emploi. https://www.pole-emploi.org/files/live/sites/peorg/files/documents/Statistiques-et-analyses/S%26I/si_20.026_intermittents_spectacle_2019.pdf
- Les compagnies de spectacle vivant. Création et diffusion de spectacles, action culturelle et animation locale* (p. 14). (2011). Opale. <https://www.opale.asso.fr/IMG/pdf/2016-franceactiveguide-CieSpectacleVivant.pdf>
- Meadows, D., Meadows, D., Randers, J., & Behrens, W. W. (1972). *The limits to growth. A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*. (p. 205). Club de Rome. <https://www.library.dartmouth.edu/digital/digital-collections/limits-growth>
- Ministère de la Culture. (2023, mars). *France 2030 : Lancement d'un appel à projets « Alternatives vertes 2 » Doté de 25 millions d'euros pour accélérer la transition écologique de la culture*. <https://www.culture.gouv.fr/Presse/Communiqués-de-presse/France-2030-Lancement-d-un-appel-a-projets-Alternatives-vertes-2-Dote-de-25-millions-d-euros-pour-accelerer-la-transition-ecologique-de-la-cu>
- Nations Unies. (s. d.). *Conférence des Nations unies sur l'environnement et le développement, Rio 1992 | Nations Unies*. <https://www.un.org/fr/conferences/environnement/rio1992>
- Noisette, P. (2022, septembre). Trop de créations, pas assez de diffusion ? La danse face à un dossier brûlant. *Magazine CND (en ligne)*. <https://magazine.cnd.fr/fr/posts/32-trop-de-creations-pas-assez-de-diffusion-la-danse-face-a-un-dossier-brulant>
- Our Common Future*. (1987). Commission mondiale sur l'environnement et le développement.

Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) & MAN AND THE BIOSPHERE. (1993). *La conférence de la Biosphère 25 ans après*. UNESCO.

Ribac, F. (2018). S'engager vers d'autres mondes. *Le Bulletin de l'amcsti*, 24-25.

Saraceno, T. (2018). On Air, Carte blanche à Tomás Saraceno, Jamming with.... *Palais 28, le magazine du Palais de Tokyo*, 21.

Shift Project. (2021). *Décarbonons la Culture!* (p. 209) [Rapport final]. <https://theshiftproject.org/wp-content/uploads/2021/11/211130-TSP-PTEF-Rapport-final-Culture-EN-COURS.pdf>

Slagle, D. (2013, novembre 23). The Aesthetic Evolution of Eco Theater. *Howlround*. <https://howlround.com/aesthetic-evolution-eco-theater>

Syndeac. (2023). *La mutation écologique du spectacle vivant. Des défis, une volonté*. (p. 96). <https://www.artcena.fr/sites/default/files/medias/SYNDEAC-Livret-Mutation-e%CC%81cologique-pages.pdf>

Une étude sur la production artistique en France. (2023, juillet 6). <https://www.artcena.fr/fil-vie-pro/une-etude-sur-la-production-artistique-en-france>

UNESCO, Conférence générale, 31st, 2001. (2002). *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle / Actes de la Conférence générale, 31e session, Paris, 15 octobre-3 novembre 2001, v. I : Résolutions* (p. 181). https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000124687_fre.page=78

Vie Publique. (2015, août 18). *Loi du 17 août 2015 relative à la transition énergétique pour la croissance verte*. <https://www.vie-publique.fr/loi/20729-ecologie-transition-energetique-croissance-verte>

Sitographie

Article 1.3 - Action 21 - PREAMBULE. (s. d.).

<https://www.un.org/french/ga/special/sids/agenda21/action1.htm>, consulté le 22/09/2023

Article 1 - Ordonnance n° 45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles - Légifrance. (1999, mars).

- https://www.legifrance.gouv.fr/loda/article_lc/LEGIARTI000006911833/1999-03-19 , consulté le 21/09/2023
- Arviva. (2021, 6 septembre). <https://arviva.org/>, consulté le 09/09/2023
- Bodiguel, J. (2023a, 20 septembre). *Objectif 11 : faire en sorte que les villes et les établissements humains soient ouverts à tous, sûrs, résilients et durables - Développement durable*. Développement durable. <https://www.un.org/sustainabledevelopment/fr/cities/>, consulté le 07/09/2023
- Bodiguel, J. (2023b, 20 septembre). *Promouvoir une croissance économique durable*. Développement durable. <https://www.un.org/sustainabledevelopment/fr/economic-growth/>, consulté le 07/09/2023
- Bodiguel, J. (2023c, 20 septembre). *Promouvoir une croissance économique durable*. Développement durable. <https://www.un.org/sustainabledevelopment/fr/economic-growth/>, consulté le 07/09/2023
- Discours de la ministre de la Culture, Rima Abdul Malak, en clôture de la 7ème édition de « Think Culture »* , organisée par News Tank Culture. (2022). <https://www.culture.gouv.fr/Presse/Discours/Discours-de-la-ministre-de-la-Culture-Rima-Abdul-Malak-en-cloture-de-la-7eme-edition-de-Think-Culture-organisee-par-News-Tank-Culture> , consulté le 15/09/2023
- Earth Matters on stage / EMOS*. (s. d.). EMOS. <https://www.earthmattersonstage.com/about>, consulté le 07/09/2023
- Écologie - définitions, synonymes, conjugaison, exemples / Dico en ligne Le Robert*. (s. d.). <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/ecologie>, consulté le 21/09/2023
- Le théâtre et les spectacles en France*. (s. d.-b). <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Theatre-spectacles/Le-theatre-et-les-spectacles-en-France>, consulté le 11/09/2023
- Les rencontres nationales* Arviva. (2022, 8 avril). <https://arviva.org/rencontres>, consulté le 09/09/2023
- Ministère de la Culture, *Revenus d'activité et niveaux de vie des professionnels de la culture [CC-2015-1]*. (2021, 12 octobre). <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-chiffres-2007-2023/Revenus-d-activite-et-niveaux-de-vie-des-professionnels-de-la-culture-CC-2015-1>, consulté le 13/09/2023

- Oxfam France. (2022, 2 septembre). *Transition écologique : définition et moyens d'actions* - Oxfam France. Oxfam France. <https://www.oxfamfrance.org/climat-et-energie/transition-ecologique/> , consulté le 21/09/2023
- Pont, E. (2024, août 13). Le jour du dépassement : définition, enjeux et limites. Bon Pote. https://bonpote.com/le-jour-du-depassement-definition-enjeux-et-limites/#Histoire_et_principe_du_jour_du_depassement, consulté le 22/11/2024
- Rossiter, S. (2021). What is transition ? | Circular Model & ; Reconomy. *Transition Network*. <https://transitionnetwork.org/about-the-movement/what-is-transition/> , consulté le 21/09/2023
- About — Tanja Beer. (s. d.). Tanja Beer. <http://www.tanjabeer.com/about>, consulté le 07/09/2023

Annexes

SOMMAIRE

| | |
|--|----|
| Figure 1. Tableau récapitulatif des compagnies interviewées et de leurs niveaux d'implication dans la transition écologique..... | 78 |
| Figure 2. Tableau des typologies de mesures - source : The Shift Project Culture – Synthèse (2021)..... | 78 |
| Questionnaire compagnies..... | 79 |
| Questionnaire professionnel.le du spectacle vivant..... | 80 |

Nous rappelons que la retranscription des entretiens avec les compagnies et les professionnels n'est pas disponible afin de préserver leur anonymat.

| N° compagnie | Discipline | Taille | Niveau d'implication dans la transition écologique |
|--------------|--------------------|--------------------|---|
| 1 | Musique | Cie internationale | Niveau 1 : démarche pragmatique faible |
| 2 | Cirque | Cie nationale | |
| 3 | Humour | Cie nationale | |
| 4 | Danse | Cie émergente | |
| 5 | Théâtre clown | Cie émergente | |
| 6 | Danse | Cie internationale | Niveau 2 : engagement pragmatique fort |
| 7 | Théâtre | Cie nationale | Niveau 3 : engagement pragmatique-thématique |
| 8 | Théâtre, humour | Cie nationale | |
| 9 | Théâtre | Cie émergente | Niveau 4 : engagement pragmatique-thématique-esthétique |
| 10 | Pluridisciplinaire | Cie internationale | |
| 11 | Théâtre | Cie nationale | |
| 12 | Théâtre | Cie émergente | |
| 13 | Cirque | Cie nationale | |

Figure 1. Tableau récapitulatif des compagnies interviewées et de leurs niveaux d'implication dans la transition écologique



Figure 2. Tableau des typologies de mesures - source : The Shift Project Culture – Synthèse (2021)

Questionnaire compagnies

Poser le cadre de la transition écologique et de la sensibilité de ces enjeux :

- Pour vous, qu'est-ce que la transition écologique ?
- Mettre en place une transition écologique dans le secteur du spectacle vivant, est-ce nécessaire et important, selon vous ? Pourquoi ?

Pratiques des compagnies :

- Dans les différentes étapes de votre travail : création, production, diffusion, avez-vous adapter vos pratiques, votre travail pour participer à la transition écologique ?
- Pour certaines de ces étapes, est-ce plus facile de mettre en place ces pratiques de transition écologique ?
- Est-ce qu'un.e référent.e écologie a été institué.e au sein de votre compagnie ? Si oui, quelles sont ses missions ?

Conséquences de la transition écologique :

- Quel est l'impact des pratiques de transition écologique sur la création, la production, la diffusion ?
- Quel est l'impact des pratiques de transition écologique sur la pérennité de la compagnie ?
- Quel est l'impact des pratiques de transition écologique sur le développement de la compagnie ?

Freins et opportunités :

- Souhaiteriez-vous mettre en place davantage de pratiques de transition écologique au sein de votre compagnie ? Si oui, lesquelles ?
- Pour vous, existe-t-il des freins/opportunités à la mise en place de la transition écologique dans votre compagnie ?
- Qu'est-ce qui faciliterait la mise en œuvre de la transition écologique au sein de votre compagnie ?

Référentiels et réseaux professionnels :

- Pour mettre en place la transition écologique au sein de votre compagnie, vous inspirez-vous de pratiques mises en place d'autres compagnies de spectacle vivant ?
- Faites-vous partis de groupes professionnels qui ont pour but de développer les pratiques écologiques dans le spectacle vivant ?
- Pour mettre en place la transition écologique au sein de votre compagnie, vous appuyez-vous sur des référentiels ? Si oui lesquels ? chartes environnementales, livre blanc, guides pratiques...

Politiques publiques :

- Quels impacts l'éco-conditionnalité des subventions auraient sur les compagnies de spectacle vivant ?
- Quelles politiques publiques mettriez-vous en place pour faciliter la transition écologique des compagnies de spectacle vivant ?

Questionnaire professionnel.le du spectacle vivant

Poser le cadre de la transition écologique et de la sensibilité de ces enjeux

- Pour vous, qu'est-ce que la transition écologique ?
- Mettre en place une transition écologique dans le secteur du spectacle vivant, est-ce nécessaire et important, selon vous ? Pourquoi ?

Ecologie et spectacle vivant :

- Selon vous, pourquoi le secteur du spectacle vivant a mis tant de temps à se saisir de la question écologique ?
- Quels sont les bouleversements sur le secteur du spectacle vivant en France qu'engendrent la prise en compte des enjeux écologiques ?

Compagnies de spectacle vivant :

- Selon vous, quels sont les freins et les bénéfices pour les compagnies de spectacle vivant à effectuer leur transition écologique ?
- Quel impact la transition écologique peut-elle avoir sur la pérennité des compagnies ? sur leur développement ?
- Selon vous, qu'est-ce qui faciliterait la mise en œuvre de pratiques de transition écologique au sein des compagnies, collectifs d'artistes ?

Politiques publiques

- Pour vous, quel impact l'éco-conditionnalité des subventions aurait-elle sur les compagnies de spectacle vivant ?
- Carte blanche : Quelles politiques publiques mettriez-vous en place pour faciliter la transition écologique du secteur du spectacle vivant ?