

LES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES ET LA COVID

REPENSER CRÉATION ET COMMUNICATION

Avec la participation de Jean-Paul Cluzel

Édition de Françoise Richer-Rossi & Stéphane Patin



ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

LES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES ET LA COVID

REPENSER CRÉATION ET COMMUNICATION



LES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES ET LA COVID

REPENSER CRÉATION ET COMMUNICATION

Avec la participation de Jean-Paul Cluzel

Inspecteur Général des Finances Honoraire

Ancien président de Radio France

Ancien président de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais

Édition de Françoise Richer-Rossi et Stéphane Patin

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

Les Industries Culturelles et Créatives et la Covid. Repenser création et communication

Culture et Numérique, vol. II
Première édition : décembre 2023

« Ouvrage publié avec le concours de
l'UFR EILA (Études interculturelles de langues appliquées) et
du laboratoire ICT-Les Europes dans le monde (UR 337)
d'Université Paris Cité. »



Photographie de couverture :
Zakaria Gnaoui, Joconda masquée

© Les auteurs, 2023
© Zakaria Gnaoui
© Éditions Orbis Tertius, 2023

Tous droits réservés.
Toute utilisation ou reproduction,
en tout ou en partie, sous quelques formes que ce soient,
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur.

ISBN : 978-2-36783-480-1
ISSN : 2968-5648
info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.com

CULTURE ET NUMÉRIQUE

La collection *Culture et Numérique* encourage la publication d'ouvrages collectifs et de monographies qui étudient la culture – sous l'angle des représentations dans les arts audiovisuels et graphiques, médias etc. –, la communication numérique des biens et services culturels et leur promotion sur internet.

Elle accorde une place prépondérante aux langues et à la communication numérique multilingue et multimodale de la culture et de son patrimoine matériel et immatériel : numérisation des archives et des objets culturels, virtualisations muséales, sous-titrages, doublage, localisation de pages internet, de supports audiovisuels ou multimédia en lien avec les neuf secteurs des industries culturelles : les arts graphiques, la musique, le cinéma, la télévision, la radio, le spectacle vivant, la presse, l'édition et le jeu vidéo.



DIRECTEURS DE COLLECTION

Françoise Richer-Rossi et Stéphane Patin

COMITÉ DE LECTURE

Marisa Carrió Pastor, Universidad politécnica de Valencia

Isabelle Cases, Université de Perpignan Via Domitia

Isabel Cómitre Narváez, Universidad de Málaga

Patrick Farges, Université Paris Cité

Nicolas Froeliger, Université Paris Cité

Aurélie Godet, Université de Nantes

Stéphane Patin, Université Paris Cité

Françoise Richer-Rossi, Université Paris Cité

Benjamin Ringot, Centre de recherche du château de Versailles

Marie-Soledad Rodriguez, Université Paris Sorbonne Nouvelle

Cande Sánchez Olmos, Universidad de Alicante

Agnès Surbezy, Université Toulouse Jean Jaurès

INDEX

Françoise RICHER-ROSSI, STÉPHANE PATIN Des dispositions pratiques aux trésors d'inventivité : comment les industries culturelles et créatives ont nourri les confinements de 2020 et 2021	11
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

RÉFLEXIONS EN GUISE DE PRÉFACE

Jean-Paul CLUZEL La pandémie aura-t-elle changé notre conception de la culture ?	27
-------------------------------------------------------------------------------------	----

PREMIÈRE PARTIE CRÉER ET (SE)RÉINVENTER

Benjamin RINGOT Casse-tête à Versailles : organiser colloques et journées d'étude en période de pandémie	53
Delphine JEAMMET Dans le contexte de crise sanitaire, comment se réinventent la programmation, la communication et la relation avec les publics d'un grand établissement culturel ?	65
Djamella BERRI et Frederick HADLEY La mobilité des œuvres d'art malgré la pandémie	75
Carlos AMÉZAGA Pandemia y Política Exterior Cultural. El caso del Perú	91
María Claudia QUINTERO Les minorités culturelles alternatives et le détournement du numérique pendant et après la crise sanitaire	105

DEUXIÈME PARTIE
TÉMOIGNAGES D'ARTISTES. LA CULTURE, BIEN ESSENTIEL

Pierrette DUPOYET	
La Culture... produit non essentiel !? Mais où va le monde ?	133
Daniela PROST	
La création artistique, mais où ? / Les artistes en confinement	149
Jovita MAEDER	
L'impact de la crise sanitaire sur le cinéma	167

TROISIÈME PARTIE
CRÉATIONS LEXICALES ET DISCURSIVES : DES MOTS POUR LES MAUX
OU COMMENT COMMUNIQUER AU TEMPS DE LA COVID

Cristina VELA DELEA	
Les 'mèmes' dans la culture populaire virale	187
Albin WAGENER	
Mèmes covidés : rire du confinement pour mieux le supporter	203
Salah MEJRI, Luis MENESES-LERÍN et Lichao ZHU	
Le processus du figement : le cas des unités phraséologiques liées à la pandémie du Coronavirus	223
Stéphane PATIN	
Les néologismes lexicaux de la Covid	259
LES AUTEURS	285

DES DISPOSITIONS PRATIQUES AUX TRÉSORS D'INVENTIVITÉ :
COMMENT LES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES
ONT NOURRI LES CONFINEMENTS DE 2020 ET 2021

Françoise Richer-Rossi et Stéphane Patin

Université Paris Cité

Le secteur culturel a été durement touché par la crise sanitaire de la Covid-19 qui a entraîné la fermeture des salles de spectacles et de cinéma, des librairies, des musées...

La pandémie, accompagnée de son lot de confinements/déconfinements, a affecté les acteurs du secteur culturel, indépendants, salariés, intermittents du spectacle. Toutes les industries culturelles et créatives ont été impactées : théâtre, musique, cinéma, danse, visites muséales, maisons d'édition, librairies indépendantes, jeux vidéo, cirque, arts de la rue...

Cet ouvrage donne la parole à des témoins de cette crise mondiale sans précédent de l'ensemble du secteur culturel.

Comment les échanges avec les publics se sont-ils poursuivis entre mesures prises par l'État en faveur des différentes filières, dispositifs spécifiques mis en place par chaque secteur et grogne généralisée tant dans les rangs des professionnels que dans ceux qui estiment que la culture est un bien essentiel ?

Quelles furent les réactions du monde des Industries Culturelles et Créatives, depuis les dispositions pratiques jusqu'aux trésors d'inventivité pour nourrir le(s) confinement(s) ?

Dans la première partie de cet ouvrage collectif, professionnels de musées, du cinéma, du théâtre, des expositions témoignent des moyens mis en œuvre durant la crise sanitaire pour que le spectacle continue. La deuxième donne ensuite la parole aux artistes, à ceux qui se sont battus parce que, même aux moments les plus difficiles de la pandémie, le doute ne les a jamais effleurés : la culture

est résolument un bien essentiel. Enfin, dans la troisième et dernière partie, des enseignants-chercheurs français et espagnols analysent comment, des deux côtés des Pyrénées, la langue s'est adaptée au contexte pandémique et sanitaire en donnant naissance à des créations lexicales et discursives.

RÉFLEXIONS EN GUISE DE PRÉFACE

L'ouvrage a le privilège de s'ouvrir sur les suggestives réflexions de JEAN-PAUL CLUZEL, inspecteur général des finances honoraire, ancien directeur de l'Opéra de Paris, ancien président de Radio France Internationale, de Radio France, de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, de l'Institut pour le financement du cinéma et des industries culturelles (IFCIC).

« La pandémie aura-t-elle changé notre conception de la culture ? », écrit d'une plume alerte, précise et avertie, dit tout d'abord l'attachement de l'auteur à l'universalisme culturel et, notamment, au souhait du tout premier ministre de la culture français, André Malraux, de « rendre accessible au plus grand nombre possible les œuvres capitales de l'humanité ».

Jean-Paul Cluzel ne néglige pas pour autant le risque d'un nivellement mondial, et c'est avec beaucoup de clarté et de clairvoyance qu'il expose le concept de « droits culturels » – qui met à mal l'universalisme culturel accusé d'encenser « les choix esthétiques de la classe dominante blanche, européenne, masculine et hétérosexuelle » – encourageant le lecteur à réfléchir à ses pratiques culturelles. En effet, le respect de l'identité culturelle et la dignité qui lui est attachée doivent apparaître comme des évidences, pour autant est-il judicieux qu'un étudiant de SciencesPo refuse, en cours, d'écouter la *Mort d'Isolde* de Wagner ? Tout rejet conduisant à l'appauvrissement de la culture, Jean-Paul Cluzel cite le choix louable de plusieurs musées américains qui ont vendu des classiques pour acheter en échange des œuvres d'artistes afro-américains et de femmes.

L'auteur invite ensuite le lecteur à réfléchir aux conséquences induites par le monde virtuel sur notre rapport à la culture. Certes, le recours au virtuel a permis de nourrir les publics, mais il a provoqué une diminution des rapports sociaux entraînant *volens nolens* des transformations de taille de notre perception de la culture. Moins de

fréquentation des cinémas, un point sur lequel revient Jovita Maeder dans sa contribution, risque de sacrifier la qualité et la variété des œuvres... : autant de paramètres qui interrogent le niveau de financement de la culture et, plus généralement, la politique culturelle d'après la pandémie. Si « l'atomisation et la numérisation des pratiques culturelles ne signifient pas nécessairement appauvrissement et communautarisme » car de nombreux artistes sont restés – à distance – en contact avec leur public, Jean-Paul Cluzel juge cependant que les acteurs culturels se trouvent désormais face à une inégalité inhérente à leur type d'activité, en présentiel ou en distanciel. Au moment où le « métavers » en séduit plus d'un, impossible de ne pas peser les risques de la numérisation croissante de la production et de la diffusion de la culture.

Ainsi l'article s'achève-t-il sur des exemples éloquents de rémunération concernant l'économie de la musique, plus particulièrement la musique classique, beaucoup moins évoquée et analysée dans les médias que celles de l'édition ou du cinéma qui, tous, subissent la concurrence des plateformes numériques, un phénomène bel et bien accéléré par la pandémie.

PREMIÈRE PARTIE CRÉER ET (SE)RÉINVENTER

Avec cette première partie, nous revenons en mars 2020, quand, face aux mesures drastiques prises par les gouvernements et une fois passée la sidération, le monde de la culture a dû se réinventer parce que, selon l'expression populaire anglaise « le spectacle doit continuer¹ ».

Ainsi, « Casse-tête à Versailles : organiser colloques et journées d'étude en période de pandémie », de BENJAMIN RINGOT, adjoint au directeur du Centre de recherche du Château de Versailles, atteste la vitalité – depuis bientôt vingt ans – de cette remarquable institution qui a contourné avec brio bien des obstacles pour continuer

1 *The show must go on.*

d'organiser des rencontres scientifiques à l'échelle nationale et internationale. Finis les échanges à bâtons rompus entre conférenciers et public, les dîners de clôture, les *pass* pour visiter le château pendant les moments libres et même les ouvrages papier... Dans un premier temps, le Centre de recherche s'est ainsi résolument tourné vers le distanciel, s'équipant de pcs portables et de kits de visioconférence, puis, avec l'amélioration de la situation sanitaire, il a opté pour le mode hybride créant alors une chaîne *YouTube* afin de diffuser les échanges en direct et d'y déposer les captations vidéo.

Néanmoins, en conclusion, malgré la satisfaction d'avoir pu mener à bien de nombreuses manifestations scientifiques grâce au distanciel, l'auteur le qualifie de « casse-tête technologique » et explore non seulement sa lourdeur d'exécution, mais surtout son incompatibilité avec ce qu'il nomme avec beaucoup d'à-propos la « sociabilité scientifique ».

Cette « sociabilité », DELPHINE JEAMMET, Directrice de la communication et des publics – La Villette², l'évoque dans sa lumineuse contribution intitulée « Dans le contexte de crise sanitaire, comment se réinventent la programmation, la communication et la relation avec les publics d'un grand établissement culturel ? ». Ainsi détaille-t-elle les aléas d'une programmation qui a dû se réinventer pour contenter les publics. Renonçant au digital car mal armé face à des concurrents comme l'Opéra de Paris ou la Comédie française, et après une réflexion de fond sur « l'ADN du lieu », l'équipe du Parc a décidé de tirer parti de cette immense lieu ouvert à la promenade – autorisée pendant le confinement –.

L'auteure évoque notamment, avec une satisfaction bien compréhensible, le projet *Plaine d'artistes*. Contournant la contrainte des jauges, La Villette a alors proposé à plusieurs artistes de répéter en intérieur et à l'extérieur. Le public a circulé et découvert les chevaux de Bartabas, des œuvres en cours de création, il a assisté à des lectures proposées par différents metteurs en scène, à des spectacles d'acrobatie ou de danse.

2 Désormais, directrice de la communication de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais (2022).

En parallèle, poursuivant sans relâche l'objectif de maintenir le lien entre les artistes et les publics, surtout les plus fragilisés par la pandémie, La Villette a reformaté ses spectacles et les a représentés dans les établissements scolaires, les hôpitaux, foyers... Ainsi, toutes disciplines confondues, quatre-vingt-six représentations ont-elles été produites en quatre mois.

Malgré une période de réservations de dernière minute et de chute drastique des abonnements, l'auteure relève avec plaisir un rapide retour à la normale à La Villette grâce à un public diversifié et même atypique, conquis par cet espace ouvert et sa programmation pluridisciplinaire.

Autre lieu emblématique mais dans un registre tout autre : le musée du Louvre. Dans leur contribution intitulée « La mobilité des œuvres d'art malgré la pandémie », DJAMELLA BERRI et FREDERICK HADLEY, régisseurs au département des sculptures du célèbre musée parisien, offrent un témoignage à deux voix de la capacité de leurs services à relever les défis de la pandémie. Dans des pages alertes qui tiennent en haleine le lecteur, les auteurs rapportent avec force détails les multiples écueils surmontés pour continuer d'assurer leur mission de régisseurs dans les temps troublés de l'avant, pendant et après pandémie.

Ainsi, alors que pour d'autres expositions en cours la décision était prise de suivre les installations à distance malgré les aléas des moyens numériques et notamment leur incapacité à détecter les altérations des œuvres, *Défi au Baroque (Rome, Turin, Paris) 1680-1750* (13 mars-20 septembre 2020) fut maintenue. En effet, eu égard à la richesse des prêts, le Louvre ne pouvait annuler son partenariat ; quant à la *Veneria Real* de Turin, financièrement, il lui était impossible d'envisager un report. Alors que la situation sanitaire empirait en Italie, la France n'était pas encore touchée : les convoiements³ devaient donc se faire sans tarder. Avec à leur bord, œuvres et

3 Dans leur article, les auteurs expliquent : « [...] le convoiement des œuvres est une des principales missions des régisseurs d'œuvres d'art : il accompagne les œuvres et veille à leur sécurité de leur départ jusqu'à leur retour. »

régisseurs, les camions mirent donc le cap sur l'Italie avec force masques chirurgicaux et FFP2, produits désinfectants, tests...

En parallèle de cette énergie farouche à faire vivre la culture grâce à de rigoureux protocoles, d'aucuns la déclarèrent cependant « non essentielle », allant jusqu'à remettre en question les expositions « événement ». Or, c'est avec un enthousiasme communicatif que les auteurs constatent en conclusion que le Louvre – qui n'a cessé de se réinventer sur les réseaux sociaux grâce aux expositions virtuelles, notamment intuitives – a élargi ses publics, catalogues et publications.

De publics, distance et politique culturelle, il en est aussi question dans « *Pandemia y Política Exterior Cultural. El caso del Perú*⁴ », de CARLOS AMÉZAGA, Ministre de l'ambassade du Pérou à Paris⁵, qui nous remet très utilement en mémoire la carte de la propagation de l'épidémie de la Covid 19, depuis la Chine jusqu'au Pérou, en passant par l'Europe et les États-Unis, ainsi que les mesures drastiques prises par les États afin de protéger leurs ressortissants, mesures de politique extérieure bientôt suivies de dispositions d'ordre économique.

L'auteur, en charge des événements culturels de son ambassade, rappelle alors avec pertinence que les industries culturelles et créatives, qui représentent 30 millions d'emplois dans le monde, ont beaucoup souffert de la pandémie. Ainsi, en 2020, selon l'UNESCO, l'industrie du cinéma en a notamment perdu 10 millions, les galeries d'art, un tiers de leur personnel, le marché éditorial a chuté de 7,5% par rapport à l'année antérieure... Le tourisme a également fortement pâti des différents confinements.

Au Pérou, le Ministère de l'Économie et des Finances a injecté plusieurs millions de dollars dans l'économie de la culture. A également été mis en place le RENTOC (registre national des travailleurs et des organisations culturels) afin de fournir à l'avenir une aide ciblée et efficace. Cependant, alors que le pays se faisait une joie de

4 « Pandémie et politique extérieure culturelle. Le cas du Pérou ». Traduction des éditeurs.

5 Au moment de la rédaction de l'ouvrage.

célébrer, en juillet 2021, le bicentenaire de son indépendance⁶, tout, ou presque, fut déprogrammé aux niveaux national et international (France, Espagne, Allemagne, Italie, Royaume-Uni, Mexique, Chine...), au grand dam des organisateurs et de la communauté péruvienne à l'étranger.

Du Pérou, nous passons ensuite à la Colombie voisine avec un article très nourri de MARÍA CLAUDIA QUINTERO – étudiante colombienne inscrite à l'école doctorale « Sciences des sociétés » d'Université Paris Cité –, intitulé « Les minorités culturelles alternatives et le détournement du numérique pendant et après la crise sanitaire ». Dans ces lignes consacrées à la création musicale alternative, elle se penche sur les actions en ligne de collectifs *punk*, *goth* et autres sous-genres du rock contestataire de Paris, Bogota, Medellin, Barcelone, Berlin pendant la période des confinements : séances de *streaming* musical, rencontres virtuelles et *crowdfunding*.

Après avoir expliqué l'essence du mouvement *punk* ainsi que les liens qui se sont tissés entre collectifs de différents pays et leur activité féconde au service des gens, l'auteure insiste sur le poids historique, politique et social des dynamiques contre-culturelles en expliquant la cohérence des mêmes idéaux à travers le monde en dépit de problématiques sociales distinctes. À cet égard, María Claudia Quintero fait remarquer avec pertinence que la crise sanitaire a ainsi contribué à lever les réticences des communautés *punks* face aux réseaux sociaux et que celles-ci s'en sont au contraire emparé pour, en parallèle, diffuser et créer de la musique pendant les confinements, promouvant sans cesse les valeurs de solidarité, autogestion et entraide. Pour l'auteure, les réseaux sociaux, symbole des privilégiés ayant accès à internet, ne sont désormais plus mis en question mais détournés avec bonheur au profit d'un usage autre. Tels *Unpleasant Meeting* et *Radio Terror* à Paris, *Punk Para Punk* à Bogota, *Mentes en Disturbio*⁷ à Medellin et *Dirty Immigrant* à Berlin, ils vont résolument au contact des plus isolés et démunis.

6 Le Pérou est devenu indépendant le 28 juillet 1821.

7 <<https://www.facebook.com/mentesendisturbio>>

DEUXIÈME PARTIE

TÉMOIGNAGES D'ARTISTES. LA CULTURE, BIEN ESSENTIEL

La deuxième partie de cet opus entre au cœur des confinements en donnant la parole à trois femmes artistes issues des milieux du théâtre, des arts plastiques et de la vidéo, du cinéma.

La première est un grand nom des planches. Auteure, comédienne, metteuse en scène, elle s'est produite dans 70 pays. Rompue aux situations de conflits, invitée de marque et souvent récompensée, elle n'a pas hésité à prendre la plume et à s'adresser au président Macron afin de lui exprimer son incompréhension et sa colère suite à l'annonce gouvernementale déclarant la culture « produit non essentiel ».

Dans sa contribution intitulée avec panache « La Culture... produit non essentiel ! ? Mais où va le monde ? », PIERRETTE DUPOYET fait part de sa sidération face à ce qu'elle considère comme le mépris de la République envers les « artistes, créateurs, faiseurs de rêves, générateurs d'émotions, inspireurs de rencontres inoubliables, semeurs d'espoir... ».

Cette courte lettre bouillonnante a le mérite d'interpeller. Non seulement l'auteure rappelle le rôle si important des artistes et des créateurs, elle qui joue 200 dates par an⁸, mais elle rejette avec vigueur le soupçon d'inconséquence de ceux et celles qui mettraient en danger, par obstination, la vie de leurs publics. Pour elle, la culture est essentielle et se doit d'être protégée. Le besoin de partager la culture s'est d'ailleurs fait ressentir, poursuit-elle, lors de modestes concerts improvisés dans la rue au bénéfice du voisinage ou de lectures de poèmes...

Pierrette Dupoyet évoque aussi le désarroi des comédiens privés de publics, les compagnies qui ont déposé leur bilan... mais aussi cette volonté farouche de distraire et d'émerveiller sans relâche parce que « les artistes ont l'art de se réinventer en permanence ». Ainsi, Thomas Jolly, juste nommé au Théâtre d'Angers – fermé pour

8 Voir « A Avignon, quand le théâtre devient synonyme de marathon », *AFP*, 18 juillet 2023.

Covid – a donné des représentations dans 12 petites communes du Maine et Loire, et l'auteure, confinée en Touraine, a joué *Marie Curie*, *George Sand* et *Léonard de Vinci* dans des cours de châteaux, des granges, des parcs...

Le mélange de désarroi et de volonté, nous le retrouvons dans le témoignage de DANIELA PROST, artiste plasticienne et vidéaste, qui interroge, dans sa contribution intitulée : « La création artistique, mais où ? / Les artistes en confinement », non seulement sa propre expérience du confinement, entre création et réinvention, mais aussi celle de quatre collaboratrices et amies artistes : Ana Lara, compositrice mexicaine, Maro Theodosiou, performeuse grecque, Christiane Pooley, artiste plasticienne chilienne et Françoise Liffra, écrivaine française.

Pour l'auteure, le constat se révèle à la fois très simple et très compliqué : la pandémie a bousculé tous les repères physiques et mentaux. L'espace de chacun est devenu polyvalent (chambre/bureau ; salon/atelier...) et à partager. Or, rappelle-t-elle avec à-propos en paraphrasant Virginia Wolf⁹ : « nous avons tous besoin d'un lieu à nous ». Et les artistes d'autant plus, tant il est nécessaire à leur création ; ainsi, les cinq femmes ont-elles dû composer avec plus ou moins de bonheur.

Christiane Pooley, confinée loin de Paris, s'est fait livrer des blocs de papier, graphites et crayons pour continuer à dessiner, d'abord sur des feuilles simples puis collées pour exécuter de plus grands dessins. Ana Lara, privée de concerts et de spectacles vivants, a composé de petites pièces pour électroniques, travaillant à distance avec Daniela Prost qui s'en inspira pour faire des vidéos. Après un moment d'interruption de sa création, Françoise Liffra s'est finalement adaptée à son nouveau lieu de vie, profitant de cette expérience pour écrire différemment. Quant à Maro Theodosiou, elle a perdu toute motivation. Après sa dernière performance avec la troupe AlmaKalma, dont elle s'est retrouvée coupée, elle a été brisée par cette interruption

9 Virginia Woolf, (*A room of one's own*) *Un lieu à soi*, Paris, Éditions folio classique, 2020.

brutale. Encore très éloignée des autres, elle se demande « où trouver assez de force pour chercher la beauté ? ».

Le mot de la fin revient à l'auteure qui avoue que « peindre de grands formats [lui] a beaucoup manqué ! » mais, qu'aimant la contrainte, elle s'est adaptée au temps et à l'espace, dessinant, collant, enregistrant. Ainsi, avec beaucoup de force mentale et de philosophie, en a-t-elle profité pour se renouveler : un joli message d'espoir et de confiance.

Cette partie s'achève sur le témoignage tout aussi optimiste de JOVITA MAEDER, arrivée en France dans les années quatre-vingt-dix après avoir travaillé dans la production de cinéma au Pérou. Directrice du festival du film péruvien à Paris, dont elle a eu l'idée il y a bientôt trente ans¹⁰, elle distribue des films d'auteur avec Bobine Films qu'elle a créée en 2013.

Sa contribution, sobrement intitulée « L'impact de la crise sanitaire sur le cinéma », rend compte avec justesse et acuité des conséquences de la pandémie sur la consommation de films, notamment eu égard à ce qui apparaît nettement comme « l'explosion des plateformes » *Amazon Prime Video, Netflix, Disney+*... L'auteure rappelle que, suite à la fermeture des cinémas, aux annulations de festivals, aux jauges et couvre-feux, les spectateurs de tous âges peinent à retrouver le chemin des salles obscures – perte d'habitude pour les plus âgés, passion des séries pour la tranche des 15-24 ans –. Ainsi, l'année de la pandémie, la fréquentation des salles a enregistré un recul de 69, 4% par rapport à 2019.

S'il appert clairement du témoignage de Jovita Maeder que la filière du cinéma a profondément souffert et qu'elle se relève avec difficulté de la désaffection du public, il en ressort néanmoins un bel espoir en l'avenir. En effet, l'auteure détaille avec beaucoup de précision les différents dispositifs que la France a mis en place pour aider tous les secteurs de la filière cinématographique : production, distribution, exploitation. Elle évoque notamment le soutien au dispositif 15-25 ans ainsi que le *pass* culture, soulignant que la France reste le premier pays européen en termes de fréquentation.

10 La création date de 1994.

Sans jamais oublier les drames survenus – chômage, reconversions, dépressions... –, son témoignage exprime son admiration pour la diversité culturelle française et la politique culturelle d'aides économiques de la France.

Aider, l'auteur aussi l'a fait en emmenant gratuitement au cinéma 3 classes d'élèves de 8 à 12 ans grâce au Festival du Cinéma Péruvien de Paris et l'Association Ciné-Langue.

TROISIÈME PARTIE

CRÉATIONS LEXICALES ET DISCURSIVES : DES MOTS POUR LES MAUX OU COMMENT COMMUNIQUER AU TEMPS DE LA COVID

Cette dernière partie illustre comment, dans le contexte des deux confinements, la communication numérique a fait preuve de créativité parfois avec ironie, par le jeu des mêmes qui ont permis de tempérer l'isolement physique, ou par l'émergence de néologismes phraséologiques ou lexicaux.

Les deux premières contributions traitent d'un phénomène communicationnel en prise directe avec la société et l'actualité, très répandu dans la communication socio-numérique : le même. Cristina VELA DELFA, maîtresse de conférences en linguistique à l'Université de Valladolid, dans son article « Anatomía del meme en la cultura digital: humor, viralización y encuadre discursivo » se fixe comme objectif principal de réfléchir à la nature du même, d'un point de vue théorique et historique, et de proposer des critères pour sa classification sémiotique et fonctionnelle, objectif d'autant plus ardu que l'auteur reconnaît le manque de perspective chronologique de ce phénomène communicationnel actuel et son caractère volatile. Pour y parvenir, Cristina Vela Delfa, dans un premier temps, procède à la caractérisation du même à l'intérieur et à l'extérieur de son environnement numérique, en se basant, à raison, sur le lien intime entre la notion actuelle de même numérique et le concept proposé par le fondateur de la théorie mémétique dans les années 70, qui définissait le même comme un unité de transmission de l'information culturelle à l'image du fonctionnement du gène. Ensuite, Cristina

Vela Delfa, avec l'appui des réflexions de plusieurs auteurs, énumère et explique les quatre caractéristiques du mème numérique : la reproductivité, la transformation, la multimodalité et l'intertextualité. Enfin, et en guise de conclusion, l'auteure établit un rapprochement pertinent à la fois éclairant entre le mème qui donne une représentation de la société par les usagers d'internet qui le répliquent et la rhétorique constructiviste qui postule que notre discours construit la réalité sociale dans un processus de rétroaction : les êtres humains construisent la réalité sociale avec leur discours et leur discours reflète et communique cette construction.

À partir d'un corpus de corpus de 110 mèmes publiés dans le courant de l'année 2020 sur plusieurs plateformes, ALBIN WAGENER, de l'Université Rennes 2, dans son article, « Mèmes covidés : le confinement entre création et ironie », démontre et illustre dans quelle mesure le mème, à l'époque du confinement, a constitué « un refuge créatif face à une crise hors norme ». Dans sa réflexion, l'auteur avance trois caractéristiques des mèmes. Tout d'abord, dans une première partie, il considère que ces vignettes sont des manifestations typiques de l'ère post-digitale, en prenant soin d'apporter une précision terminologique nécessaire grâce à la distinction entre « numérique » et « digital ». Dans une deuxième partie, il avance, de façon originale et pertinente, que les mèmes constituent une forme de langage doté de trois dimensions sémiotiques qu'il nomme topème, soit le sujet dont traite le mème, ici le confinement ; référème, autrement dit, la référence culturelle à laquelle renvoie le mème, et l'émotionème, soit la charge affective que le mème véhicule, souvent humoristique. Dans une troisième partie, Albin Wagener classe le corpus constitué en identifiant les topèmes liés au confinement, les référèmes s'inspirant de la culture populaire des séries anglo-saxonnes, des films américains ou d'hommes politiques, et des émotionèmes tels que l'ironie, la tristesse ou le dégoût. Cette tripartition proposée par l'auteur s'accompagne, dans une quatrième partie, de l'analyse de trois mèmes représentatifs du corpus d'étude. Une dernière partie met en lumière le caractère hyper-narratif et condensé de ces capsules créatives qui servent de véritable catharsis dans un contexte anxigène de pandémie ou de toute autre crise, d'ailleurs, comme celle de l'invasion russe en Ukraine, conclut-il.

Si la crise sanitaire a donné lieu à ces vignettes graphico-textuelles sur les réseaux sociaux, elle a offert à la langue l'opportunité de mots nouveaux, de tournures linguistiques innovantes pour décrire et exprimer les maux d'une société victime de la pandémie, comme en témoignent les deux dernières contributions de l'ouvrage.

Dans leur article intitulé « Analyse combinatoire interne et externe des collocations liées à la Covid-19 », SALAH MEJRI (Professeur émérite à Sorbonne Paris Nord), LUIS MENESES-LERÍN (Maître de conférences à l'Université d'Artois), et LICHAO ZHU (Maître de conférences à Université Paris Cité) identifient les collocations liées à la pandémie du coronavirus en montrant que le discours sur la Covid a construit des réseaux lexicaux, lesquels utilisent des réseaux phraséologiques, et notamment des collocations, venant des réseaux sémantiques. Pour arriver à ces objectifs les auteurs présentent tout d'abord la méthodologie basée sur la constitution d'un corpus Réseau Lexical et Sémantique Covid-19, en français, grâce à l'outil informatique SketchEngine© en adaptant une démarche sémasiologique. En effet, les auteurs partent du principe, à juste titre, que c'est le sens qui détermine les manifestations linguistiques, ce qui a permis de dégager les champs lexicaux suivants *virus, contamination, protection, prévention, propagation* et *contagiosité* à partir desquels ils ont constitué le corpus.

Ils décrivent ensuite quelques aspects quantitatifs et qualitatifs du corpus pour en montrer la pertinence et l'adéquation entre le corpus et la thématique choisie.

Dans un troisième temps, les auteurs identifient quelques exemples de collocations « stabilisées » dans le corpus de type verbal (*appliquer les mesures/gestes barrières*), nominal (*écarter/éviter/imposer un reconfinement*) et adjectival (*vague/flambéefoyer/situation/ pic épidémique*) afin d'étudier les interactions sémantiques dans le cadre de leur combinatoire interne et externe à partir de la notion de *cadre collocationnel ouvert* ou *contraint*.

Finalement, l'article propose des perspectives à la fois théoriques et appliquées prometteuses telles que l'étude des collocations de type adverbial dans le discours sous l'angle de la combinatoire interne et externe.

Dans son article intitulé « Les néologismes lexicaux de la Covid », partant du principe que c'est au sein de la presse que l'on peut observer comment le lexique se réinvente, STÉPHANE PATIN (Maître de conférences HDR à Université Paris Cité) se fixe plusieurs objectifs : détecter, dans la presse espagnole en ligne, la présence des néologismes *coronavirus* / *corona* et de leurs dérivés ; décrire les procédés de formation lexicale mis en œuvre et leur fonction référentielle et analyser leurs réseaux lexico-sémantiques. Pour cela, l'auteur procède tout d'abord à définir les concepts de « néologisme » et de « néologisme » selon des critères lexicographiques et linguistiques, en mettant en évidence que ces définitions sont loin d'être entièrement satisfaisantes. Ensuite, dans une approche outillée de corpus, il indique les bases de données lexicographiques et textuelles utilisées telles que le *Diccionario histórico de la lengua española* et plus particulièrement le module *Familia de palabras* qui présente par la visualisation d'un graphe dynamique la famille de mots issus des termes choisis ; puis le corpus espagnol composé d'articles obtenus à partir de flux d'actualités, *Spanish Timestamped Corpus JSI* (2014-2021), en ligne sur SketchEngine©, gestionnaire de corpus et logiciel d'analyse textuelle. À partir de ces deux outils, Stéphane Patin propose une taxinomie morphologique selon les procédés néologiques de préfixation, suffixation, parasyntèse et de composition, puis une analyse sémantique du champ dérivationnel et compositionnel de *coronavirus* et *corona*. Il en ressort alors des formes témoignant parfois d'une hésitation typographique et morphologique (*poscoronavirus* / *postcoronavirus*, *anticoronavirus* / *anti-coronavirus*). En outre, si la plupart de ces néologismes naissent du domaine médical et de la virologie (*coronapositivo*), certaines formes voient le jour dans des activités comme l'économie (*coronacrash*) et d'autres revêtent un registre populaire voire humoristique (*coronillaviru*, *coronabicho*), preuve de la vitalité de ces deux termes.

LA PANDÉMIE AURA-ELLE CHANGÉ
NOTRE CONCEPTION DE LA CULTURE ?

Jean-Paul Cluzel

Inspecteur Général des Finances Honoraire
Ancien président de Radio France
Ancien président de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais

Je suis extrêmement reconnaissant aux organisateurs, et particulièrement à Françoise Richer-Rossi, d'avoir pensé à moi pour introduire les travaux de cette 7^e édition des journées d'études de la communication culturelle et des innovations numériques.

La pandémie et ses conséquences sur les ICC occupent vos débats aujourd'hui. Plusieurs interventions dont ce recueil se fait l'écho détaillent les conséquences sur certains secteurs de la fermeture au public des lieux de culture, qui a été plus ou moins longue ou plus ou moins complète selon les pays et les types d'activités culturelles. La caractéristique commune à la plupart des actions entreprises pour contourner les effets de cette fermeture a été le recours accru à la dématérialisation de la production et de la consommation des objets culturels.

Certes, il n'avait pas fallu attendre la pandémie pour que les artistes ou les institutions culturelles dématérialisent leurs activités : les visites virtuelles de musées, la captation des spectacles vivants par les institutions qui les produisent et leur « mise en boîte » numérique pour leur consommation ultérieure sur les écrans de télévisions, mais encore plus sur les ordinateurs et les smartphones, et même la création d'œuvres d'art spécifiquement adaptées aux nouveaux support par des artistes de toutes disciplines étaient déjà présentes. Dans le secteur de la variété et de l'*entertainment* on avait vu apparaître de nombreux artistes qui se sont fait connaître d'abord sur les réseaux sociaux et qui parfois n'apparaîtront jamais sur une scène ou dans un espace culturel. Mais la pandémie et la fermeture des lieux culturels a accéléré considérablement les évolutions engagées.

Ma réflexion souhaite porter aujourd'hui sur la manière dont cette dématérialisation de la production et de la consommation culturelle peut avoir des conséquences sur les contenus culturels et

sur la conception même de ce qu'est la Culture. Là encore, la pandémie n'a fait que donner de l'acuité aux réflexions en cours.

Depuis la fin des années 60, s'affrontent deux conceptions de la culture, celle fondée sur *l'universalisme culturel* conçu comme l'existence d'une culture commune à tous les hommes et les femmes et à tous les peuples, et l'autre sur l'affirmation des *droits culturels* des groupes socio-économiques et de chaque individu. Il faut définir ces deux conceptions.

La vision universaliste, c'est celle qu'André Malraux a admirablement résumée à l'article 1 du décret de janvier 1959 créant le ministère de la culture dont il résume en ces mots la mission, jamais abandonnée depuis lors : « rendre accessible au plus grand nombre possible *les œuvres capitales de l'humanité*¹, et d'abord de la France. » L'universalisme en culture repose sur l'hypothèse qu'il existe des *œuvres capitales*, c'est à dire des chefs-d'œuvre universels, définis par l'évidence de leur beauté et sélectionnés par la postérité au long des siècles, dans lesquels peuvent se reconnaître tous les hommes et toutes les femmes à quelque pays ou communauté qu'ils appartiennent. La Joconde, l'Alhambra de Grenade ou les symphonies de Mozart sont des exemples de ces *œuvres capitales*, issues de toutes les civilisations. *L'Enterrement du Comte d'Orgaz*, œuvre majeure de Dominikos Theotokopoulos, dit El Greco, peinture réalisée à Tolède en Espagne aux alentours de 1586 de l'ère commune, voisine dans l'esprit de Malraux avec un masque Fang, objet culturel d'une ethnie bantoue présente au Gabon, au Cameroun ou en Guinée Équatoriale, tous les deux réunis par l'évidence de leur beauté. L'évidence, la beauté, la postérité sont des critères essentiels à l'universalisme culturel.

Les *droits culturels* représentent un concept relativement neuf, issu d'une réflexion entreprise à la fin du xx^e siècle. Cette réflexion repose sur la contestation de la culture occidentale née de différents mouvements de libération, des catégories sociales les plus pauvres, des peuples colonisés, de la femme, des minorités sexuelles. Selon elle, l'universalisme culturel ne fait que refléter les choix esthétiques de la classe dominante blanche, européenne, masculine et

1 C'est moi qui souligne.

hétérosexuelle. L'universalisme étoufferait les autres esthétiques et les autres formes de création. Les *droits culturels* sont là pour renverser cette domination. Ces droits ont fait l'objet de plusieurs tentatives de formalisation, dont la plus précise est sans doute la Déclaration dite de Fribourg des 7 et 8 mai 2007. Les droits culturels sont les droits nécessaires au respect de « l'identité culturelle » comprise [selon l'article 2b de la Déclaration] comme « l'ensemble des références culturelles par lequel une personne, seule ou en commun, se définit, se constitue, communique et entend être reconnue dans sa dignité ». En France, plusieurs textes législatifs, pris notamment sous les présidences de Jacques Chirac et de François Hollande, enjoignent à l'État et aux collectivités territoriales de faire respecter ces droits.

Les droits culturels impliquent donc qu'il peut y avoir autant de formes de culture que de communautés et d'individus. La chanson du rappeur Orelsan, *L'odeur de l'essence*, qui a été couronnée aux Victoires de la Musique en février de cette année, reflète bien cette conception de la culture. Ses cinquante-cinq vers expriment le refus de toute norme culturelle et sociale jusque dans la forme de la chanson où la grammaire, la syntaxe et le vocabulaire de la langue française sont allègrement foulés aux pieds. Pour autant, on ne peut nier que *L'odeur de l'essence* soit bien un poème chanté.

L'affrontement entre universalisme et droits culturels envahit aujourd'hui le monde intellectuel et médiatique, comme les débats universitaires autour des dangers réels ou supposés du *wokisme* le montrent. En dehors de la contestation du monde post colonial, en Occident même, un courant significatif estime en effet que l'universalisme culturel ne fait que refléter les goûts formés par la domination d'un patriarcat blanc hétérosexuel étouffant. Les « œuvres capitales de l'humanité », évoquées par Malraux, n'auraient donc pas émergé en fonction de l'évidence de leur beauté, mais seraient le reflet des goûts de la grande bourgeoisie européenne et nord-américaine. Pierre Bourdieu, dans *La Distinction* (1979), affirme que ces œuvres sont même enseignées dans le système éducatif dans le but de renforcer les clivages sociaux entre ceux qui baignent depuis leur naissance dans l'univers culturel dominant et ceux à qui elles sont imposées et pour lesquels elles ne seront jamais vraiment naturelles.

Dans ce courant de pensées, certains vont même jusqu'à refuser d'entrer dans l'univers culturel de l'universalisme : un de mes

étudiants de SciencesPo a refusé d'écouter la *Liebestod*, la *Mort d'Isolde*, dans l'opéra de Richard Wagner (1813-1883), *Tristan et Isolde*, dont le philosophe allemand de la fin du XIX^e siècle Friedrich Nietzsche estimait pourtant que c'était le sommet de la musique occidentale. Si un tel rejet des œuvres reconnues fait courir le risque d'un appauvrissement considérable de notre univers culturel, il est en revanche légitime à mon sens de questionner leur signification, par exemple au regard de la représentation de la femme ou des rapports sociaux qu'elles véhiculent et, pour le moins, de les contextualiser. Il y a, à mon sens, une double nécessité, celle de connaître ce qui nous est transmis, et celle d'être « éveillé » devant ce patrimoine, être en quelque sorte « *woke* » sans *wokisme*. Or cette ouverture d'esprit est de plus en plus difficile.

L'opposition entre universalisme et droits culturels s'est en effet aggravée pendant la pandémie. C'est pendant cette crise que George Floyd a été étouffé par un policier blanc à Minneapolis, cet événement renforçant la présence politique et médiatique du mouvement *Black Lives Matter*, et c'est pendant la pandémie que plusieurs affaires judiciaires issues du mouvement *MeToo* sont arrivées sur la scène médiatique. Or *Black Lives Matter* et *MeToo* ont des liens théoriques et conceptuels étroits avec l'affirmation des droits culturels et la contestation de l'universalisme. C'est ainsi que plusieurs musées américains ont décidé de vendre des toiles relevant de l'Impressionnisme français de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles, de l'Abstraction américaine des années cinquante et du Pop Art des années soixante et soixante-dix, trois écoles de peinture dont les œuvres sont particulièrement valorisées sur le marché de l'art, pour acheter des œuvres d'artistes afro-américains et de femmes artistes avec les fonds provenant de ces ventes et diversifier ainsi leurs collections. La question de la diversification des collections des musées américains était posée depuis longtemps, mais il a fallu la mort de George Floyd pour que les réflexions se traduisent en actes, manifestant une évolution notable des conceptions culturelles et provoquant de vives oppositions au sein des institutions culturelles.

Ce débat d'idées se superpose à une évolution technologique profonde, déjà évoquée, celle de la dématérialisation de l'accès aux objets culturels et même aux modes d'expression artistiques, l'artiste n'ayant plus nécessairement besoin de la scène, de l'atelier ou de

l'éditeur. La pandémie, en vidant les salles de spectacle et de musées et en confinant le public devant ses écrans, a donné à ces évolutions un caractère sans doute irréversible par son ampleur.

L'accélération a été si brutale, pour l'essentiel au cours des six premiers mois de l'année 2020, qu'il n'a été donné à quiconque la possibilité d'avoir la moindre réflexion. Or l'univers numérique peut être l'occasion de conjuguer à la fois l'universalisme de la culture et la reconnaissance des droits culturels pour plusieurs raisons, dont la baisse des coûts de production de nombreuses œuvres artistiques, car le virtuel est généralement beaucoup moins lourd et coûteux que le physique, la facilité de diffusion des productions et des événements culturels au-delà des lieux de spectacle ou de monstration et l'enrichissement des modalités de médiation, par l'explication des œuvres, et par le dialogue entre les publics et les artistes et créateurs et publics. Tous les objets culturels deviennent ainsi plus accessibles dans l'univers numérique, même si, bien sûr, la contemplation numérique des œuvres et des spectacles ne remplace pas la réalité d'une visite ou d'un spectacle.

Surtout, l'univers numérique est neutre par rapport aux contenus et au débat entre universalisme et droits culturels. La même plateforme numérique et la même technologie mettent sur le même plan des formes de culture aussi disparates qu'Orelsan et Richard Wagner, El Greco et JR. Les évolutions technologiques sont ainsi de nature à rapprocher les deux conceptions de la culture plutôt qu'elles ne les opposent.

Ce rapprochement reste valable en dépit de plusieurs tendances lourdes liées à la pandémie et à la place prise par la consommation numérique de culture, et notamment de trois facteurs :

- Les conséquences, peut-être durables, de la baisse de l'activité.
- Le recentrement sur l'individuel aux dépens du collectif.
- Les effets du numérique sur le financement et le contenu de la culture.

I. Au-delà de l'affrontement des concepts et des conséquences du monde numérique, la vie quotidienne des acteurs culturels publics

et privés reste accaparée en ce début d'année 2022 par les difficultés de tous ordres liés aux interruptions d'activité pendant la crise et à la reprise encore insuffisante de l'activité. Ces difficultés pourraient avoir des conséquences durables. C'est par elles que je voudrais commencer.

L'activité a repris inégalement selon les secteurs. Les chiffres publiés en janvier 2022 par le département des études, de la prospective et de la stratégie du ministère de la culture s'arrêtent au troisième trimestre 2021. Par rapport à la même période de 2019, la baisse du chiffre d'affaires de l'ensemble des secteurs culturels dits « marchands », c'est-à-dire non subventionnés ou faiblement subventionnés, s'établit à 3% seulement.

Mais ce chiffre recouvre de grandes différences. Il y a des augmentations de 23% du chiffre d'affaires pour la musique enregistrée, dématérialisée ou non, de 5% pour le livre, et de 2% pour les jeux vidéo². Les baisses sont essentiellement du côté du cinéma en salle, avec moins 24%, et plus encore du spectacle vivant avec moins 29%. De l'avis des professionnels, et avant la levée récente des contraintes sur le port du masque, ces chiffres ne se sont pas redressés d'une manière décisive³.

Le cinéma et le spectacle vivant paraissent donc à ce stade les grandes victimes de la crise, avec la question de savoir si les publics jeunes et les plus âgés, ceux qui les ont le plus abandonnés, vont revenir ou s'il s'agit malheureusement de changements durables de comportements. La question est ainsi posée de l'avenir du spectacle vivant et du cinéma en salle dans son économie actuelle.

De nombreux professionnels estiment que 20% des publics du cinéma et du spectacle vivant pourraient ne pas revenir. Le tissu des entreprises du spectacle vivant et du cinéma risque une destruction significative et l'emploi des artistes et techniciens du secteur d'être durablement réduit.

2 Le jeu vidéo n'a donc pas connu l'explosion pendant le confinement dont on parle souvent, car sa diffusion était déjà très large dans les foyers.

3 À l'heure où ces lignes sont écrites, mai 2022, la baisse reste encore de l'ordre de 20% pour le cinéma en salle.

Il n'est pas besoin d'être grand économiste pour craindre la fermeture de beaucoup de compagnies, de lieux de spectacles et de salles de cinémas quand prendra fin l'aide gouvernementale exceptionnelle au titre du fonds de solidarité pour les entreprises et les indépendants. L'intermittence du spectacle est un soutien permanent, indirect et puissant aux entreprises du spectacle vivant et du cinéma car elle abaisse dans les faits le coût de l'emploi culturel et représente donc un soutien considérable au financement de la culture en France. Mais elle n'est pas de nature à pallier la baisse des recettes liée à la chute de la fréquentation des salles de cinéma et de spectacles.

Il est à craindre que la détérioration du tissu des ICC et la baisse de l'emploi aient des conséquences sur les contenus mêmes de la production culturelle. On peut redouter que la baisse du nombre de spectateurs n'oriente les producteurs vers les films ou les spectacles les plus rentables, ceux destinés à un public moins exigeant, d'où une moindre diversité et une baisse de la qualité. Beaucoup s'inquiètent ainsi de l'avenir du cinéma d'auteur, si caractéristique du cinéma français, dont il n'est pas encore certain qu'il trouvera un nouveau souffle sur les plateformes. Nous y reviendrons.

Un dernier point de préoccupation concerne un secteur important de la culture « populaire » en France, celui de la chanson et des groupes musicaux. Comme on le verra plus loin, au troisième volet de mon approche, la dématérialisation de la musique a amené une forte baisse de la rémunération des artistes. Cette chute avait été compensée jusqu'à la pandémie par le développement considérable des concerts dits « en *live* », c'est-à-dire sur les scènes, qu'elles soient grandes ou petites, parisiennes ou en région. La vitalité des scènes françaises était devenue un élément essentiel de notre diversité culturelle dans le secteur de l'*entertainment*, celui de la chanson, des groupes musicaux et des *stand uppers* et elle faisait ainsi poids à l'omniprésence anglo-saxonne dans le monde numérique.

Les organisateurs se demandent aujourd'hui si le public va revenir. Les festivals de l'été 2021 n'ont pas toujours eu le succès escompté, même en tenant compte des contraintes sanitaires encore fortes qui ont pu dissuader une partie des publics. Si cette tendance devait se maintenir, c'est tout un pan de l'économie de l'*entertainment* français qui serait menacé. Et cela serait d'autant plus préoccupant que le public est souvent composé d'une majorité de jeunes.

D'autres professionnels, en nombre plus restreint, estiment à l'inverse que le cinéma pourrait sortir rénové d'une sélectivité accrue et d'une réduction des budgets. Ils soulignent que le cinéma français vit beaucoup sur les béquilles financières assurées par le CNC et les protections de tous ordres, ce qui peut favoriser les rentes de situation et pénaliser les nouveaux talents. Ils citent en exemple de « l'entre-soi » du système le fait que le film de Ladj Ly, *Les Misérables*, n'ait bénéficié d'aucune aide publique (ce qui ne l'a d'ailleurs pas empêché d'être en 2019 l'un des rares succès mondiaux du cinéma français). Ils soulignent que sur les plus de 300 films français produits chaque année, moins de 10% dépassent le seuil de 100 000 spectateurs en salle. Ils estiment le système actuel trop fermé sur lui pour être efficace.

Un incident est à cet égard révélateur. Les salles d'art et d'essai, pensant que le système actuel ne permettait pas aux films d'auteurs de rencontrer suffisamment leur public et qu'il était donc nécessaire de trouver un relai sur les plateformes, avaient eu l'idée d'organiser en décembre dernier un festival des films originaux produits par *Netflix*. Cette initiative, que je trouvais personnellement intéressante, a soulevé un tel émoi du côté des producteurs français et des grands réseaux de distribution, que les salles d'art et d'essai ont dû renoncer à leur initiative.

Du côté de la culture « subventionnée », il est encore trop tôt pour savoir comment les entreprises culturelles publiques, musées, monuments, orchestres, théâtres, salles symphoniques et opéras, de l'État ou des collectivités territoriales, vont sortir de la pandémie. Pendant la crise, le « quoi qu'il en coûte » a permis de compenser, par une hausse massive des subventions, les chutes de recettes dues à la baisse de la fréquentation. Il faut le mettre au crédit des ministres de la culture successifs, Franck Riester et Roselyne Bachelot. Les collectivités territoriales n'ont pas non plus rechigné à aider leurs opérateurs culturels.

Mais, comme pour les ICC privées, le public français tarde à revenir. Les musées et les monuments, voire l'Opéra de Paris, souffrent en outre de la baisse du tourisme étranger, qui risque d'être durable. Catherine Pégard, la présidente de Versailles, déclarait récemment qu'elle ne voyait pas avant cinq ans un retour aux fréquentations d'avant la crise. La question se pose donc de savoir si l'État va accepter de continuer à combler les déficits dus à la baisse de la

fréquentation. La question est d'autant plus vive qu'avant le COVID, il avait été beaucoup demandé aux opérateurs publics de compenser la baisse des subventions par l'augmentation constante des ressources propres, billetterie, mécénat, locations d'espaces.

Certains estiment qu'il est temps que le service public de la culture adopte les règles du *lean management*, du régime maigre, et qu'il mette en œuvre les réformes, notamment en matière de statut des personnels et d'allègement des frais de structures, qui n'auraient été que trop différées. Ils estiment que les subventions publiques à la culture ne pourront être maintenues au niveau exceptionnel qu'elles ont atteint pour faire face à la crise et qu'il faut en revenir aux niveaux antérieurs.

Cette approche suscite beaucoup de réserves. Avant la crise, la nécessité de dégager sans cesse de nouvelles ressources propres a pu entraîner des dérives. On pense bien sûr à la transformation des monuments historiques et musées en lieux de haute fréquentation touristique, aux dépens de la qualité de visite et même de l'accueil du public scolaire, souvent cantonné aux jours de fermeture. Cette tendance est d'autant plus critiquée que, dans le même temps, nos plus grands musées publics n'ont pas eu les moyens financiers de monter des expositions de prestige comme ont pu le faire par contraste leurs nouveaux concurrents privés, dont l'exemple le plus redouté est la Fondation Louis Vuitton.

Beaucoup pensent donc que s'il existe des marges de productivité et qu'il faut les exploiter, le nouveau paysage culturel post pandémie, avec moins de touristes, doit être l'occasion d'encourager les Français eux-mêmes à consommer plus de culture. Cela ne paraît possible que si la recherche constante de nouvelles ressources propres cède le pas à des considérations plus proches du service public traditionnel de la culture, c'est-à-dire à un financement substantiel par subventions. Dans cet esprit, la combinaison de nouvelles marges, par une gestion rigoureuse, et le maintien des subventions publiques à leur niveau atteint pendant la crise permettraient de financer des actions nouvelles. La priorité serait de se donner les moyens d'un réel renouvellement des publics et d'une programmation innovante.

L'heure pourrait donc être venue de profiter du niveau actuel des financements publics pour réduire la dépendance au tourisme en particulier et aux ressources propres en général et de développer les

nouveaux outils de médiation et de présence dans l'univers numérique, sans lesquels il est illusoire de penser qu'un réel élargissement des publics pourra être mis en œuvre.

La politique culturelle de la France vit encore largement sur l'héritage de Jack Lang, qui avait convaincu François Mitterrand de doubler le budget de la culture. Un tel niveau d'effort ne serait pas demandé mais il s'agirait aujourd'hui de préserver seulement un milliard d'euros sur les près de cinq du budget 2022 du ministère.

La question du niveau de financement de la culture par l'État et les collectivités territoriales après la crise est donc pour beaucoup l'enjeu essentiel de la politique culturelle d'après la pandémie.

J'ajoute une remarque personnelle, ayant fêté en début d'année mes 75 ans. Les goûts de ma génération ont pesé sur la programmation des grandes institutions culturelles publiques : un attachement fort au patrimoine plutôt qu'à la création, au texte plus qu'à l'improvisation dans le spectacle vivant, au répertoire classique plutôt qu'au contemporain en musique savante. Il n'est pas sûr que ces répertoires et ces goûts restent adaptés à une nouvelle génération peu soucieuse des valeurs de la transmission.

Or ma conviction est qu'on ne pourra sauver le patrimoine culturel sans faire une large place aux goûts nouveaux. L'universalisme doit accueillir de nouvelles œuvres qui deviendront, qui sait, un jour d'autres chefs-d'œuvre. S'il se confirme que le public âgé est moins présent dans les salles, comme les premières études post-Covid semblent le montrer, il faudrait en profiter pour tenter de nouvelles formes de culture, de musique, de théâtre, d'arts plastiques auprès de publics plus jeunes, sans doute plus ouverts à l'expérimentation. C'est un homme de 75 ans, blanc, certes gay et donc pas tout à fait dans la norme, qui pose la question.

Au terme de ce premier volet de réflexion, les conséquences d'une baisse durable du nombre de visiteurs et de spectateurs, qui n'est d'ailleurs pas encore certaine, apparaissent ambivalentes.

D'une part, la fragilisation financière des entreprises et des acteurs de la culture est une menace certaine pour la diversité et la richesse de l'offre.

Mais d'autre part, et à la condition que des financements publics élevés soient maintenus après la pandémie, la crise pourrait être l'occasion de revenir à des valeurs culturelles plus exigeantes et plus porteuses

de sens pour un public plus jeune, au moins dans le secteur public. La situation est moins porteuse d'opportunités pour les acteurs privés, essentiellement dans les secteurs du spectacle vivant et du cinéma.

II. Le deuxième volet de ma réflexion porte sur le passage d'un mode de consommation de la culture principalement collectif, c'est-à-dire en groupe et hors de chez soi, à un mode individualisé, souvent seul et chez soi. Il en résulte, entre autres, un changement dans la relation que l'artiste et le créateur entretiennent avec leur public. Là encore, la crise n'a fait qu'accentuer des évolutions bien engagées, et la pandémie a servi de laboratoire d'essai.

Jusqu'à une période très récente, la lecture d'un livre était l'une des rares activités culturelles faites en solitaire. Mais c'était en couple, en famille ou avec les amis qu'on allait ensemble au théâtre, au concert, au musée. C'était toujours ensemble qu'on s'asseyait devant l'écran de la télévision familiale. Cette consommation collective était fondée sur des goûts et des pratiques culturelles partagées. D'une pratique collective de la culture naissaient des socles culturels communs.

Une conséquence était qu'il était ainsi assez facile de distinguer les publics de la culture savante, liée à l'universalisme culturel, de ceux de la culture populaire, où des référents communs assez différents existaient.

L'universalisme apparaît historiquement lié aux pratiques culturelles des élites. Il a été critiqué comme tel mais la culture populaire est moins clivante. Elle rassemble à la faveur de passions communes, dont le sport, bien sûr, mais aussi la musique populaire, le cinéma ou plus récemment l'humour incarné par de grands artistes comiques pratiquant le *stand up*. On peut citer en France des artistes comme Johnny Hallyday ou Muriel Robin ou Omar Sy, qui ont été ou sont éminemment fédérateurs et sont régulièrement cités avec les vedettes sportives parmi les personnalités françaises les plus populaires. Les médias reflètent ces distinctions. Le public de RTL diffère de celui de France Inter qui n'est pas celui de France Culture, celui de TFI de celui d'ARTE.

Non seulement cette culture traditionnelle se pratique collectivement mais aussi en simultané. L'écoute est « linéarisée » en fonction des horaires des programmes des chaînes de radio et de télévision. Au même moment, on regarde le film du dimanche soir, on découvre un nouvel épisode de la « série » télévisuelle à la mode, on assiste à un opéra ou on voit un film.

Du collectif et du simultané naissent les vibrations communes, élément essentiel de la culture traditionnelle, savante ou populaire.

Pour nourrir ces vibrations collectives, les acteurs culturels doivent se plier à certaines règles, qui à leur tour confortent les types de culture. Le prix élevé de places de football a pour rétribution l'enthousiasme collectif des supporters, celui des places d'opéra par l'écoute religieuse du chef d'œuvre. Les mécanismes d'adhésion sont semblables, même si les formes de plaisir sont essentiellement différentes, et à vrai dire clivantes. C'est que certains airs d'un groupe de musique rock peuvent être repris en chœur par des milliers de spectateurs dans un stade tandis que les amateurs d'opéra sont au bord de l'extase intérieure aux premières notes du *Milde und Leise*⁴ du *Tristan et Isolde* de Richard Wagner, mais les uns et les autres vont s'ignorer.

L'écoute individuelle ne supprime pas les émotions intenses, même si elles ne naissent pas exactement de la même manière et ne prennent pas exactement les mêmes formes. L'objet culturel est-il transposable dans les deux modes d'écoute, collectif et individuel, ou devons-nous nous attendre à des évolutions dans les contenus au fur et à mesure que les créateurs réaliseront que nous découvrirons leur œuvre seuls et devant un écran ?

La multiplication infinie sur les écrans et dans les haut-parleurs risque bien aujourd'hui de dénaturer l'œuvre d'art, comme Theodor Adorno l'avait pressenti dans ses critiques acerbes à l'encontre des « industries culturelles » dans son ouvrage de 1944 *Dialectique de la Raison*. Mais les conséquences de la reproduction démultipliée de l'œuvre sur une durée indéterminée qu'autorise l'univers numérique ne sont pas nécessairement négatives.

4 Autre intitulé du *Liebestod* dans le *Tristan et Isolde* de Richard Wagner. Voir plus haut.

Lorsque Max Ophuls a dirigé Danièle Darrieux dans ce chef d'œuvre qu'est pour moi « *Madame de...* » d'après le roman de Louise de Vilmorin, écrivaine et compagne d'André Malraux, il ne fait aucun doute qu'il pensait à la salle de cinéma. À l'époque, le film avait reçu un succès d'estime, mais soixante-dix ans après, c'est la « *video on demand* » et le petit, voire très petit écran, qui ont permis aux amateurs de voir ou de découvrir ce film, devenu une référence du cinéma européen classique⁵.

Les critiques qu'Adorno adresse aux industries culturelles et à la « culture de masse », qui en découle selon lui, restent néanmoins d'une totale actualité à l'heure des succès planétaires sur les plateformes numériques. Il est évident que le fait qu'une œuvre soit destinée à être reçue par des centaines de milliers voire des millions de spectateurs appartenant à des sphères culturelles très différentes et qu'elle puisse être vue sur un écran mobile de taille réduite implique que l'artiste la conçoive en conséquence. Ophuls tournerait sans doute une « *Madame de...* » différente pour *Netflix*. Le défilé de mode homme automne-hiver 2022 de Virgil Abloh pour Louis Vuitton⁶ a plus de sens à être regardé sur un écran par des centaines de milliers de fans que par quelques dizaines de clients sélectionnés dans un endroit fermé typiquement « bobo » comme Le Carreau du Temple, près de la Place de la République à Paris, où il a été présenté. D'ailleurs le groupe LVMH n'aurait sans doute pas mis des moyens financiers aussi considérables pour ce défilé si la vidéo ne devait pas être reprise sur les réseaux sociaux et projetée dans les centaines de magasins de la marque dans le monde.

La « *délinéarisation* » et l'individualisation de la consommation culturelle auront nécessairement des conséquences sur les contenus culturels et les gestes créatifs, donc sur la culture au sens large.

D'un point de vue économique, la dématérialisation est source d'économies sur plusieurs postes de dépenses, notamment la distribution et la diffusion et souvent même sur la production. Des

5 Il est disponible sur l'excellente plateforme française, *LaCinetek*.

6 Ce défilé, dont j'avais présenté un extrait en début de mon intervention, est disponible dans son intégralité sur <<https://fr.louisvuitton.com/fra-fr/magazine/articles/men-fall-winter-2022-show-paris>>.#

œuvres au potentiel commercial très incertain peuvent ainsi devenir rentables. Des publics très ciblés deviennent accessibles. Des niveaux d'exigence artistique inédits peuvent être atteints. La presse a déjà expérimenté les effets bénéfiques de cette nature avec la substitution des éditions numériques au papier journal. L'économie de la presse s'effondrait avec les coûts croissants de l'impression et de la fourniture du papier et de la distribution par la poste et les messageries. Le numérique a allégé radicalement le coût de la fabrication et de la distribution des journaux. La généralisation des abonnements numériques, qui représentent par exemple aujourd'hui la très grande majorité de la circulation diffusion du journal *Le Monde*, a donné un nouveau départ à beaucoup de titres de presse et a permis d'être créés. Les artistes vont se saisir à leur tour de ces nouveaux outils peu coûteux.

Un autre exemple peut être donné dans le domaine de l'opéra. L'Opéra National de Paris a créé pour la « rentrée » de la saison 2015-2016 la « 3^e scène », constituée de productions lyriques ou chorégraphiques destinées à la seule diffusion sur le net. Une passerelle est ensuite apparue entre les deux univers, virtuels et scéniques, quand Stéphane Lissner, le précédent directeur de l'Opéra, après avoir demandé en 2017 au réalisateur Clément Cogitore et à la chorégraphe Bintou Dembelé un film explosif et très remarqué sur la scène finale des *Indes Galantes* de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), a confié à la même équipe la mise en scène de l'opéra complet en 2019. C'est ainsi que des danseurs de *krump* ont fait preuve de leur art sur la musique de Rameau, d'abord pour la 3^e scène virtuelle, puis sur la scène de Bastille. Le numérique peut être le laboratoire d'essai de la scène physique.

Il n'y a donc aucune raison pour que ces évolutions ne bénéficient pas à la fois à une culture exigeante, fidèle aux critères de l'universalisme culturel, et à un foisonnement d'initiatives créatrices, allant dans le sens d'une mise en œuvre effective des droits culturels des individus et des groupes. Tant les chefs d'œuvre reconnus de la culture universaliste que les expressions ciblées des communautés et des individus peuvent bénéficier des coûts bas et de la diffusion facile sur la toile des œuvres. *Ce que je veux dire, c'est que l'atomisation et la numérisation des pratiques culturelles ne signifient pas nécessairement appauvrissement et communautarisme.*

Dans ce même volet, je voudrais aussi aborder la manière dont certaines formes artistiques, jusqu'alors inhérentes à une pratique collective, ont pu essayer au plus fort de la crise de trouver des expressions alternatives.

Ainsi, certains orchestres ont voulu essayer de réunir leurs musiciens en *Zoom*. Les orchestres de Radio France ont ainsi donné plusieurs concerts où les artistes apparaissaient sur les écrans dans des vignettes, exactement comme dans toute réunion de type *Zoom*. De mauvaises langues ont toutefois affirmé qu'il s'agissait d'un simple *play-back* à partir d'un enregistrement effectué avant la crise dans un bon vieux studio. Il apparaît en effet difficile qu'un *Zoom* en direct ait pu effacer les décalages temporels de transmission inhérents à tout partage sur le net. Ce qui n'a aucune importance pour une réunion de travail devient incompatible avec l'unisson parfait qui doit caractériser un orchestre. Il reste que si même cet essai était truqué, l'illusion de pouvoir réunir l'orchestre a contribué à maintenir sa cohésion artistique.

Porteuses d'avenir sont les expériences de plusieurs troupes théâtrales prises pour répéter, voire assurer, une représentation en *Zoom*. En effet, les micro-décalages liés aux échanges internet n'ont plus d'importance dans un dialogue entre comédiens. Le metteur en scène Arthur Nauzyciel a ainsi remonté sur *Zoom* avec le Théâtre National de Bretagne la pièce *Splendid's* de Jean Genet qu'il avait créée sur scène en 2015. Il y eut ainsi trois « représentations », baptisées « création sur *Zoom-en live* », d'une heure quinze chacune les 17, 18 et 19 novembre 2020. L'enregistrement n'est malheureusement plus accessible, mais vous pouvez encore trouver la page du spectacle sur le site du Théâtre national de Bretagne⁷. Les captations des acteurs en très gros plan étaient à mon sens extrêmement convaincantes. Quand on sait combien beaucoup de troupes de théâtre ont du mal à trouver des salles pour répéter puis se produire, ce type d'expériences pourraient sans doute se renouveler.

Différente, car restant dans la création individuelle du peintre, mais toujours selon l'artiste liée à l'expérience du confinement, a

7 <https://www.t-n-b.fr/programmation/spectacles/splendids_live>.

été la série de « peintures⁸ » sur *iPad* de David Hockney, *A year in Normandie*. Le sous-titre de l'œuvre *Remember that they cannot cancel Spring* montre qu'il s'agit bien d'une réaction de l'artiste désireux d'inventer de nouvelles formes. Et en effet, l'exposition, qui a clôturé ses portes au Musée de l'Orangerie en février dernier, mais sera présentée bientôt à Londres pour ceux et celles qui souhaiteraient la voir ou la revoir, se présente sous la forme originale d'une longue bande ininterrompue d'impressions graphiques réalisées à partir des « peintures » sur *iPad* au long d'un parcours d'une cinquantaine de mètres que le visiteur doit emprunter comme il emprunterait un chemin dans un jardin⁹.

Pendant la pandémie, nombreux sont les artistes qui ont cherché à trouver de nouvelles formes d'expression à distance pour rester en contact avec leur public. Je pense par exemple à l'initiative d'Emmanuel Demarcy-Mota qui a organisé des rendez-vous téléphoniques entre certains artistes habitués à se produire au Théâtre de la Ville et au Chatelet et des spectateurs pour un échange individuel. Il est clair qu'il fallait pour cela le temps disponible né de l'inactivité de la scène et que la question de la rémunération de l'artiste pour son acte se poserait si cette expérience devait être reprise. Mais les dialogues réels entre les artistes et leur public sont trop rares pour ne pas espérer que cette initiative soit renouvelée sous une forme ou sous une autre. Chacun d'entre nous a sans doute repéré pendant la pandémie des initiatives artistiques qui mériteraient d'être reprises.

Il faut aussi citer les initiatives que beaucoup de lieux de spectacle vivant prennent au sortir de la pandémie pour jouer sur la présence physique des spectateurs et déconstruire la relation « descendante » entre la scène et le public. Il s'agit là de répondre à l'individualisation des pratiques culturelles en redonnant un sens au fait pour les comédiens et le public d'être ensemble dans le même lieu.

8 Il s'agit en fait d'un travail sur logiciel, élaboré par *Apple* spécifiquement pour David Hockney, à partir de photographies prises sur un *iPad*, l'image qui en résulte étant ensuite imprimée au format désiré par l'artiste.

9 Une vidéo de cette exposition est disponible sur <<https://youtu.be/Bvt-apSWcwA>>.

Alors que le spectacle virtuel est par essence univoque, de l'artiste vers le public, la fameuse interactivité allant rarement au-delà du commentaire ou du *retweet*, le spectacle physique autorise toute une gamme de présence du public dans le spectacle lui-même. Il ne s'agit pas seulement de faire venir un ou deux spectateurs sur la scène, ou de faire reprendre un couplet par la salle, mais d'abaisser la barrière entre l'artiste et le spectateur en lui donnant un rôle. Le chœur antique avait déjà cette fonction d'exprimer la réaction du public face au drame qui se déroulait devant lui. Mais c'était l'auteur qui réédiait les propos du public. Aujourd'hui, il s'agit pour le public d'être présent dans l'action elle-même.

Stéphanie Aubin avait été nommée à la direction de la Maison des Métallos à Paris, un lieu culturel de la Ville, avant la pandémie. Son lieu étant fermé, elle a axé sa réflexion sur la manière de repenser les rapports entre les acteurs et le public. Sa programmation pour la saison 2021-2022 en donne de premiers exemples concrets, que je vous invite à découvrir¹⁰.

Ce que je souhaite exprimer au terme de ce deuxième volet, c'est que la pandémie a évidemment accentué l'individualisation des pratiques culturelles, en atomisant le public. Elle a poussé beaucoup d'artistes à réfléchir aux conséquences de cette atomisation et de cette distanciation. Les conséquences sont ambivalentes mais de nouvelles pratiques sont en gestation qui vont s'ajouter aux pratiques traditionnelles et contribuer ainsi à un enrichissement inédit de notre univers culturel.

III. Le troisième volet de ma réflexion porte sur le modèle économique de l'univers numérique et ses conséquences sur les contenus culturels, et donc la conception et la nature de la Culture elle-même. L'influence des grands acteurs numériques, les fameux GAFAN¹¹, dans

10 <<https://www.maisondesmetallos.paris>>.

11 GAFAN : *Google, Amazon, Facebook* (aujourd'hui *Meta*), *Apple* et *Netflix*.

les transformations que connaît le monde, fait l'objet de nombreux et utiles débats dans notre pays et au sein des instances de l'Union Européenne, à l'initiative principale de la France et du commissaire européen responsable du marché intérieur, l'ancien ministre français Thierry Breton.

En même temps qu'elle a abaissé les coûts de fabrication des produits culturels, la dématérialisation s'est accompagnée d'une baisse souvent drastique de la rémunération des créateurs, en particulier quand la diffusion est faite par l'intermédiaire des GAFAN. Par GAFAN, il faut entendre l'ensemble des plateformes, au-delà des cinq entreprises donnant les cinq initiales du sigle (en matière de musique, c'est ainsi un Suédois, *Spotify*, qui est parvenu à rester jusqu'ici le leader de la diffusion en ligne de la musique, résistant à ses concurrents américains, *Amazon* ou *Apple*).

La facilité d'accès de ces plateformes rend difficile pour les créateurs de s'en passer : pour exister, il faut y être présent. L'effet de monopole a alors tendance à écraser la rémunération. C'est acceptable pour les artistes qui diffusent leurs œuvres à des millions d'exemplaires. C'est dramatique pour beaucoup d'artistes français ou pour des secteurs particuliers de la culture moins populaires, comme la musique classique, car les rémunérations par écoute sont ridiculement basses. En moyenne, et avec les précisions qui vont venir, un titre écouté sur *Spotify* rapporte 0,00437 \$, soit 0,4 centime de dollar, à l'auteur. Pour toucher 1000\$, il faut ainsi 230 000 écoutes.

À cette rémunération unitaire infime s'ajoute le fait que les ressources tirées des abonnements sont réparties entre les œuvres et les titulaires de droits qui leur sont rattachés selon le système dit *site centric* et non *user centric*. De quoi s'agit-il ? On pourrait s'attendre à ce que le produit de nos abonnements à *Spotify* ou à *Deezer* soit réparti en fonction de ce que nous écoutons, et que par exemple, si nous n'écoutons que de la musique classique, le produit de nos 9,99€ d'abonnement mensuel fût réparti entre les titres que nous avons écoutés au cours du mois. Ce serait le système *user centric*. Mais nos 9,99€ ne sont pas répartis en fonction de notre écoute personnelle, mais en fonction de l'ensemble de celle des abonnés de la plateforme de *streaming*. C'est le système *site centric*, par nature donc défavorable à la rémunération des formes culturelles les moins diffusées.

Si l'enregistrement des *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach (1685-1750) sorti en février 2022, par le jeune claveciniste français Jean Rondeau, ne représente au bout du mois de février qu'un millionième des écoutes globales des abonnés de *Spotify*, ce qui serait déjà un immense succès, Jean Rondeau et les autres titulaires de droits recevront un millionième de vos 9,99€, soit à peu près un cent millième d'euro. Sa rémunération serait sans doute de l'ordre de 3€ si vous achetiez son CD (on ne peut donc qu'encourager les amateurs de musique classique, ou de tout type de musique peu jouée sur les plateformes à continuer d'acheter des CD ou à tout le moins de s'abonner à des plateformes moins généralistes, comme *Qobuz* ou *Idagio* pour la musique classique).

Dans le domaine de la musique, les concerts sont devenus depuis une bonne dizaine d'années la principale source de rémunération des artistes, le disque et a fortiori le *streaming* ne représentant que des sources de revenus négligeables, en dehors de la centaine d'artistes mondialisés dont les écoutes se comptent par centaines de millions.

Les concerts ayant été arrêtés pendant la plus grande partie de la pandémie et ne reprenant que lentement, on conçoit que c'est tout un secteur du spectacle vivant, celui de la musique, qui se trouve menacé financièrement. En d'autres termes, si l'économie des concerts ne reprenait pas ou si des modes de rémunération différents n'étaient pas trouvés pour les artistes, c'est tout le secteur de la musique, et pas seulement de la musique classique, qui risquerait d'être sinistré. Il faut aussi avoir à l'esprit qu'un enregistrement n'existe que grâce à une maison de disques, et que ce n'est pas non plus avec le mode de rémunération *site centric* que cette maison couvre ses frais.

Dans la ligne des catastrophes en cascade susceptibles de conduire à une réduction drastique de la diversité, il y a aussi, non liée à la pandémie mais conséquence de la nécessité de réduire les coûts, la verticalisation croissante de l'industrie musicale où l'on retrouve au sein du même groupe maisons de disques, tourneurs, salles de concerts, agents artistiques et artistes ayant, selon l'expression du métier, « signé avec la maison ». En France quatre groupes seulement se partagent le secteur de la musique.

J'ai pris comme exemple l'économie de la musique, et en particulier celle de la musique classique, parce qu'on parle plus rarement du secteur musical dans son ensemble que de celui du livre ou de

l'image. Il est à cet égard heureux que juste avant la pandémie le ministère de la Culture se soit doté d'un établissement public spécifique au secteur depuis le 1^{er} janvier 2020, la Centre National de la Musique.

D'autres secteurs, comme celui du film, ont su mieux s'organiser pour tirer les conséquences de l'émergence des plateformes. Avant même la pandémie et l'explosion de la diffusion numérique des films et l'émergence des séries sur les plateformes, le secteur et le Centre National de la Cinématographie et de l'Image Animée (CNC) ont su attirer depuis quelques années l'attention des pouvoirs publics pour adapter les modalités de financement du film français. Ainsi a été adoptée au niveau européen la directive SMA, service de médias audiovisuels, traduite en droit français par la publication le 31 décembre dernier de cinq décrets au *Journal Officiel*. Ces décrets obligent les plateformes à consacrer une part de leur chiffre d'affaires réalisé en France à la production de films et de séries produits en France ou dans l'Union Européenne.

Mais on voit bien que ce sont tous les secteurs de la culture dont la rémunération est radicalement changée par la dématérialisation et l'attractivité sans limite des plateformes numériques. Ces transformations étaient en cours avant la pandémie, mais la pandémie les a considérablement accélérées.

Il est à craindre que si des initiatives comparables à l'adoption par l'Union Européenne de la directive SMA n'étaient pas prises pour les autres secteurs, celui de la musique en particulier, le risque d'un resserrement de l'offre culturelle ne soit réel à court terme.

Faisons une parenthèse. Le poids des lobbyings et l'efficacité de leur organisation a beaucoup d'influence sur la politique culturelle de la France. C'est ainsi que la force de la CGT du spectacle a fait que, pendant la pandémie et sa suite, les discussions sur l'assurance chômage des intermittents du spectacle ont pris beaucoup plus d'importance que la rémunération des artistes sur Internet.

Il faut reconnaître au lobbying des comédiens et des réalisateurs de films auprès des gouvernements successifs de la France et de nos Présidents de la République le mérite d'avoir su faire passer leurs préoccupations à Bruxelles, comme nous venons de le voir avec l'adoption de la directive SMA. De même nos écrivains, nos maisons d'édition et nos libraires ont un poids important dans la

politique française. À l'évidence les chanteurs, les groupes musicaux et encore plus les musiciens classiques n'ont pas encore eu le bénéfice d'une écoute aussi attentive, même si, encore une fois, la création du Centre National de la Musique et la forte personnalité de son président Jean-Philippe Thiellay laissent espérer une prise de conscience.

Les artistes ne sont pas simplement préoccupés par leur rémunération. Beaucoup d'entre eux sont aussi inquiets de ne pas être réduits au rôle de simples fournisseurs de contenus formatés et de devenir des maillons obligés de répondre aux contraintes et aux priorités d'une chaîne de production. Un parallèle peut être tiré avec la situation faite aux créatifs de la publicité ou aux graphistes dont la personnalité est anonymisée et dont le geste artistique répond complètement aux exigences d'un produit.

Ce risque est particulièrement grave pour les réalisateurs de films qui craignent que la place croissante prise par les plateformes dans le financement des films, investissement bienvenu en soi, ne réduise considérablement leur rôle et qu'on leur demande de fournir un produit aux caractéristiques définies par des experts en marketing, changeant ainsi la nature même du film. C'est pour réduire ce risque que le cinéma français demande que les plateformes acceptent que ce soit le réalisateur, et non le producteur, qui ait le *final cut*, c'est-à-dire le mot final sur le contenu, le montage et la durée du film, alors qu'en droit américain ce rôle revient au producteur car c'est lui qui assure le financement du film. Le risque est paradoxal car les réalisateurs français se sont beaucoup battus pour que les plateformes américaines financent plus largement le cinéma français mais qu'aujourd'hui ils se méfient des plateformes qu'ils ont obligés à les financer.

L'indépendance de l'artiste par rapport à celui qui le finance, le riche mécène avant l'ère industrielle, et aujourd'hui les grands groupes mondiaux de la communication numérique, n'est pas un problème nouveau. Mais la pandémie, qui a encore accru la force de ces groupes avec la baisse importante des publics en salle et l'affaiblissement des chaînes traditionnelles de télévision, a donné une acuité nouvelle à cette crainte.

On mentionnera enfin, et certains diront surtout, la crainte légitime que la mondialisation de la diffusion de produits culturels n'aboutisse à une uniformisation des contenus par le bas, même si

le succès des productions coréennes montre que la qualité et l'enracinement dans une culture nationale sont une réponse efficace à ces risques. Parmi les souvenirs que beaucoup d'entre nous garderons du confinement restera sans doute la sortie sur *Netflix* de *Squid Game*.

EN GUISE DE CONCLUSION

La limitation des rapports sociaux liée à la nécessité de contenir la pandémie et l'augmentation induite du recours au monde virtuel a transformé la période qui s'achève en laboratoire d'essai.

Cette crise a révélé l'extraordinaire inégalité des acteurs culturels face aux transformations, entre ceux qui continuent et continueront à dépendre étroitement du monde physique, de l'activité dite « en présentiel », et ceux qui ont déjà un pied dans le « métavers », selon le terme que Mark Zuckerberg vient de rendre obligé en quelques mois seulement.

La pandémie n'a également fait qu'accélérer les affrontements entre les concepts et les évolutions techniques. Le risque existe que la numérisation croissante de la production et de la diffusion de la culture ne débouche sur un double abaissement : d'une part, un nivellement mondial, aux dépens d'un universalisme culturel fondé sur l'évidence d'une beauté commune aux peuples et aux individus, conception de la Culture qui reste chère à beaucoup d'entre nous, et d'autre part, une aggravation des communautarismes, aux dépens du respect des authentiques droits culturels de chacun, qui sont un précieux acquis du début du *xxi*^e à une approche moins élitaire de la Culture. Il est en nos moyens, par nos pratiques culturelles, et en celui des gouvernements, par la mise en place de règlements adaptés et de financements publics suffisants, de tirer le meilleur parti des opportunités et de contenir ces risques.

PREMIÈRE PARTIE
CRÉER ET (SE)RÉINVENTER

CASSE-TÊTE À VERSAILLES :
ORGANISER COLLOQUES ET JOURNÉES D'ÉTUDE
EN PÉRIODE DE PANDÉMIE

Benjamin Ringot
Adjoint au directeur scientifique
du Centre de recherche du château de Versailles

« Le casse-tête est un problème qui divertit. »
*Cléarque de Soles*¹

Depuis 2005, les colloques et journées d'étude font partie intégrante des actions de valorisations du Centre de recherche du château de Versailles, formant un des cinq piliers de ses activités avec la recherche, la formation, l'édition et la production de ressources documentaires. Ces rencontres scientifiques sont les fruits de ses activités et de ses programmes de recherche ou bien ceux de partenariats noués avec des institutions ou des chercheurs extérieurs. Ce sont surtout des moments précieux de « restructuration du savoir² », permettant échanges et débats entre spécialistes, mais aussi de médiation facilitée où la recherche peut être directement diffusée auprès du public, qu'il soit composé de connaisseurs ou de simples curieux.

1 Athénée de Naucratis, *Deipnosophistes*, livre X ; traduit et cité par Darbo-Peschanski (Catherine), « Plaisirs de l'énigme, plaisirs du savoir », *Métis, Anthropologie des mondes grecs anciens*, N.S. 1 : *Alexandre le Grand, religion et tradition*, 2003, p. 35.

2 Régine Boyer, « Tapia Claude – *Colloques et Sociétés : La régulation sociale* », *Revue française de pédagogie*, volume 53, 1980, p. 52-53, p. 52.

Variante d'un à deux jours, voire deux et demi pour les événements internationaux, les colloques et journées d'études tiennent place principalement depuis quelques années dans l'auditorium du château de Versailles, salle inaugurée en juin 2016 et pouvant accueillir jusqu'à 120 personnes. À raison d'une moyenne de cinq à six rencontres par an de 2005 à 2019³, avec un pic à onze événements en 2009, il s'agissait jusqu'en 2020 de l'une des activités phare du Centre de recherche.

Or, le Covid-19 est venu interrompre ce rythme soutenu. Ses conséquences – le confinement puis l'interdiction totale des rassemblements et enfin la mise en place de jauges – ont eu raison de la tenue de ce type de rassemblements tels que nous avons l'habitude de les organiser de mars 2020 à fin juin 2021. En effet, si dans un premier temps l'ensemble des manifestations furent annulées, l'embouteillage créé par les annulations et reports mais aussi la volonté de reprendre coûte que coûte cette activité, imposèrent au Centre de recherche de trouver les moyens d'organiser à nouveau des colloques et journées d'études en février 2021. Cette reprise fut possible grâce à l'irruption entre temps du distanciel numérique dont la généralisation vint bouleverser la manière de concevoir ces rencontres mais aussi et surtout les méthodes de travail appliquées par le Centre de recherche.

Ce texte vise à donner un retour d'expérience pratique⁴, en exposant, à la fois, le contexte d'organisation de ces journées par le Centre de recherche mais aussi les conséquences et les réactions qu'une telle situation a induites sur ce type de rencontres scientifiques.

3 Pour retrouver l'intégralité de la programmation voir : <https://chateaus Versailles-recherche.fr/francais/colloques-et-journees-d-etudes>.

4 Nous nous plaçons en cela dans la lignée des travaux menés par l'OCIM et publiés : Cahiers d'Études de l'Observatoire de l'OCIM, numéro spécial : *Les musées en temps de confinement. Patrimonialiser un savoir sur la crise ? Étude de cas*, sous la dir. d'Olivier Aïm et Joëlle Le Marec, novembre 2022.

LA CONCEPTION VERSAILLAISE DES RENCONTRES SCIENTIFIQUES

Par définition, colloques et journées d'études combinent à la fois l'exposition et la diffusion de connaissances mais aussi la tenue de débats et l'existence de moments de convivialité. Ces derniers permettent notamment d'échanger et parfois de poser les prémices de futures collaborations. Quiconque a déjà participé à ce type d'évènements sait parfaitement que ces différentes facettes (*In et off*) forment un ensemble qui dans leur totalité rendent pleinement efficace la tenue – pour les organisateurs – mais aussi la participation – pour les intervenants et le public – à ce type de rencontres⁵.

À Versailles, la conception même de ces événements s'est toujours voulue à la hauteur du lieu et de son aura, alliant la qualité scientifique à celle de son organisation, l'ensemble devant favoriser les rencontres internationales et pluridisciplinaires. Ainsi, un large spectre de prestations ont accompagné l'organisation des colloques et journées d'études de 2005 à aujourd'hui : réalisation et distribution de programmes qualitatifs, cartonnés à multi-volets et distribués en plusieurs centaines d'exemplaires, soit par la poste ou le jour même⁶ ; mise à disposition de pauses pour le public et les intervenants ; parfois installation dans le château même de salles temporaires ; adjonction de sonorisation, projection et parfois traduction et vestiaires ; prise en charge de l'accueil des intervenants dans un hôtel à proximité immédiate du château sur plusieurs jours ainsi que de l'ensemble de leurs repas, voire parfois organisation de dîners de réception ou de gala ; tenues de concerts en fin de colloque ; distribution de *pass* pour visiter le château pendant les moments libres ; réalisations de visites dans le château pour les intervenants (espaces historiques, expositions, etc.).

À cela vint longtemps s'ajouter, pour les colloques organisés par le Centre de recherche, le souhait d'éditer les actes en version « papier », soit au sein de sa collection « Aulica » publiée en partenariat

5 Pierre Mounier, « L'unité numérique », *Blogo-numericus*, carnet de recherche, 21-03-2008, en ligne, url : <<https://bn.hypotheses.org/10251>>.

6 Voir par exemple : <https://chateauversailles-recherche.fr/IMG/pdf/Carton_Bilan_historiographique.pdf>.

avec les Éditions de la Maison des sciences de l'homme puis des Presses universitaires de Rennes, comptant au total huit ouvrages entre 2009 et 2022⁷, soit avec d'autres éditeurs. En effet, il ne faut pas oublier que souvent la finalité d'une communication reste, pour l'intervenant, la publication « papier » de ces actes, par goût ou par nécessité pour justifier et remplir un état annuel des activités de recherche.

Dès lors, il est parfaitement compréhensible que la pandémie et ses conséquences aient remis en cause directement la manière décrite ci-dessus de concevoir ce type d'évènement car, en ôtant la possibilité de se regrouper et donc d'échanger de manière directe avant, pendant et après un évènement, cela a supprimé le volet « sociabilité scientifique » des rencontres, pourtant fondamental.

Consultés au début des interdictions puis au fil du temps, les partenaires du Centre de recherche ayant des colloques ou journées d'études prévues à partir de mars 2020 ont le plus souvent cherché à les reporter espérant ainsi en conserver le format d'origine, comme pour le colloque « Quelle souveraineté pour la nation (1789–1790) ? » ou celui « Conjugalités et extra conjugalités à la cour de France », tous deux s'étant finalement tenus deux ans plus tard en 2022. Mais, compte tenu des calendriers déjà établis pour 2021 et 2022, cela n'a pas toujours été possible et des annulations ont été nécessaires : tel un workshop, « *Cultural Exchange, Performing Arts, Transnational History and Museology between Frederiksborg and Versailles (1660-1878)* », qui aurait dû être organisé en mars 2020, tout comme la journée d'étude « Des Collections de Mémoires à Saint-Simon : réception des Mémoires au XIX^e siècle » ou bien un colloque « Imperialiter. La gloire impériale du Souverain (XII^e-XVII^e siècle) » qui aurait dû se tenir, lui, en octobre 2020.

L'IRRUPTION DU DIGITAL

Certes, le numérique avait déjà changé certaines habitudes, faisant par exemple passer d'une version papier à une version uniquement

7 <<https://chateauversailles-recherche.fr/francais/publications/publications-papier/collection-aulica>>.

électronique la diffusion de nos carton-programmes – pour un gain écologique mais aussi financier conséquent lié à l'impression et à l'affranchissement – mais aussi en introduisant la captation puis la mise en ligne des enregistrements audios des interventions avec, de 2013 à 2021, la création d'une collection de *podcast* audio librement accessible en ligne sur *archive.org*⁸. Ainsi, malgré parfois quelques réticences des intervenants – soit qu'ils préféreraient garder la primauté pour les actes soit qu'ils souhaitaient en reprendre le texte avant de le fixer pour l'éternité –, entre 2012 et 2021, le Centre de recherche a pu mettre en ligne près de deux cent vingt enregistrements. Par ailleurs, depuis une dizaine d'années, suivant un mouvement tendant à se généraliser dans les sciences humaines face à la crise de l'édition savante⁹, les actes eux-mêmes ont rejoint en majorité le bulletin électronique du Centre de recherche hébergé gracieusement chez *openedition.org*, accueillant ainsi 264 textes pour 22 colloques¹⁰.

Par contre, la captation et la diffusion en direct d'un flux vidéo n'ont jamais été d'actualité et ce jusqu'en 2020. Plusieurs raisons sont en partie à l'origine de cela. En effet, comme nous l'avons déjà indiqué, le choix privilégié de diffusion a été l'audio car longtemps suffisant dans un contexte où la publication restait centrale et où la difficulté technique était facilement maîtrisable. Or, le Centre de recherche utilise depuis quelques années un auditorium doté de caméras permettant la prise de vues en direct mais qui est resté longtemps sans équipement d'enregistrement du signal vidéo, les usages n'étant pas encore alors à la diffusion généralisée sur Internet de la vidéo, comme c'est le cas aujourd'hui.

-
- 8 Collection « Centre de recherche du château de Versailles » : <<https://archive.org/search?query=creator%3A%22Centre+de+recherche+du+chateau+de+Versailles%22>>.
- 9 Yves Gingras, « Préface : Publier des « actes » et périr... », *Actes du 13^e colloque international étudiant du Département d'histoire de l'Université Laval*, 2014, p. 11-13. Et de manière générale : Karim Hammou, « Pourquoi et comment publier des actes de colloque en 2017 ? », *Sur Un Son Rap*, carnet de recherche, en ligne ; url : <<http://surunsonrap.hypotheses.org/3391>>.
- 10 Section « Actes de colloques et de journées d'études » : <<https://journals.openedition.org/crcv/55>>.

Dès lors, cela explique pourquoi, face au COVID-19, la solution de la transposition en distanciel de ces évènements, qui ne pouvaient plus se tenir en présentiel, n'a pu être considérée dès mars 2020 comme une solution envisageable mais que bien plus tard, en mars 2021. Car, entre-temps, le Centre de recherche, comme beaucoup d'organismes en cette période de distanciel, s'est équipé de pcs portables et d'un kit de visioconférence pour salles de réunion moyennes à grandes, en l'occurrence l'ensemble *Group*, une solution de la marque Logitech, incorporant caméra directionnelle, deux micros filaires, le tout doté une technologie de réduction des bruits ambiants et de la réverbération. Parallèlement, un compte *Zoom* professionnel annuel a été acheté dans le but d'organiser les réunions au sein des services. La réunion de ces deux éléments nouveaux ont permis d'envisager, en mars 2021, de se lancer pour organiser en ligne une première journée d'études en distanciel total : « La Princesse des Ursins : apprentissage et exercice du pouvoir dans l'Europe de Saint-Simon » (13 mars 2021, en ligne).

Or, ce passage à la fois à la captation et à la diffusion en direct a été dans un premier temps une sorte de casse-tête pour les équipes du Centre de recherche - sachant que personne n'était véritablement formé pour de telles pratiques.

LA DIFFUSION EN LIGNE COMME SOLUTION... COMPLEXE

Dans un premier temps, les évènements ont été organisés totalement en ligne *via* l'outil webinaire de *Zoom* pour gérer de manière différenciée : les inscriptions par liste Excel ; les messages pour envoyer les liens de connexion ; les questions ; le public (caméras, sons, etc.). Au final, un outil plein de potentiel mais très lourd à utiliser, notamment l'envoi de liens *via* des formulaires à coder et l'absence de salle d'attente. Face à cela, le choix fut rapidement fait de séparer la gestion des intervenants et de celle du public : les premiers *via zoom* dans une session classique avec salle d'attente et le public *via* une chaîne *YouTube*¹¹.

11 <<https://www.youtube.com/@centrederechercheduchateau5883>>.

Dans un second temps, la pratique d'évènements hybrides, qui perdurent encore aujourd'hui, a entraîné une autre organisation, notamment car il a fallu prendre en compte les contraintes de l'auditorium et celles du distanciel. Du point de vue pratique, la captation en elle-même a imposé de trouver un moyen de positionner la caméra face à la table des intervenants posée sur une estrade, chose qu'un ancien trépied pour appareil photo a rapidement résolu. Par la suite, il a fallu trouver la bonne configuration pour qu'intervenants, modérateurs et public puissent suivre, chacun sur des écrans dédiés, le déroulement des communications, le tout en combinant les écrans de pc portables du Centre de recherche et l'écran géant de l'auditorium. D'une part, le *PowerPoint* partagé en ligne en mode *Présentateur* (slides et notes sur l'écran de l'intervenant) apparaît sur un premier pc portable pour l'intervenant, d'autre part le retour du *PowerPoint* apparaît sur l'écran d'un second pc portable placé sur la table pour la modération et est projeté sur l'écran géant de l'auditorium pour le public. Parfois, un troisième écran, relié au système vidéo de l'auditorium, était placé au pied de la caméra de captation et venait compléter ce dispositif permettant aux personnes placées sur l'estrade de suivre.

Pour la captation audio, les deux micros-galets fournis par le kit *Group* ont tout de suite donné pleinement satisfaction pour le direct. Ils sont combinés dans la salle avec des micros pieds pour sonoriser les intervenants, et des micros portatifs pour les questions du public. La coexistence des deux environnements a un temps été problématique, générant du larsen, notamment pendant la diffusion de vidéos en direct, mais ce souci a été rapidement supprimé par la régie de l'auditorium en jouant sur le niveau sonore des enceintes au sein de la salle¹².

Pour assurer la diffusion, une chaîne *YouTube* a donc été créée pour l'occasion et sert de relai pour diffuser en direct les colloques et y déposer ensuite les captations vidéo. Le premier enjeu a été d'appréhender *YouTube* Studio et la méthode pour relier *Zoom* et

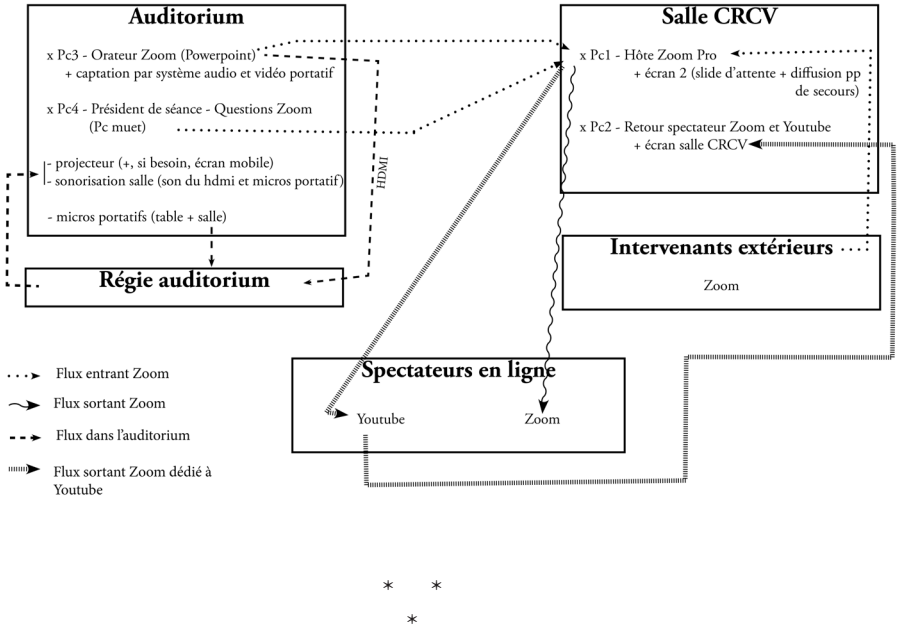
12 Le Centre de recherche bénéficie d'un nouveau régisseur de l'auditorium, Sébastien Gilles, depuis l'été 2022 et son personnel en charge des colloques a été formé également à l'utilisation de la régie la même année.

YouTube. Ensuite, il a fallu réfléchir à un système de flux pour disposer d'assez de matériel et de connexions pour travailler correctement. Dans un premier temps, nous avons créé un dispositif complexe impliquant 4 pcs portables et au moins 3 à 4 personnes, système que nous avons même dû au départ inscrire dans une procédure écrite accompagnée d'un schéma (fig. 1).

Ainsi, dans l'auditorium, un pc portable « orateur » avec une session zoom, est branché sur le kit Visio qui gère la vidéo et le son de la rediffusion ainsi que, par HDMI, à la sonorisation et au retour vidéo pour le projecteur de la salle et éventuellement un écran supplémentaire ; un pc portable « présidence de séance » relié à *zoom*, son coupé et caméra allumée, est, lui, dédié notamment à la gestion des questions via *zoom* et *YouTube*. Une régie vidéo nous a semblé également indispensable, située à l'auditorium ou dans nos bureaux : un pc « hôte *zoom* », sur lequel un second écran est branché, gère la connexion *Zoom* vers *YouTube*, le lancement des sessions *zoom*, le choix de ce qui va apparaître sur la rediffusion officielle, partage les *PowerPoint* pour le public en ligne si cela ne fonctionne pas sur site ou à distance ; un second pc portable « retour vidéo et suivi *YouTube* » est, lui, relié à l'écran géant de notre salle de réunion, connecté à *zoom* comme un intervenant lambda et à *YouTube*, et sert à vérifier que le direct fonctionne et à modérer les commentaires et à les transférer *via zoom* au président de séance.

Ce déploiement complexe a évolué dans le temps, notamment lorsque la responsabilité des colloques a été confiée en 2022 à notre collègue qui a repris des principes créés en urgence puis les a simplifiés ou améliorés au fur et à mesure que la situation a évolué et que nous sommes revenus vers une situation « normale »¹³. Cela a tout de même permis de capter et diffuser en direct jusqu'à aujourd'hui six colloques, dont cinq ont été ensuite mis en ligne sur notre chaîne *YouTube*, pour un total de 80 vidéos librement consultables.

13 Le service des colloques et journées d'étude est dirigé par Mathieu da Vinha, directeur scientifique du Centre de recherche, et est placé sous la responsabilité de Delphine Desbourdes depuis 2022.



Depuis la fin des restrictions sanitaires, le souhait de tous a été un retour au format pré-Covid-19, l'absence du volet « sociabilité » du distanciel ayant rappelé à tout le monde son importance fondamentale dans l'organisation de telles rencontres. L'absence de demande généralisée parallèlement à la subsistance d'une certaine forme de « casse-tête technologique » pour continuer à capter, puis diffuser colloques et journées d'études, ont tendance de plus en plus à en restreindre la systématisation.

Or, si la norme aujourd'hui est revenue au présentiel, une impossibilité à se déplacer, des grèves ou tout autre évènement font perdurer parfois les interventions à distance voire même comme en mars 2023, la tenue d'une journée d'étude totalement en distanciel : « Paris : histoire et représentations au temps de Saint-Simon », organisée avec la Société Saint-Simon (11 mars 2023). En cela, le

distanciel reste aujourd'hui une option qui vient enrichir les possibilités d'organisation de ce type d'événement.

Mais à l'« optimisme technologique¹⁴ » et à son mirage de solutions pour traiter des problèmes de distance (intervenants et le public), voire même pour contrecarrer la remise en cause des grands colloques internationaux pour leur impact écologique ou le phénomène de leur démultiplication pas forcément nécessaire¹⁵, a succédé « le casse-tête technologique ». Par sa lourdeur d'exécution, le distanciel en cela n'est finalement pas, à l'aune de notre expérience, une solution viable dans le temps pour remplacer complètement l'organisation et la tenue des rencontres scientifiques, et être appliquée en toute occasion. D'autant que, si le souhait de tous a été un retour au format pré-Covid-19, c'est bien pour remettre au centre de ce type de rencontres scientifiques, son volet de « sociabilité scientifique ».

14 Olivier Aïm et Joëlle Le Marec, « “Déconfinement contrarié” et optimisme technologique déjoué », *Cahiers d'Études de l'Observatoire de l'OCIM*, numéro spécial : *Les musées en temps de confinement. Patrimonialiser un savoir sur la crise ? Étude de cas*, sous la dir. d'Olivier Aïm et Joëlle Le Marec, novembre 2022, p. 13-14.

15 Marie Beard, “The death of the conference”, *Times Literary Supplement (TLS)*, en ligne ; url : <<https://www.the-tls.co.uk/articles/the-death-of-the-conference>> et son commentaire par Paul Bertrand, « Colloques : le bûcher des vanités. Pour une réinvention des pratiques historiennes », *Médiévismes, carnet de Recherche*, en ligne ; url : <<https://medievizmesblog.wordpress.com/2019/06/21/colloques-le-bucher-des-vanites-pour-une-reinvention-des-pratiques-historiennes>>.

DANS LE CONTEXTE DE CRISE SANITAIRE,
COMMENT SE RÉINVENTENT LA PROGRAMMATION,
LA COMMUNICATION ET LA RELATION AVEC LES PUBLICS
D'UN GRAND ÉTABLISSEMENT CULTUREL ?

Delphine Jeammet

Directrice de la communication et des publics, La Villette

« Mais alors, pourquoi nous battons-nous¹ ? »

Le contexte de crise sanitaire a eu d'importantes conséquences sur le secteur culturel, certaines conjoncturelles d'autres plus profondes : fermeture des lieux, modifications des pratiques du public, réorientation professionnelle des acteurs de la culture, croissance des plateformes audiovisuelles, numérisation accélérée... Les conséquences en 2022 continuent de produire des effets de bord, et certains retours en arrière semblent impossibles. Considérée au plus fort de la crise – au printemps 2020 – comme « non essentielle », la culture est devenue un continent à reconquérir pas à pas, du point de vue des artistes inspirés ou au contraire rendus muets par la crise, du point de vue du public, du point de vue des lieux et institutions culturels.

Dans le cas de l'établissement public du Parc et de la Grande Halle de la Villette, nous évoquons comment la programmation a pu se réinventer et comment à travers la communication, la relation avec les publics a pu survivre et se ré-enchanter.

1 Réponse de Winston Churchill quand son état-major lui proposa de couper dans le budget de la culture pour participer à l'effort de guerre.

À travers plusieurs exemples, nous développons les solutions et adaptations qui ont été mises en œuvre sur les deux dernières années au sein de La Villette.

Les objectifs poursuivis aujourd'hui restent d'une part de ne pas perdre les publics réguliers et fidèles du lieu et d'occuper l'espace médiatique et institutionnel consacré à la culture. D'autre part, au cœur des actions reste l'enjeu de faire de la contrainte une opportunité de créativité pour la programmation et la communication.

Dès mars 2020, contrairement à d'autres lieux de spectacle vivant ou à de nombreux musées, La Villette n'a fait que très partiellement le pari du digital, nous verrons quels dispositifs alternatifs se sont déployés et avec quels résultats – que ce soit pour les artistes ou pour les publics (spectateurs et visiteurs), mais également au sein des équipes en interne. Quand l'agilité, l'adaptation et l'expérimentation deviennent les moteurs de la reconquête du public.

Nous commençons par un état des lieux quantitatif qui permet de mesurer l'impact concret de la crise sanitaire sur l'activité de La Villette. En 2020, quarante-trois spectacles soit deux cent vingt-six représentations ont été annulées, presque la moitié (53,54 %) des dates ont pu être reprogrammées. Ces annulations représentaient une jauge de spectateurs de presque 110 000 places.

En 2021, ce sont cette fois vingt spectacles, soit cent trente-quatre représentations qui ont été annulées. Là encore, les efforts des équipes et des artistes ont permis la reprogrammation de 52,99 % des dates. Les annulations représentaient une jauge de 33 000 personnes.

Concernant la gestion de la crise qui s'étale sur dix-huit mois environ, il convient de distinguer plusieurs phases. Une première phase que l'on caractérise par un effet de sidération : en mars 2020, pour la première fois depuis sa création dans les années 80, les autorités demandent la fermeture totale du Parc de la Villette (qui a pour caractéristique d'être un parc ouvert, sans aucune grille) ; il a fallu en 24 heures déployer des barrières sur un espace de cinquante-cinq hectares.

Dans un deuxième temps, comme plusieurs de lieux de spectacles, nous avons commencé par proposer à nos publics la diffusion

de captation de spectacles mais, devant l'offre de plusieurs lieux mieux armés et plus riches en contenus numériques (comme l'Opéra de Paris ou la Comédie française), nous avons dû chercher des alternatives.

Aussi contre-intuitif que cela puisse paraître, l'équipe décide de prendre ce temps d'arrêt comme une opportunité de conduire une réflexion de fond et de lancer un projet de plateforme de marque. Accompagnée d'une agence extérieure et en ateliers réalisés en Visio, l'équipe se questionne sur l'ADN du lieu, repense les fondamentaux, analyse les forces et faiblesses du projet dans ce contexte contraint et, après quelques semaines, dégage des éléments de différenciation par rapport aux autres lieux. À partir de ce travail, le plan stratégique se dessine. Premier facteur-clé, nous sommes un parc, et il redevient accessible et ouvert, se promener est même une des seules activités « autorisée » pendant le confinement, nous décidons d'en faire un terrain d'expérimentation et de propositions artistiques en extérieur (exposition de photographies, parcours sur l'architecture...).

Deuxième élément structurant pour La Villette, nous accueillons des artistes en résidence, une de nos missions est de les soutenir et de donner à voir leur travail même si tout est fermé.

Par ailleurs, l'éducation artistique et culturelle est un pilier d'activités et La Villette revendique un savoir-faire dans les ateliers à destination du jeune public, nous réfléchissons au partage possible de ces ateliers pour aider les familles confinées et les enseignants dans leur quotidien.

Enfin, nous sommes un lieu de spectacle vivant, et convaincus que le mot vivant s'accommode difficilement de l'intermédiaire digital, et que rien ne remplace la présence physique dans une salle, le noir qui se fait, la fragilité et le risque, les émotions d'une expérience réelle.

Au printemps 2020, une sortie du confinement est envisagée sans pour autant rouvrir les lieux culturels, c'est de là que naît le projet *Plaine d'artistes*. Le Ministère de la culture dégage des financements pour « un été culturel et apprenant », et La Villette contourne la contrainte des jauges, invite plusieurs artistes à entrer en répétition ouverte au public sur tous les espaces du Parc et de la Grande Halle,

en intérieur et à l'extérieur : l'artiste Bartabas installe ses chevaux et un manège sous le péristyle de la Grande Halle, des plasticiens en partenariat avec le Centre Pompidou, déplacent des œuvres en cours de création dans la Grande Halle, des lectures à la table sont proposées par différents metteurs en scène, la Compagnie XY répètent son prochain spectacle d'acrobatie, les danseurs de la compagnie d'Angelin Preljocaj travaillent sur scène, etc. le public circule librement à travers tous ces espaces et entre ainsi dans les coulisses de la création, les artistes, eux, retrouvent des lieux adaptés à leur projet et un public impatient.

La deuxième année de crise, en réponse à la fermeture des salles de spectacles entre février et mai 2021, nous avons reformaté des spectacles en lien avec les compagnies afin de pouvoir faire des représentations dans les écoles, les collèges, les lycées, dans des gymnases, parfois dans des cantines ou dans les cours de récréation. Artistes et équipe ont investi des hôpitaux, des foyers et des centres d'accueil. Plusieurs objectifs étaient visés, comme celui de maintenir le lien avec un public dit « éloigné de la culture », très fragilisé par la pandémie, celui de soutenir les compagnies et de créer une articulation avec les artistes que nous accueillons en résidence, et enfin de remobiliser l'ensemble des équipes Villette sur leur cœur de métier (technique, production, programmation, médiation, communication, administratif). Au total, pendant quatre mois, ont été produites quatre-vingt-six représentations de spectacles toutes disciplines confondues (danse, théâtre, cirque, magie nouvelle, hip-hop) et une quarantaine d'artistes a pu retrouver un public.

En mars 2021, croyant à la réouverture prochaine, l'exposition *100%* est montée, malheureusement les musées ne sont toujours pas autorisés à ouvrir. La Villette décide alors de maintenir des micro-vernissages pour la presse et les professionnels, en limitant les jauges ; des contenus vidéos sont développés sur les coulisses de création des artistes exposés, et un travail fin est lancé avec des influenceurs ciblés art contemporain sur *Instagram*.

À la place de la table ronde sur le rôle des femmes dans l'art qui devait se tenir en présentiel, nous réalisons une série de *podcasts* sur le même thème, qui permet de toucher un public encore plus large.

Enfin, l'opportunité de l'extérieur et du parc est saisie avec l'installation de certaines œuvres dehors, avec un renfort de cartels et de médiation, et en produisant des performances. En parallèle, un travail de fond est engagé auprès des relais enseignants : les professeurs et leurs élèves sortent enfin de leur classe et profitent d'un musée à ciel ouvert.

À l'été 2021, les salles et musées rouvrent avec différents paliers de jauges et de consignes sanitaires. La Villette retrouve presque une activité culturelle normale mais, parmi les sacrifiés de la culture, on compte les artistes musiciens et notamment les DJ qui, eux, ne peuvent jouer : les discothèques restent fermées et les lieux de festivals sont trop contraints en termes de jauge et d'équilibre financier. En parallèle, une partie de la jeunesse rêve de pouvoir refaire la fête après des mois de confinement. Le Ministère déploie différentes aides et, avec le concours de l'association Technopole (qui organise notamment la techno parade), La Villette développe un nouveau projet appelé ZUT (Zones Urgentes Temporaires artistiques). Se déploient ainsi sur tout le territoire national des scènes musicales qui offrent l'occasion aux DJ et artistes musicaux de retrouver la scène et un public ; les scènes sont très encadrées et suivent chaque semaine l'évolution des consignes sanitaires qui s'allègent au fur et à mesure.

En septembre 2021, Le Ministère de la Culture commande une étude sur les nouvelles pratiques culturelles (*Harris Interactive*²) : celle-ci révèle que, suivant les lieux culturels, est constatée une baisse de fréquentation qui varie entre 10% à 70% (en février 2022, le Ministère de la Culture parlait d'une moyenne de 25%). Le spectacle vivant est le secteur le plus touché : 75 % des publics habitués (soit les publics qui seraient allés au moins une fois voir un spectacle lors d'une année dite « normale », hors pandémie) ne sont pas revenus. Les causes de cette baisse de fréquentation sont bien

2 Étude Harris Interactive pour le ministère de la Culture, Septembre 2021, Les Français et les sorties culturelles post-crise, URL : <<https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Les-pratiques-culturelles-des-Francais-apres-la-crise-sanitaire-Bilan-a-la-fin-de-l-ete-2021>>.

sûr multiples : on peut retenir une perte d'habitudes ; les publics ont eu envie de moments d'échange et de convivialité et privilégient les retrouvailles familiales et amicales dans les restaurants, les bars et les fameuses terrasses... Les habitudes prises pendant les périodes de confinement et de couvre-feux ont généré des appréhensions, le public a plus de mal à se projeter, y compris sur le temps court, et préfère donc ne pas réserver longtemps à l'avance.

Pour ses sorties culturelles, le public va privilégier des valeurs refuges, les noms connus, les spectacles qui ont déjà été joués et ont eu du succès. On constate une volonté de limiter les risques, et de sécuriser sa sortie culturelle, ne laissant plus de place à la découverte et à la création émergente. Cela s'est vérifié notamment pour le cinéma (seuls les *blockbusters* ont bénéficié du retour en salle).

La reprise d'activité a été rapide, occasionnant une profusion d'offres : « trop d'offres » sont apparues au même moment. Le taux de *no show* est devenu très important (taux de personnes ayant réservé et/ou payé sa place et qui ne vient pas le Jour J) : de 5% à La Villette, le taux est passé à 15% parfois 20% sans que les raisons soient clairement établies : les spectateurs ont-ils oublié (trop de reports de spectacles programmés), tombent-ils malades le jour même, ont-ils peur d'être contaminés ? On a observé également un changement dans les tranches d'âges du public, notamment un rajeunissement de celui-ci (une moyenne qui est liée à la baisse de fréquentation nette des seniors – plus fragiles face à la Covid) –.

On note que 24% des Français assurent qu'ils privilégieront désormais le numérique, une habitude prise et gardée pendant les confinements (envolée des abonnements aux plateformes de contenus *Netflix*, *Amazon*, *OCS*..., mais aussi des offres en ligne de plusieurs grands établissements (l'Opéra de Paris propose une plateforme payante), des visites à distance d'expositions ou de monuments sont légion.

Mais le changement de pratiques le plus marqué est l'explosion des réservations de dernière minute, sur place ou peu de temps avant les spectacles. Les publics sont devenus plus spontanés, ils viennent pour le lieu, réagissent à une opportunité alors que les politiques d'abonnement pouvaient auparavant s'appuyer sur des réservations à plus d'un an d'avance ; ainsi seulement 46% des publics envisagent

de renouveler leurs abonnements. Les autres cherchent des formules moins engageantes, tous les lieux culturels ont dû s'adapter et proposent des abonnements plus courts (trois mois), des formules exigeant moins de conditions, la possibilité d'adhérer à la salle ou à des cartes de tarifs réduits. Les plans de communication sont organisés et planifiés avec moins d'anticipation.

La mise en place du pass sanitaire a été un frein relatif sur la pratique culturelle (contrairement au ressenti médiatique : seulement 25% ont indiqué que c'était un frein) ; en parallèle 58% des Français considèrent les salles de spectacles comme des lieux à risque.

Le pass sanitaire a représenté un temps une forte contrainte pour accueillir les scolaires sur des spectacles. Le port du masque et le respect de la distanciation sociale ont été vécus comme plus contraignants que le pass sanitaire pour 29% des Français (en particulier pour les 35-44 ans et 45-54 ans).

Mais, finalement, le chiffre le plus alarmant est celui de 47% des Français qui déclarent réduire leurs sorties culturelles (le cinéma est aujourd'hui le secteur le plus touché par cette désertion).

Pour garder le lien avec son public, La Villette a dû faire preuve d'une très forte réactivité : l'informer presque instantanément, le rembourser le plus vite possible, lui proposer des reports et des prolongations d'abonnement, garder le lien à travers les *newsletters*, mais aussi des courriers, des attentions (par exemple, en novembre 2020, tous les abonnés La Villette ont reçu à leur domicile un calendrier de l'Avent avec de belles photos du parc et de spectacles iconiques), les agents d'accueil et de billetterie ont maintenu les échanges par téléphone (mise en place d'appels même en conditions de télétravail). La clé de cette fidélité réside aussi dans la capacité de réinvention, de propositions alternatives qui différenciaient La Villette d'autres lieux plus classiques (exposition à ciel ouvert – rencontres avec les artistes) et la mise en œuvre d'une « occupation » de l'espace médiatique, presse et réseaux sociaux.

En conclusion, sans prétendre être un modèle, La Villette a retrouvé des publics nombreux : les fidèles et de nouveaux entrants. Aujourd'hui, les salles sont remplies et les abonnés sont de retour (le même nombre qu'en 2019), contrairement à beaucoup de

lieux. Cela s'explique notamment, on l'a vu, par la jeunesse de son public, par l'ADN du lieu qui est par essence ouvert, agile et pluridisciplinaire, qui attire un public atypique, très diversifié, tenté par l'expérimentation régulière, curieux, qui n'est pas blasé voire qui aime être surpris.

LA MOBILITÉ DES ŒUVRES FACE LA PANDÉMIE

Djamella Berri

Frederick Hadley

Régisseurs d'œuvres d'art au musée du Louvre

La mondialisation des échanges, notamment culturels, va en s'accroissant depuis plusieurs décennies. Les prêts d'œuvres d'art entre musées sont la matérialisation de ces flux, et la moindre dissonance dans les relations internationales (politique ou financière) s'en ressent. Au sein des institutions muséales, les services qui organisent ces échanges, les régies d'œuvres d'art, vivent au quotidien ces accélérations, ces fluctuations et même ces tensions.

Le cas de la pandémie du Sars-Cov2 est emblématique des contingences extérieures auxquelles les professionnels de musées doivent faire face, à la fois en termes d'anticipation/planification et en termes d'adaptation face à l'imprévu. Par son ampleur, cette pandémie présente aussi des caractères uniques et sans précédents : rarement, un arrêt aussi brutal et généralisé n'a autant affecté la circulation des objets d'art, allant jusqu'à remettre en cause le principe même de ces échanges.

L'ORGANISATION DES MOUVEMENTS D'ŒUVRES

Le rôle des services de régie d'œuvres est de gérer le mouvement des œuvres de manière logistique et matérielle mais aussi administrative et juridique au sein des musées et entre les institutions culturelles¹. Ces mouvements peuvent notamment être des rotations d'œuvres dans les salles ou lors de rénovations d'espaces, mais aussi

1 Voir la définition donnée dans le répertoire des métiers du Centre national de la fonction publique territoriale (CNFPT), consulté le 27/07/2018. <<http://www.cnfpt.fr/node/146/repertoire-metiers/metier/222>>. Cette définition est notamment reprise dans Carole Benaïeau (dir.), *Concevoir et réaliser une exposition : les métiers, les méthodes*, Paris, Eyrolles, 2012.

des prêts d'œuvres, des départs en restauration, des dépôts dans les administrations ou dans d'autres musées. Le cœur du métier est d'assurer la conservation matérielle des œuvres et de réduire les risques.

L'émergence de cette fonction dans les années 1980 correspond à la spécialisation des métiers de la culture et du patrimoine. La montée en puissance des régisseurs d'œuvres d'art coïncide avec celle des fonctions supports et de nouvelles expertises dans les domaines de la communication, médiation ou de la conservation préventive. Cette professionnalisation a vu la mise en place de procédures pour les prêts (valeur d'assurance, conditions de transport et d'exposition, mentions devant obligatoirement figurer sur les cartels), les opérations et la traçabilité des mouvements des œuvres.

En parallèle à l'instruction administrative du dossier de prêt, se pose immédiatement la question de la matérialité de l'œuvre : faut-il la consolider ? Est-elle esthétiquement présentable ? Est-elle aisément installable ? La question d'une restauration fondamentale ou un simple « bichonnage » se pose. À cette étape, il peut s'avérer nécessaire de faire appel à des restaurateurs (rattachés au C2RMF ou privés), à des socleurs ou même à des photographes (pour le catalogue).

L'ensemble du processus qui s'étend sur plusieurs mois a beaucoup gagné en efficacité avec l'informatisation des bases de données et l'amélioration des systèmes de communication. Les expositions qui prenaient auparavant des années de préparation ont vu l'amplitude de leurs chronogrammes se réduire grâce aux courriels, à la mécanisation de tâches répétitives et à la rationalisation de la chaîne opératoire.

ORGANISER UNE SITUATION INCONNUE

Cette professionnalisation avec la mise en place de normes et de méthodologies a été mise au test lors du bouleversement provoqué par la pandémie.

Un retour sur la chronologie permet, *a posteriori*, de repérer quelques signes annonciateurs de l'impact de la Covid, maladie identifiée en novembre 2019. Au niveau du Musée du Louvre, les premiers enjeux se manifestent lorsque le personnel d'Accueil et de Surveillance exerce son droit de retrait arguant notamment que

l'hyper-fréquentation de certains espaces est source de potentielles contaminations, notamment lors des échanges avec les visiteurs.

Le 11 mars 2020, l'épidémie de Covid-19 est déclarée pandémie. Le 15 mars 2020, un confinement national est mis en place en France. Ce contexte évolutif et inquiétant pose déjà des questions concrètes et quotidiennes sur la manière de travailler et les règles à mettre en place. Des aspects fondamentaux du fonctionnement des services de régie sont ainsi remis en cause. Peut-on même toucher une caisse d'emballage à un moment où le mode de contamination est encore mal connu et où les gels ne sont pas encore devenus une pratique courante ?

Ces interrogations sont minimisées dans un premier temps par le fait que si l'Italie et l'Europe sont touchées, la France reste un temps épargnée. Certains organisateurs estiment alors que la grippe tue plus chaque année. Le mois de mars correspond dans le calendrier des régisseurs d'œuvres d'art à une période de très forte activité avec le départ et le retour de nombreuses expositions. Ainsi, le démontage d'une entre elles à Rome fin février 2020 marque pour la régie des Sculptures une première mise en situation concrète : pendant la remontée des œuvres vers Paris, la route passe par Florence, ville particulièrement touchée dès le début de la pandémie. Les chauffeurs s'arrêtent 100 kilomètres avant la ville, refont le plein d'essence et annoncent qu'ils rouleront désormais les fenêtres fermées et sans escale jusqu'à Nice. Sur ce trajet par ailleurs sans incident, la tension dans la cabine est alors palpable. Ce moment marque une véritable prise de conscience pour notre service. Etant donné la gravité de la situation, est-il encore possible d'assurer des convoiements à destination de l'Italie ?

La situation sanitaire s'aggravant chaque jour, les questions sur le maintien de l'activité sont remontées au niveau de la Direction Générale du musée du Louvre et discutées de manière transversale entre départements. Pour structurer des nouvelles procédures, l'organisation de situation de crise, comme les crues de la Seine (2016 et 2018), est reprise avec des équipes restreintes s'articulant autour des régisseurs et des chefs de départements. Ces travaux, menés dans un environnement flou et changeant, aboutissent à une réunion de crise, le 9 mars, qui décide de l'arrêt des convoiements au niveau

du musée. Il faut insister sur l'importance de cette mesure inédite. Elle va à l'encontre des valeurs fondamentales des musées et, en particulier des régisseurs, pour qui la diffusion de la culture est un principe fondamental. Le convoiement des œuvres est une des principales missions des régisseurs. En effet, il appartient au convoyeur qui accompagne les œuvres de veiller à chaque étape à la sécurité de celles-ci, par exemple lors des pauses sur l'autoroute, pendant la palettisation à l'aéroport, lors des ruptures de charges ou encore pendant le montage et le démontage de l'exposition. Le rôle central du régisseur comme facilitateur prenant en compte les enjeux financiers et culturels devient donc souvent difficile à articuler avec les principes de précaution, la prévention des risques étant également au cœur du métier de régisseur.

Le cas de l'exposition *Défi au Baroque (Rome, Turin, Paris) 1680-1750* à la *Veneria Real* de Turin concentre une grande partie des questions qui se posent alors. Cette exposition se tient du 13 mars au 20 septembre 2020. Elle regroupe des peintures et sculptures de plus de cent prêteurs publics et privés, la moitié desquels internationaux. Le Musée du Louvre fait partie de ces derniers et occupe une place importante scientifiquement et de par la qualité de ses prêts : le conservateur responsable des sculptures du XVIII^e siècle fait partie du comité scientifique et a contribué à l'élaboration de l'exposition. Il a, en outre, notamment accordé le prêt de 9 morceaux de réception, ces œuvres prestigieuses et uniques réalisées sur un sujet donné par les sculpteurs (ou peintres) pour être acceptés à l'Académie².

Ce partenariat important impose, *de facto*, une obligation de résultat : il ne peut être question d'annuler les prêts, et les Italiens ne peuvent reporter cette exposition pour des raisons financières. Malgré les échéances qui se rapprochent, l'incertitude se fait croissante. Il faut prendre des décisions pour l'organisation matérielle du

2 Cette pratique, qui s'étend aux XVII^e et XVIII^e siècles, devait démontrer la virtuosité de l'artiste. L'Académie des Sculptures et des Peintures donnait un sujet et évaluait le travail réalisé. Elle décidait ainsi des sculpteurs (et peintres) qui étaient alors reconnus officiellement comme pouvant travailler pour des commandes royales ou d'autres projets prestigieux. L'œuvre ainsi produite était ensuite donnée à l'Académie. Pour les sculptures, sur les 93 œuvres encore connues, le Musée du Louvre en conserve 58.

déplacement des œuvres alors que la France n'est pas encore touchée mais que la situation en Italie évolue de jour en jour. Comme les décisions sont régionalisées au-delà des Alpes, les autorités choisissent de maintenir l'exposition.

Se pose alors la question du convoiement. Le Musée du Louvre demande toujours à avoir un convoyeur à bord du véhicule (camion, avion, train...) lors du transport de ses prêts. Il s'agit d'une personne du musée ou validée par celui-ci. Un convoyeur d'une autre institution prêteuse peut ainsi mutualiser le transport des prêts de plusieurs institutions. Face à la situation inédite, pour ne pas laisser le camion partir sans supervision, il est exceptionnellement accepté que les œuvres soient convoyées par un représentant du musée emprunteur. Ceci a pu être envisagé et accepté par le Louvre car les normes et standards ont fait l'objet au cours des vingt dernières années d'un travail d'harmonisation international considérable : la confiance en des partenaires étrangers (et une certaine solidarité entre musées) est rendue possible par cette professionnalisation des métiers et des institutions qui garantit une exigence et une rigueur équivalentes.

Français et Italiens décident alors d'utiliser de nouvelles technologies pour le suivi du montage de l'exposition. Avant tout prêt d'œuvre, un constat d'état est établi. Ce document est consulté à chaque étape du prêt et, en particulier, lors de l'arrivée des œuvres dans le musée emprunteur. Ce constat décrit l'état de l'œuvre à un moment donné. Daté, signé et localisé, il recense les altérations, manques et ajouts éventuels, à la manière d'un procès-verbal. Cette description des fragilités permet de s'assurer de l'état inchangé de l'objet ou de mesurer les changements. Elle s'accompagne de photos qui appuient la description. En l'occurrence, l'étape de vérification commune par le prêteur et l'emprunteur est impossible. Alors, en temps réel, la chargée d'expositions de la *Veneria Real* envoie des photos par *Whatsapp*. Ceci permet d'avoir des archives photographiques de cette exposition et de voir comment les opérations se déroulent. Cependant, cela laisse peu de place pour l'interaction, par exemple pour la transmission des consignes de manipulation.

Pour d'autres expositions, les opérations seront parfois suivies directement en visioconférence *via Teams* ou d'autres applications. Dans ces cas, des insuffisances sont aussi apparues. La résolution des images s'avère trop basse pour faire des constats fins des œuvres. Pour

des soulèvements potentiels de polychromie ou pour d'éventuelles griffures sur des œuvres en métal, il n'est pas possible de voir ces altérations à l'écran. Il a donc fallu systématiquement préciser dans les échanges que les œuvres étaient inchangées sous réserve d'un constat *de visu* au retour au Musée du Louvre. Pour ces raisons, le principe du convoiement physique n'a finalement pas été remis en cause et, malgré les situations sanitaires parfois difficiles, il reste la norme pour tout prêt du Musée du Louvre.

UN MÉTIER EN PREMIÈRE LIGNE

Pendant la période du confinement, il s'agit d'organiser une situation inconnue. Le personnel du Musée du Louvre est alors en Autorisation Spéciale d'Absence (ASA). Administrativement, les équipes sont donc autorisées à rester chez elles et continuent de percevoir leur salaire, un aspect essentiel qui n'est pas toujours le cas dans le monde de la culture ou même dans tous les musées. Dès le 16 mars, la régie des Sculptures met en place des points hebdomadaires pour maintenir une cohérence d'équipe et répondre aux problèmes les plus immédiats. Par exemple, face à l'impossibilité d'aller chercher les œuvres en prêt, l'ensemble des expositions en cours est listé pour localiser précisément toutes les œuvres. Cette traçabilité est indispensable pour déterminer le statut de chaque prêt. Pour les œuvres à l'extérieur du Louvre, il faut faire renouveler les assurances, ce qui entraîne notamment des surcoûts pour les emprunteurs alors même que leur institution est également fermée. Pour les œuvres revenues au Louvre, mais pas encore réinstallées, il faut lister celles qui sont en zone inondable (le coffre ou dans certaines réserves) pour les intégrer dans les plans en cas d'urgence.

Le suivi des collections permanentes doit aussi être repensé car, officiellement, la seule personne du département autorisée à entrer dans le musée est la Directrice du département. Une coordination avec la Direction de la Surveillance est mise en place. Ce service ne s'est jamais arrêté avec des équipes d'astreinte sur place. Il a notamment pu permettre une intervention lors d'une fuite d'eau dans les salles.

La fin du premier confinement en France s'accompagne d'un retour en présentiel progressif et variable selon les métiers. Selon une

étude Ipsos³, une véritable explosion du télétravail se produit : au niveau national, 57% des personnes n'étaient pas à 100% de présentiel. Le Louvre n'est pas en reste et son Service Informatique a travaillé intensément pour équiper le personnel. Comme ailleurs, la pandémie a accéléré de manière massive une évolution qui n'en était alors qu'à ses balbutiements : en 2018 et 2019, le nombre d'agents nouvellement équipés en télétravail était respectivement de 26 et 53 (sur plus de 2200 emplois directs) ; en 2020, ce nombre bondit à 659 agents équipés. Cette progression s'est depuis poursuivie et s'est accompagnée d'un assouplissement des exigences requises pour être éligible à cette forme de travail. Cette transformation a été faite d'improvisations lors du premier confinement, beaucoup de personnes utilisant par exemple leur ordinateur personnel pour travailler.

Au sein du Musée du Louvre, en dehors de la Surveillance, les conservateurs et les régisseurs sont parmi les premiers agents à revenir. Dès le 15 mai, ils sont présents pour établir un bilan sanitaire des collections et reprendre les dossiers. Il faut rapidement organiser et mettre en œuvre le retour des prêts restés dans des musées ou, parfois, dans des entrepôts de transit. En effet, le métier basé sur la matérialité des œuvres exige une part de présentiel conséquente. La question du télétravail se pose alors de manière spécifique et questionne, à nouveau, les fondements de la pratique des régisseurs.

Paradoxalement, la fermeture des musées est l'opportunité pour mener des opérations d'envergure peu compatibles avec la présence du public. Cette période particulière permet d'organiser un dépoussiérage complet des cours Marly et Puget avec l'installation d'échafaudage de plus de 10 mètres pour atteindre les sculptures les plus en hauteur.

S'adapter devient un mot d'ordre. La reprise rapide des expositions n'est pas sans heurts. Pour ne prendre qu'un exemple, l'exposition phare du département des Sculptures *Le Corps et l'âme* consacrée à la sculpture italienne de la Renaissance est d'abord décalée, elle ouvre au Louvre pendant une semaine avant que n'intervienne la deuxième fermeture des musées français. Les négociations

3 *Impacts de la crise sanitaire sur le travail et la santé des agents du ministère de la culture*. Enquête menée du 29 juin au 29 juillet 2021.

s'enchaînent alors au fil des prolongations des prêts pour finalement permettre un mois d'ouverture supplémentaire après la réouverture des musées français.

Ces multiples incertitudes entraînent un grand décalage des ouvertures d'expositions sur l'été 2021. Les expositions de 2020 sont reportées successivement à la fin de l'année 2020 puis au printemps suivant avant que des dates estivales, plus sûres, ne soient arrêtées. En six semaines, la régie du département des Sculptures doit donc gérer l'activité de six mois d'activité normale. S'ajoutent à ces départs en exposition les derniers retours d'expositions prolongées pour qu'un plus large public puisse les voir.

De manière générale, cette reprise sans boussole se traduit par des aléas accrus avec des pics de travail et des prestataires débordés. Ces entreprises de transport font face à des demandes simultanées de toutes les institutions alors que leurs équipes (coordinateurs, technico-commerciaux, emballeurs, chauffeurs, installateurs) sont malades ou immobilisées comme personnes contacts. Pour tous, prestataires comme régisseurs, il faut répondre à une véritable inflation des formulaires dès qu'il s'agit d'un prêt à l'international. Ces documents administratifs pour les voyageurs sont continuellement amendés ou remplacés par d'autres. Pendant un temps, les déplacements dans l'Union Européenne nécessitent un « *European Passenger Locator Form* », un certificat de vaccin et/ou un test. Obtenir des tests PCR en moins de 48 heures s'avère un véritable défi. Il faut alors quelquefois trouver une alternative dans la matinée : les exigences n'étant pas les mêmes selon les modes de transport, il faut parfois délaissier le train pour faire l'aller-retour en camion. Les régisseurs convoyant ont donc été exposés directement, régulièrement et pendant des durées prolongées aux risques sanitaires.

DES RÈGLES D'ÉCHANGES... QUI CHANGENT

En temps normal, les musées gérant les œuvres des collections nationales doivent obtenir l'autorisation du service des musées de France (Ministère de la Culture) pour prêter une œuvre. Une fois une demande de prêt acceptée au sein d'une institution, cette dernière soumet une proposition de prêt à l'examen de la Commission des Prêts et Dépôts (constituée de membres du Ministère et des

représentants des Musées nationaux) pour obtenir sa validation et la publication de l'arrêté de prêt. Ce sont cet arrêté et l'ampliation éditée à sa suite par l'établissement prêteur qui ont une valeur légale.

Pendant la pandémie, les consignes émises par le Musée du Louvre et par le Ministère de la Culture arrivent progressivement. Ainsi, un courriel « récapitulatif des consignes à adopter en prévention de l'épidémie » est envoyé dès le 25 février 2020 pour demander aux agents de limiter leurs déplacements en Chine puis pour donner des consignes d'auto isolement à ceux qui s'y rendraient malgré tout. Ces consignes vont rapidement être généralisées à tous les déplacements.

Face à l'impossibilité de rapatrier les prêts, il devient indispensable d'apporter une solution juridique à la situation. Le service des musées de France prend un arrêté dès le 30 mars 2020 qui « proroge automatiquement de trois mois maximum, à compter de la date de cessation de l'état d'urgence sanitaire, les délais des arrêtés de prêt et de dépôt d'œuvres des collections des musées nationaux pris avant le 12 mars 2020 et dont le terme est fixé entre le 12 mars et la date de cessation de l'état d'urgence sanitaire ». Cet acte juridique permet, dans les faits, de prolonger jusqu'au 10 octobre 2020, sans autre formalité, les prêts ainsi que les délais prévus pour la réimportation des œuvres des Musées nationaux dans les autorisations d'exportation. Une régularisation ultérieure simplifiée sera mise en place par la suite.

Après le confinement, les débats sur l'opportunité des convoiements physiques se poursuivent. Ils sont tranchés le 20 octobre 2021 par le service des musées de France qui tient « à rappeler l'importance du maintien d'un convoiement systématique des œuvres prêtées, pour l'aller comme pour le retour des transports. La présence d'un convoyeur ayant les compétences nécessaires pour prendre les bonnes décisions en cas de besoin, lors du transport et de l'installation, est toujours indispensable, mais elle l'est sans doute plus encore en ce moment »⁴.

Au niveau du Louvre, la mise en œuvre s'accompagne de la mise en place de protocoles et de décisions formalisés au sein du Comité

4 Courriel en date du 20 octobre 2021 de Vincent Droguet.

Hygiène, de Sécurité et des Conditions de Travail qui rassemble Direction et représentants du personnel. Se mettent ainsi en place la fourniture de masques chirurgicaux pour les trajets en camion (avec port du masque pendant tout le transport, aération régulière de la cabine et désinfection de la cabine, après chaque trajet, par le transporteur), distribution d'un auto test par mission ainsi que des masques FFP2 (trois par jour) pour les convoiements dans des pays où le port de ce type de masques est rendu obligatoire par la réglementation en vigueur. Ces éléments sont indispensables pour la protection des régisseurs et convoyeurs qui évoluent dans des espaces confinés, que ce soit dans les véhicules ou dans les réserves des différents musées, tout en étant en contact avec de nombreuses personnes aux profils extrêmement variés.

UNE REMISE EN CAUSE VIOLENTE ET ÉPHÉMÈRE

Alors que les professionnels de musées tentent de s'adapter à une situation sans cesse en mouvement, la crise sanitaire suscite une remise en cause radicale des expositions et des mouvements d'œuvres en général. S'appuyant notamment sur le fait que la culture et les musées ne sont pas considérés comme « essentiels » dans les plans gouvernementaux, de multiples publications questionnent voire contestent violemment les principes mêmes des manifestations culturelles. Aux traditionnels griefs des risques pour les œuvres, viennent s'ajouter des considérations écologiques et financières comme la demande d'expositions plus longues et moins fastueuses. Les critiques contre les expositions *blockbusters*, déjà existantes, sont exacerbées. Cet appel à une durabilité plus grande, à une modestie retrouvée, valorise alors les œuvres de proximité et les actions locales. La notion de chef-d'œuvre est remise en cause. Cette logique conduit aussi à s'interroger sur l'importance de l'original et de la matérialité de l'œuvre : en se basant sur l'explosion de la fréquentation des sites internet des musées pendant les confinements, certains avancent alors que la communication sur les réseaux, les interviews, les reportages ou les bases de données avec photographies très Haute Définition rendent obsolètes les lieux concrets.

Cependant, cette remise en cause radicale, plus conceptuelle que pratique, semble avoir été vite oubliée. Des réponses originales

voire insolites avaient déjà été mises en place pour protester contre les restrictions sanitaires imposées au secteur culturel⁵. Depuis la réouverture des musées, on ne peut que constater un véritable désir de culture : si le phénomène reste inégal et ne touche pas toutes les institutions, le public revient aujourd’hui en masse dans les grands musées. Le Musée du Louvre, malgré la baisse considérable des visiteurs chinois – et russes depuis la guerre en Ukraine –, a ainsi renoué avec la fréquentation d’avant-pandémie. Ce phénomène a conduit la nouvelle Présidente-Directrice, Laurence des Cars, à instaurer un chiffre de fréquentation quotidienne maximal de 30 000 visiteurs (ce qui correspond à environ huit millions de visiteurs annuels).

En fait, plus qu’une remise en cause, on assiste à une accélération de dynamiques déjà en cours. Toujours au sujet de la gestion des flux de visiteurs, la mise en place de la réservation obligatoire, *via* des billets horodatés, a systématisé des réflexions préexistantes : aux considérations liées au confort de la visite sont simplement venues s’ajouter les questions de distanciation physique pour raisons sanitaires. La dématérialisation évoquée a contribué à la généralisation d’outils digitaux. Ces derniers permettent de mieux définir et de s’adresser aux différents publics en s’insérant pleinement dans des stratégies marketing ou des politiques de mécénat. La communication, en particulier sur les réseaux sociaux, se réinvente et s’articule avec les grands projets. Par exemple, les opérations de dépoussiérage des cours Marly et Puget ont pu être suivies grâce aux photos et vidéos prises. L’exemple le plus probant est l’attribution de crédits pour développer massivement les expositions virtuelles : pendant les périodes de confinement, elles permettent à des expositions bien réelles et déjà installées d’être vues par le public. Celui-ci peut se déplacer

5 Une dépêche de l’AFP datée du 19 janvier 2022 relate ainsi comment des dizaines de musées et lieux de concert se sont temporairement transformés en salons de coiffure et en salles de sport aux Pays-Bas pour concilier des activités qui permettent une reprise de l’activité avec des visites ou des concerts, encore interdits à cette date. À Dijon, le musée des Beaux-Arts organise des collectes de sang dans les salles pour des raisons analogues.

dans les salles, zoomer sur une œuvre ou une explication⁶. Toutefois, ces approches dépassent le simple enjeu conjoncturel : ces versions en ligne permettent une visibilité accrue pour des visiteurs potentiels et elles conservent une trace de l'exposition. Elles complètent le catalogue et autres publications en reflétant le travail scénographique et la confrontation des objets.

CONCILIER DISTANCE ET PROXIMITÉ

Les musées ont su s'adapter en faisant évoluer certains de leurs principes pour faire face à la crise sanitaire mondiale et son impact au niveau organisationnel. Concilier distance et proximité devient un défi essentiel alors que la pandémie impose une distanciation sociale inédite.

Au niveau des services de régie, la crise a démontré la force et la pertinence des méthodologies mises en place. Elles ont permis, dans un premier temps, la préservation des œuvres et leur mise en sécurité. Dans un second temps, les projets d'ouverture d'exposition ont été maintenus malgré les difficultés logistiques et la persistance de risques sanitaires majeurs. Ceci a notamment été rendu possible par l'implication physique des régisseurs qui, de par la nature de leur poste, sont en contact avec tous les interlocuteurs de la chaîne d'une exposition. Ce contexte de travail incertain et potentiellement dangereux a obligé les régisseurs à faire preuve d'imagination sans jamais réduire l'exigence de sûreté et de sécurité des œuvres. Encore récemment, les conditions de montage d'une exposition à Hong Kong impliquaient pour les régisseurs de se soumettre à un régime de contrôle quasiment carcéral. L'engagement des personnels de musée a permis qu'une offre culturelle se maintienne malgré les vicissitudes.

En 2021 et 2022, les jauges maximales imposent ou accompagnent des baisses de fréquentation pouvant aller jusqu'à moins 75%. Dans ce contexte, les musées anglo-saxons, le plus souvent basés sur un modèle économique marchand sont durement affectés : on

6 Citons deux exemples, à Montauban <<https://mib.visite-virtuelle.pro/ferdinand>> ou à Nogent sur Seine <<https://www.visite-virtuelle360.fr/visite-virtuelle/201206-MuseeCamilleClaudé>>.

assiste même, dans les grandes institutions, à des licenciements atteignant un tiers du personnel. L'association des musées américains s'inquiète du fait que la moitié des musées fermés pourraient ne jamais rouvrir. Outre les souffrances humaines que cela induit, ces situations posent la question du devenir des collections.

Il est encore prématuré de parler d'une meilleure résistance des musées soutenus par les pouvoirs publics. En France, l'État s'est engagé massivement aux côtés de ses fleurons. Les collectivités territoriales ont également apporté leur aide aux musées départementaux ou municipaux. Cependant, elles ne compensent pas toujours les pertes de ressources et de visiteurs. Surtout, ces aides ne peuvent durer qu'un temps. Il est à craindre que les effets budgétaires de la crise apparaissent en décalé.

La pandémie aura, en tous cas, servi d'accélérateur de certaines tendances confirmant que les musées se réinventent en permanence⁷. La crise sanitaire a donc posé de nouveaux questionnements au sein d'un secteur qui ne cesse depuis plus de trente ans de s'interroger sur son rôle, ses missions, ses modalités d'action⁸. Les manières de toucher les publics, tous les publics potentiels, ont ainsi été particulièrement mises en lumière. Les outils digitaux ont été encensés avant que leur complémentarité avec la présence physique ne redevienne centrale. Un véritable désir de culture des visiteurs s'est exprimé à la sortie de la phase aigüe de la pandémie : un besoin de beau, de contact humains et d'événementiel s'exprime. Aujourd'hui, l'accès aux collections des musées reste une demande forte des visiteurs et un élément central des territoires. Pour cette raison, il est peu probable qu'on assiste au « renoncement aux expositions événement » ou à d'autres bouleversements un temps annoncés. Le besoin de sens explique un investissement tant des visiteurs que des personnels dans cet objet si particulier qu'est le musée.

7 Neil MacGregor, *À nouveau monde, nouveaux musées. Les musées, les monuments et la communauté réinventée*. co-edition Musée du Louvre éditions / Hazan. 2021. Pour rester vivante, celle-ci doit revoir et élargir son vocabulaire et parfois même changer de syntaxe.

8 « À quoi sert l'histoire de l'art aujourd'hui ? » Institut national de l'histoire de l'art (Inha).

PANDEMIA Y POLÍTICA EXTERIOR CULTURAL
EL CASO DEL PERÚ

Carlos G. Amézaga
Ancien ministre de l'ambassade du Pérou en France

CONTEXTO GENERAL DE LA PANDEMIA DEL COVID 19

Desde el comienzo de la epidemia del Coronavirus, iniciada en China, continuada en Italia y otros países de Europa y finalmente en casi todo el mundo, los diferentes Estados se vieron en la encrucijada de tener que adoptar medidas para proteger a sus ciudadanos, las mismas que, al mismo tiempo, generaron malestar a otras naciones. Así fue por ejemplo cuando se cerraron las fronteras a los vuelos y a ciudadanos chinos o de otros países asiáticos. Lo mismo ocurrió cuando los Estados Unidos bloquearon la llegada a sus tierras de los ciudadanos provenientes del espacio Schenghen, entre otros casos, al inicio de la pandemia en marzo de 2020.

Todos estos problemas tenían sentido puesto que no se trataba de un problema ubicado en un solo país, sino que era una calamidad que poco a poco iba afectando a prácticamente todo el mundo. La pandemia del COVID 19, por tanto, se convirtió en un objeto de la política exterior de los Estados, sea para evitar el contagio de los nacionales con los visitantes que provinieran de los países más afectados, sea para evitar que la propagación de la enfermedad llegara a otros países.

En un primer momento las reacciones fueron variadas. En China, por ejemplo, se trató de tapan el brote de la enfermedad hasta que se hizo ya imposible dado el alto número de los afectados. Italia, el primer país infectado en Europa, no tomó muy en serio la amenaza y eso lo afectó, pues la epidemia se diseminó por todo el norte de

la península y pasó a los Estados vecinos como Francia y Alemania. Otro caso fue el Reino Unido, donde su entonces Primer Ministro pretendió proteger únicamente a los adultos mayores y dejó que la epidemia se expandiera para que eliminara a los más débiles y luego implosionara; esta estrategia no fue la más adecuada y tuvo luego que enmendarse.

En América, el caso más notable fue el de los Estados Unidos, pues el Presidente Trump hasta el último momento desestimó la importancia de la epidemia, permitiendo concentraciones de personas y llegando él mismo a dar la mano y abrazar a mucha gente cuando ya se sabía que el virus había llegado a su país. Algo parecido sucedió en Brasil, donde el Presidente Bolsonaro intentó tener la misma actitud, pero finalmente, tanto uno como el otro tuvieron que retroceder y adoptar medidas mucho más adecuadas a la realidad.

En el caso del Perú, teniendo como antecedente lo ocurrido en Asia y Europa, se tomaron medidas muy rápidas. Ni bien empezaron los primeros casos, el Gobierno decidió otorgar la primera prioridad y sus principales recursos a detener el avance de la enfermedad o por lo menos ir la espaciando, de manera que no llegue en ningún momento a sobrepasar las capacidades de los servicios de salud, los cuales, por cierto, no se encontraban preparados para una epidemia de enorme magnitud.

La actitud del Gobierno, adoptando medidas como el cierre de colegios, universidades y actividades públicas, la prohibición de circular —salvo para actividades muy específicas—, generaron, en un inicio, un apoyo inusitado de la población. No obstante, las siguientes medidas como el cierre de los aeropuertos y la cancelación de la totalidad de los vuelos comerciales que llegaban al Perú, a excepción de “vuelos de Estado”, generaron una intensa inquietud en los miles de peruanos que se quedaron varados, sin vuelos de retorno, fuera de las fronteras del Perú.

Posteriormente, el cierre completo de centros de trabajo, escuelas, centros deportivos, teatros, etc., y el aislamiento total que impuso el Gobierno de entonces, generaron un vuelco en la población que pasó a cuestionar la actitud de las autoridades puesto que los resultados, visto el número de fallecidos, no fueron los esperados.

LA LLEGADA DE LAS VACUNAS

La aparición de las primeras vacunas contra el COVID 19 representó el inicio del final de la pandemia. Desde finales de 2020 y principios de 2021 muchos países iniciaron el proceso de vacunación de manera progresiva, iniciando por los mayores de 70 años y por aquellos que sufrían de comorbilidades. Poco a poco se fue ampliando el radio de vacunación hasta llegar a prácticamente la totalidad de la población.

Este esquema, seguido de manera más o menos equivalente, en la mayoría de los países desarrollados, no fue, sin embargo, el caso en los demás países. Por ejemplo, en Argentina, el Ministro de Salud fue obligado a renunciar a partir del caso llamado *Vacunas VIP*, en el cual se descubrió que una serie de personas, entre ellas el propio Ministro, se habían adelantado al proceso de vacunación normal en desmedro de los ciudadanos a quienes les correspondía por derecho.

En el Perú sucedió algo similar con el caso denominado *Vacunagate*, en el cual tuvieron que renunciar las Ministras de Salud y Relaciones Exteriores, quienes, al igual que muchos otros funcionarios públicos de esos Ministerios y cerca de 500 personas, tuvieron un acceso no oficial a la vacuna contra el COVID 19 desde octubre de 2020. Esto se produjo luego de que el laboratorio chino Sinopharm hiciera llegar al Perú un lote de 3 200 dosis para ensayos clínicos, parte de los cuales fueron aprovechados por estas personas a espaldas del procedimiento oficial, incluso antes de su homologación. Más allá de estas disparidades en la forma en que se aplicaron las vacunas en los diferentes países, (según el Informe sobre desarrollo humano 2021-2022 del PNUD, en los países de ingreso alto un 72% de personas se ha vacunado con al menos una dosis, mientras que en los de ingreso bajo solo el 21%) se puede decir que en estos momentos la vacunación ha permitido que el número de contagios y de fallecimientos por COVID 19 haya venido decayendo de manera progresiva, sin que por ello se descarte una nueva ola de contagios¹.

1 <<https://report.hdr.undp.org/es/index.html>> PNUD Informe sobre Desarrollo Humano 2021-2022.

LA PANDEMIA Y LA CULTURA

En su informe *El COVID-19 y el mundo del trabajo*, la OIT destacó el contraste entre la pérdida generalizada de empleo en los sectores más afectados (hostelería, restauración, arte, comercio minorista y construcción) y el alza en aquellos de prestación de servicios que requerían una elevada cualificación, como las finanzas o los seguros².

Para las industrias culturales, que representan unos 30 millones de empleos en todo el mundo, la pandemia ha sido muy dura. En 2020, según la UNESCO, se estima que la industria del cine perdió 10 millones de puestos de trabajo; un tercio de las galerías de arte redujeron a la mitad a su personal, el cierre de la industria musical costó más de us\$ 10 mil millones y el mercado editorial cayó 7,5% respecto al año anterior. Las restricciones para evitar la expansión del virus a nivel global tuvieron un fortísimo impacto en la sociedad con grandes disparidades marcadas a nivel económico y social, con los obstáculos derivados de la crisis del turismo, el cierre de la cultura y el teletrabajo³.

En el Perú, la pandemia del COVID 19 sobrepasó la capacidad de las unidades de cuidados intensivos (UCI), agotó el oxígeno medicinal y ocasionó mucho dolor ante la pérdida de seres queridos. Al mismo tiempo, provocó que los teatros y las salas de los cines lucieran vacíos, que las bandas de músicos no pudieran mostrarse ante su público y que hubiera sitios arqueológicos cerrados, entre tantos otros daños en el sector cultural.

Ante la emergencia sanitaria del COVID 19, cuyo primer caso en el Perú se reportó el 6 de marzo de 2020, fue necesario aprobar medidas para mitigar los efectos socioeconómicos originados en las industrias culturales, las artes y las expresiones del patrimonio inmaterial. La manera de crear, producir, difundir bienes y servicios culturales fue duramente impactada.

2 <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373740>>. La UNESCO en Perú ante la emergencia del COVID-19: una respuesta estratégica.

3 <<https://es.unesco.org/news/cultura-y-pandemia-cuanto-impacto-crisis-industrias-creativas>>.

El Gobierno dispuso la entrega de apoyos económicos para evitar la ruptura de la cadena de pagos y mitigar el impacto producido por la suspensión o cancelación de actividades culturales. Hubo una reacción frente a la suspensión de actividades del sector cultural, sin embargo, no se sabía con certeza cuántas personas necesitaban ser apoyadas. Esto permitió que se hiciera más visible la necesidad de conocer con precisión cuántas personas en el Perú se dedicaban al sector cultural en los diferentes ámbitos.

En coordinación con la Unesco y la Municipalidad de Lima se aplicó una encuesta para tener una cifra más real de los trabajadores de la cultura, la cual fue resuelta por más de 10 000 personas a escala nacional. En ese contexto el Ministerio de Economía y Finanzas entregó una asignación de 50 millones de soles (aproximadamente 12 millones de euros) para apoyar a los trabajadores de las industrias culturales y las artes, así como a los portadores y difusores del patrimonio inmaterial. Posteriormente, con una ampliación de 20 millones de soles (aproximadamente 5 millones de euros) se favoreció a 4 065 proyectos culturales, que involucran a alrededor de 10 000 personas más.

El sector Cultura ha venido luchando por reinventarse y reponeerse al duro golpe. Una de las lecciones aprendidas fue que no se debe esperar más para conocer cuántas personas se dedican al sector cultural. Por primera vez, se contará con el registro nacional de trabajadores y organizaciones culturales (RENTOC), que permitirá plantear políticas públicas más acertadas que coadyuven al desarrollo, la promoción y el fomento, así como la preservación de las artes y la cultura. Se ha ido implementando de manera progresiva. En una primera etapa centrado en los agentes de las industrias culturales, las artes y el patrimonio inmaterial. Después vendrían las ocupaciones y actividades vinculadas al patrimonio cultural.

El RENTOC permitirá también conocer las características y los perfiles de quienes forman parte del sector, si es su primera o segunda actividad, cuántos años tienen, cuántas mujeres hay, si es que existen organizaciones conformadas en los Registros Públicos o son colectivos y demás información de relevancia.

Hacia finales del 2020 se podía contar ya con algunos alcances sobre la utilización de los fondos provenientes del Ministerio de Economía y Finanzas. Al 31 de diciembre fueron beneficiadas 1 945

solicitudes (1 353 trabajadores de las industrias culturales y artes, 592 portadores del patrimonio cultural inmaterial), que involucraron a un total de 9 411 personas. De ellas, el 65 % correspondió a las regiones y el 35 %, a la capital Lima Metropolitana.

El 82 % de estos proyectos pertenecieron a personas naturales (trabajador cultural independiente y colectivos) y el 18 %, a personas jurídicas. Además, el 43 % de las solicitudes que obtuvieron recursos fueron presentadas por o atienden a población vulnerable como la afroperuana, indígena u originaria o con alguna discapacidad. La región con más beneficiarios de colectivos inmateriales que recibieron apoyos económicos fue el Cusco (91); le siguen Lima (88), Junín (59), Arequipa (43). En general, todos los proyectos incluyeron la reinención de la actividad, un replanteamiento de lo que se hacía antes del covid-19 para adecuarse a la nueva normalidad⁴.

LA PANDEMIA Y EL BICENTENARIO

La pandemia del COVID 19 le tocó al Perú en un momento muy especial pues el 28 de julio de 2021 se celebraba el Bicentenario de la Independencia nacional. Ya hemos señalado cuales fueron las principales medidas que tuvo que tomar el sector Cultura para paliar los efectos de la pandemia, pero muy buena parte de lo que se tenía previsto para las celebraciones caía en el terreno cultural, y eso fue una gran decepción para todos aquellos en el Perú y fuera de él que esperaban celebrar como correspondía la fiesta del bicentenario.

Como parte de su política cultural exterior, el Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú conformó un grupo especial dedicado particularmente a acompañar el necesario relanzamiento de la imagen del Perú y a fortalecer los vínculos con las comunidades peruanas en el exterior, en el marco de la celebración de esta fecha tan significativa. Sin embargo, los objetivos de la celebración del Bicentenario se tuvieron que replantear hacia nuevos ámbitos que van mucho más allá de lo meramente celebratorio y de reflexión sobre estos 200 años.

4 <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1439604/Contexto7_EN-AP_2020.pdf.pdf> Impacto de la crisis en el sector cultura.

Lo que se empezó a buscar, y aun de alguna manera se mantiene, fue relanzar la reactivación económica, turística y cultural a través de una nueva imagen del Perú y, por otro lado, enfatizar los valores de unidad, solidaridad y resiliencia al fortalecerse los vínculos con la inmensa comunidad peruana que vive y se desempeña más allá de las fronteras nacionales.

Para ello, se creó una agenda internacional denominada *Bicentenario en el Mundo*, la misma que fue ordenada de la siguiente manera:

1. Programa Bicentenario de Actividades en el Exterior (PBAE)
2. Programa de Países Amigos del Bicentenario (PPAB)

El PBAE tuvo como componente esencial la organización de “Semanas del Bicentenario” en cada una de las sedes en el exterior. La organización de estas semanas contó con el apoyo de videos y otros eventos digitales, que se prepararon especialmente para ser distribuidos entre las Misiones en el exterior. Algunos de estos estuvieron dirigidos también a las comunidades peruanas, especialmente en los lugares donde éstas son más numerosas.

Las “Semanas del Bicentenario”, incluyeron igualmente los eventos locales producidos por la Misión correspondiente, de manera que se pudo realizar una programación diversa y adecuada para cada uno de los lugares en los que se presentó, sea de manera presencial (que fueron los menos de los casos) o a través de las redes sociales, de acuerdo con las condiciones locales de prevención de la pandemia.

Además de lo anterior, el PBAE comprendió también a un conjunto de grandes eventos previstos para el año 2021, en los que el Perú cumplió un papel principal, por ejemplo, como invitado de honor en los Festivales de Cine de Biarritz, de Guadalajara y de Málaga; además, también lo fue en la Feria del Libro de Guadalajara, y en importantes exhibiciones en el Instituto Cervantes de Madrid, en distintas ciudades de China, en el Humboldt Forum en Berlín, y en el Museo Británico en Londres; tuvo una participación especial en la Bienal de Arte de Venecia; y, además, la gira mundial del velero de la armada peruana BAP Unión, permitió llevar consigo grandes eventos comerciales, deportivos y culturales.

La última parte del PBAE incluyó la realización de eventos dirigidos a motivar la participación de la comunidad peruana en

el extranjero. Entre ellos cabe mencionar a los *Cabildos 21*, realizados en Colombia, Argentina, Chile y Francia, entre otros; la Cátedra Bicentenario, la Biblioteca Bicentenario y el Voluntariado Bicentenario.

En cuanto al “Programa de Países Amigos del Bicentenario”, buscó la participación de las Embajadas y gobiernos extranjeros en actividades o proyectos por el Bicentenario a ser realizados en territorio peruano. Se contaron unas 70 iniciativas de 18 países, las cuales tuvieron un contenido simbólico, para conmemorar efémerides significativas en la relación bilateral; retrospectivo, para reflexionar académicamente sobre la historia común; prospectivo, para destacar desafíos conjuntos en materia de desarrollo; o comunitario, para fortalecer el vínculo entre las comunidades peruanas y las del país amigo o sus dependientes residentes en el Perú.

La pandemia del COVID 19 afectó directamente las celebraciones previstas para el Bicentenario de la República del Perú, especialmente en lo relacionado al alto número de manifestaciones culturales que estaban previstas en todo el mundo. Pero, por otro lado, permitieron también resaltar el trabajo de las Misiones del Perú en el exterior, las mismas que, pese al aislamiento y demás problemas sanitarios, pudieron sacar adelante, sea de manera virtual o, incluso, presencial, los programas que tenían considerados en sus respectivos países, adaptándose, por supuesto, a las condiciones sanitarias de cada uno de ellos.

Así, se pudo constatar que la celebración del Bicentenario de la Independencia, en el marco de la pandemia del COVID 19, fue una manera muy eficaz de sensibilizar a las Misiones peruanas en el exterior sobre su trabajo de proyección cultural, un espacio en el cual el Perú puede, y debe, ofrecer al mundo la singularidad de su cultura.

EL TRABAJO DIPLOMÁTICO DURANTE LA PANDEMIA DEL COVID 19

Según estimaciones de la Organización Internacional para las Migraciones (OIM) (2020), hasta mediados de julio de 2020 aproximadamente casi 2 800 000 migrantes a nivel mundial quedaron varados por causa del COVID 19. Para el caso latinoamericano la estimación de varados por la pandemia a dicha fecha era casi 150 000 personas. La propia OIM señaló en su informe que dichas cifras

incluían varias categorías de población, independientemente de su estatus legal, las cuales quedaron varadas debido a la pandemia y/o necesitaban algún tipo de asistencia especial⁵.

Pocas semanas después de que se conocieran los primeros casos de infectados por el COVID 19 en el Perú, el 16 de marzo del 2020, se decretó el estado de emergencia. Seis días después, el 22 de marzo, el Gobierno dispuso que el Aeropuerto Internacional Jorge Chávez, el principal terminal aéreo del país, debía cerrar sus puertas, suspendiendo todos los vuelos programados. Fue un hecho sin precedentes en el país. Debido a esta medida, miles de peruanos se vieron afectados quedando prácticamente aislados en diferentes países, sin tener la certeza de cuándo podrían retornar. Las autoridades estaban obligadas a actuar de inmediato.

En un primer momento, para las Embajadas y Consulados peruanos diseminados por todo el mundo, más allá de la propia incertidumbre sobre la salud de sus integrantes, lo principal fue considerar la situación apremiante de aquellos ciudadanos que estaban viviendo en un país con idénticos problemas de cierre de fronteras, toque de queda o internamiento en los lugares de alojamiento y necesitaban regresar a su país.

En muchos de esos casos se trataba de turistas que se quedaron varados al haberse quedado sin pasaje de regreso por el cierre de fronteras, pero también estudiantes sin recursos para mantenerse en el país de acogida, o simplemente personas con trabajos precarios que dejaron de existir por la pandemia, y sus respectivas familias.

La Cancillería peruana dispuso 12 millones 900 000 soles (aprox. 3 250 000 euros) para la repatriación de los connacionales afectados por el cierre de las fronteras. El cálculo inicial que se tenía era de 2 000 peruanos varados en el exterior. No obstante, cuando el Gobierno pidió que se inscribieran en los consulados para ser repatriados se contabilizaron más de 20 000 personas.

Luego del cierre del aeropuerto, los vuelos con repatriados ingresaron por un aeropuerto militar, provenientes, en su mayoría, de

5 <<https://www.gob.pe/institucion/cultura/informes-publicaciones/2605383-estimacion-de-los-efectos-producidos-por-la-pandemia-de-covid-19-en-el-empleo-y-los-ingresos-de-las-industrias-culturales-y-creativas-del-peru>>.

Estados Unidos, Europa, Oceanía y diferentes países latinoamericanos. Miles de peruanos fueron llegando en diferentes periodos a lo largo del estado de emergencia, pero su travesía no terminaba ahí, pues, al llegar al territorio nacional, debieron cumplir con una cuarentena de 15 días en diversos hoteles de la capital, como método de prevención. Para fines de mayo, la Cancillería aseguró que ya se habían repatriado más de 15 500 peruanos del extranjero. A finales de agosto, se dio por finalizada la primera etapa de repatriados provenientes del extranjero con el arribo de un total de 39 000 personas.

Esta enorme tarea de repatriación fue cumplida de manera exitosa por los Cónsules, Embajadores y sus respectivas misiones, como actores políticos clave para implementar soluciones efectivas para quienes quedaron varados en el extranjero por el cierre de fronteras. Las mismas no solo se limitaron a la atención a los connacionales varados y la organización de vuelos de repatriación, sino que se realizaron múltiples gestiones migratorias, se tramitaron los diversos documentos requeridos por los Estados receptores, se buscó aprovechar los centros de salud para que atiendan a los peruanos en el extranjero, se negoció la adquisición de insumos médicos y cooperación sanitaria, etc. Hay que considerar que la labor de las misiones diplomáticas resultó dramática en muchos casos, ya que muchos de los funcionarios terminaron infectados y en algunos casos se produjeron decesos muy lamentables.

Una vez concluido el problema de los ciudadanos varados y pese a que aún no se han cerrado definitivamente aquellos derivados de la pandemia, durante los meses del año 2021 y lo que va del presente año, las Misiones diplomáticas han ido recuperando poco a poco su trabajo habitual pre-pandemia, adaptándose a las circunstancias y siempre de acuerdo con los requerimientos de las respectivas legislaciones locales. No obstante, ante este panorama todavía incierto el tema cultural se ha venido postergando para mejores momentos.

A partir de ahora, y siguiendo lo aprendido en la pandemia, la labor de la diplomacia tendrá que dirigirse, entre otros, hacia el rediseño del sistema productivo global, concentrándose en la consecución de los Objetivos del Desarrollo Sostenible al 2030, con énfasis en la conservación de zonas silvestres, a fin de reducir las probabilidades de aparición de futuras pandemias. Con relación a la Organización Mundial de la Salud (OMS) y el régimen internacional

de salud, se deberá buscar que dicho organismo cuente con mecanismos más eficaces que garanticen la cooperación, el intercambio de experiencias y buenas prácticas, el respeto de las normas internacionales y el cumplimiento de las contribuciones⁶.

En el campo de la cultura, considerando las inmensas pérdidas sufridas durante los dos años de la pandemia, la diplomacia afrontará el reto de una participación en el esfuerzo gubernamental en favor de una cooperación internacional que permita sacar adelante al sector cultural, buscando acentuar la acción en los sectores que más ayuda necesitan en este momento y pensando en nuevas formas de hacer cultura, aprovechando que la “crisis es una oportunidad”⁷.

ALGUNAS CONCLUSIONES

1. Desde sus inicios, la pandemia del COVID 19 propició que los diferentes Estados tomaran medidas drásticas, como el cierre de sus fronteras, para evitar el contagio de la enfermedad, generando malestar con otros Estados, por lo que la pandemia pasó a ser un tema de política exterior.

2. La llegada de las vacunas, pese a las diferencias en su aplicación en los diferentes países, ha generado un descenso significativo de contagios y de muertes por causa del COVID 19.

3. El mundo de la cultura y las industrias culturales fue una de las áreas más castigadas por la pandemia en todo el mundo. El Perú no fue una excepción y el Gobierno tuvo que dedicar valiosos recursos para recuperar un sector que estaba casi devastado.

6 CURAY FERRER, José Joshua, Diplomacia para una agenda nacional con visión global y de largo plazo: lecciones del COVID 19 en seguridad sanitaria y capacidad tecnológica, en “Aportes para el desarrollo y fortalecimiento de la Política Exterior del Perú”, Asociación de Funcionarios del Servicio Diplomático del Perú, Lima, 2021.

7 <<https://www.segib.org/repensando-el-futuro-de-la-cultura-en-la-post-pandemia-del-coronavirus>>. Repensando el futuro de la cultura en la post pandemia del coronavirus.

4. La pandemia coincidió con la celebración del Bicentenario de la Independencia del Perú en julio de 2021, por lo que muy buena parte de las actividades que se encontraban programadas, en el Perú y en el resto del mundo a través de las Misiones diplomáticas, tuvieron que cancelarse, postergarse o realizarse de manera virtual.

5. Al inicio de la pandemia, las Misiones diplomáticas tuvieron un intenso trabajo para apoyar a los ciudadanos que quedaron varados en diferentes países luego del cierre de las fronteras. Posteriormente se ha ido recuperando poco a poco el trabajo habitual pre-pandemia.

6. Para los próximos años la diplomacia deberá buscar cumplir con los Objetivos del Desarrollo Sostenible al 2030 y, en lo que se refiere a la cultura, apoyar los esfuerzos gubernamentales en favor de una cooperación internacional que permita sacar adelante al sector.

LES MINORITÉS CULTURELLES ALTERNATIVES
ET LE DÉTOURNEMENT DU NUMÉRIQUE
PENDANT ET APRÈS LA CRISE SANITAIRE

María Claudia Quintero Gutiérrez
Doctorante à Université Paris Cité

Autrefois réticentes à la consommation du numérique pour des raisons idéologiques, de nombreuses communautés culturelles alternatives enregistrent aujourd'hui une activité prolifique sur les réseaux sociaux. Comme dans tous les autres secteurs culturels et afin de pallier le manque de contact dans des espaces physiques, le milieu alternatif a également subi un besoin d'interaction fortement affecté en temps de pandémie. Toutefois, ce qui reste particulier à ce milieu n'est pas seulement sa résignation au numérique afin de combler ce besoin, mais aussi son appropriation et son détournement dans des buts de création culturelle et de collectivité pérennes et non-lucratives.

Cet article se penche particulièrement sur la création musicale alternative et décrit les dynamiques de certains collectifs *punk*, *goth* et autres sous-genres du rock contestataire qui ont agi pour la continuité du milieu à travers des événements en ligne (ou *e-vents*) pendant la période des confinements (2019-2021). Basés principalement à Paris, Bogota, Medellin et Berlin, ces collectifs de sous-culture musicale se sont servis des outils numériques afin de proposer des séances de *streaming* de musique, des rencontres virtuelles et du *crowdfunding*, et ont gardé ces dispositifs pour générer, par la suite, des actions solidaires et des interventions contre-culturelles « hybrides ».

L'ALTERNATIF *PUNK* ET LE NUMÉRIQUE DANS LES GRANDES LIGNES

Les définitions du milieu alternatif sont nombreuses mais, pour l'essentiel, nous pouvons le comprendre comme l'ensemble des communautés qui, au travers d'initiatives culturelles, proposent des actions et des moyens parallèles aux systèmes établis. Souvent entendues comme des solutions à des problématiques actuelles, ces actions se manifestent à travers les arts indépendants et suivent des modèles sociaux et économiques autonomes par opposition, en l'occurrence, au capitalisme. C'est pourquoi le numérique, fondé et répandu principalement par les GAFAM, est perçu comme un élément de contrôle économique, politique et intellectuel des masses contre lequel il est indispensable de se battre. En ce qui concerne la scène *punk*, cette réticence s'est matérialisée en principe, par exemple, sous la forme de boycott quant à l'usage des plateformes en ligne comme moyen de diffusion. Toutefois, avec l'explosion du numérique, des blogs indépendants¹, des salles de tchat et des sites de partage musical comme *MySpace*², ont été aisément accueillis par de nombreux adeptes du mouvement. Ainsi, par la suite, la contestation du numérique s'est tournée vers le refus de l'utilisation des réseaux sociaux tels que *Facebook*, tandis qu'actuellement, avec la présence des sous-cultures

-
- 1 En France, par exemple, nous pouvons compter aujourd'hui plus d'une centaine de sites dans des domaines indépendants sur le *punk* local et international. Même si la date d'apparition des premiers *blogs* reste complexe à cerner, des sites de diffusion tels que *Razibus.net* revendiquent leur présence sur le *web* depuis 2007 avec un total de 32120 événements publiés partout en France.
 - 2 Créé par les entrepreneurs américains Tom Anderson et Chris DeWolfe en 2003, *MySpace* a été conçu comme une plateforme exclusivement musicale destinée tant aux musicien·nes qu'aux amateurs·trices. L'objectif étant de s'en servir pour exposer leurs créations musicales ainsi que pour partager des informations sur leurs dates de concerts, sorties des disques, achat de marchandises ou alors établir le contact avec des fans ou d'autres musicien·nes.

punk dans presque tous ces réseaux³, leur lutte se fonde sur la non-adhésion aux modèles de l'e-commerce⁴.

Nous pouvons ainsi analyser plusieurs changements et tendances, et ce depuis les débuts du mouvement. Né du désespoir social dans les années 70, le *punk* a permis à toute une communauté d'exprimer son mécontentement face à un contexte de clivage politique et social, de chômage et de crise écologique. Même si le pays d'origine du genre musical est toujours sujet de débat⁵, cela reste certain que le sentiment de détresse ne s'est pas réduit à un seul territoire et, bien au contraire, a été partagé par des milliers de personnes en créant ainsi un courant idéologique et musical international toujours actif de nos jours. Cette activité en continu rend compte d'une volonté de pérennisation, de création musicale et d'activisme qui s'est consolidée pendant la crise sanitaire et au moyen de l'internet.

-
- 3 Nous trouvons aujourd'hui une forte présence des membres du milieu alternatif (des groupes, des artistes indépendants, des associations, des collectifs, etc.) ainsi que des archives numériques (musique, vidéo, texte, photo, etc.) sur des réseaux sociaux et des plateformes appartenant aux GAFAM et autres majors américaines, chinoises et européennes tels que *Facebook*, *Instagram*, *TikTok*, *Twitter*, *Twitch*, *You Tube*, *Google*, *Netflix*, *Spotify*, *Deezer*, *WhatsApp*, *Bandcamp*, parmi d'autres.
 - 4 En l'occurrence, le paiement des abonnements, des forfaits *premium*, des comptes *business*, etc.
 - 5 Il existe un débat concernant le lieu d'émergence du mouvement « *punk* ». S'il est vrai qu'il a été amplement médiatisé par la presse britannique – laquelle a d'ailleurs institué le terme « *punk* » pour désigner cette nouvelle vague de jeunes rebelles – et propulsé par des industriels tels que Malcolm McLaren avec les *Sex Pistols* et la dessinatrice de mode Vivienne Westwood, des groupes comme *The Ramones* aux États-Unis ont affleuré parallèlement et avec un même esprit subversif. D'ailleurs, certains musicologues revendiquent le musicien étasunien Richard Hell du groupe *Television* de la fin des années 70 comme le précurseur du *punk*. Cette polémique se répand même jusqu'en Amérique du Sud, où des groupes tels que *Los Saicos* au Pérou dans les années 60 faisaient déjà partie d'un mouvement social *rock* engagé qui suscitait des idées revendicatives contre le système. Ceci est évident dans des chansons comme « *Demoler* » dont les paroles évoquent la destruction du système, faisant des *Saicos* le premier groupe *punk* de l'Amérique Latine.

Par opposition au « *punk mainstream* », le *punk* contestataire s'est érigé sur des principes tels que l'autogestion et l'entraide dans le but de consolider un style de vie indépendant et coopératif qui, même en se servant de certains réseaux sociaux dans l'actualité, cherche à rester à l'écart des enjeux commerciaux du numérique. Ainsi, contrairement à la branche nihiliste post-années 60 bâtie en Angleterre par les *Sex Pistols* et leur devise « *No Future* »⁶, commerciale par excellence et donc stratégiquement portée sur tout outil de vente, d'autres groupes se sont foncièrement tournés vers un militantisme anticapitaliste, principalement soutenu par la philosophie du *DIY*⁷. Grâce aux interventions sociales, politiques et culturelles, aujourd'hui partiellement virtuelles, cette rupture « *No Future vs DIY* » (capitaliste vs autogéré) a également évolué sur internet, faisant du *punk* un courant idéologique activiste attaché à la cyberculture, d'autant plus pendant la pandémie.

Dans un souci de justesse quant à l'analyse des démarches *punk* numériques à l'heure actuelle, la compréhension, d'au moins ces deux branches idéologiques au sein du mouvement, s'avère indispensable. D'un côté donc, se trouve toujours et depuis les annales du mouvement, tant en Angleterre que partout dans le monde, une branche provocatrice, pessimiste ou conformiste du *punk*. À celle-ci s'affilient des groupes qui signent des contrats avec les majors de l'industrie musicale, s'adaptant aux règles du système économique et s'exposant comme tout autre bien mercantile. De même, nous y trouvons parfois un style de vie sordide ou décadent qui joue un rôle crucial dans l'attrait des marchés, faisant ainsi de la dégradation sociale et personnelle un élément de *marketing*. Quant à l'exposition au numérique de masse, nous observons le cas des géants de la série en *streaming* comme *Disney+* ou *Netflix* qui, voulant accaparer et atteindre un plus large public indépendamment des regards idéologiques, produisent et/ou diffusent actuellement des séries telles que *Pistols*, sur l'histoire de la création du groupe *Sex Pistols*⁸, ou alors

6 Jon Savage, *England's Dreaming : les Sex Pistols et le punk*, Allia, Paris, 2002.

7 *Do It Yourself* (Fais-le toi-même).

8 Mini-série créée par Craig Pierce, réalisée par Danny Boyle, produite par *FX* et diffusée sur *Hulu* puis sur *Disney+*, Angleterre, États-Unis, 2022.

les films *Rude Boy*⁹ et *Punk in London*¹⁰ sur le développement de la scène à Londres avec des groupes comme *X-Ray Spex* ou *The Clash*, respectivement.

D'un autre côté, cible de cette analyse, existent les collectivités *punk*, engagées dans la contestation du statu quo qui agissent au moyen des idéologies du DIY et de l'entraide. Ces communautés se servent également du numérique, conçu plutôt comme un outil de partage, de diffusion, de créativité et de soutien participatif et non lucratif. Grâce à leur activisme, elles dénoncent et proposent à travers, par exemple, les visuels, la diffusion des événements, les *lives*, les rassemblements ou encore les paroles de chansons, de concevoir autrement le système de production et de consommation. Ainsi, elles témoignent d'une participation à la vie politique en s'engageant dans la lutte contre les inégalités et la destruction de l'environnement. Ce type d'engagement politique a été exposé à l'époque (1970) par des groupes comme *The Clash* et par ceux qui ont surgi quelques années plus tard (1980), créant la sous-culture *punk* appelée *anarcho-punk* tels que *Crass*. Ces actrices et acteurs contre-culturel-les, en plus de développer un courant de pensée *punk* d'autant plus engagé, ont également utilisé d'autres stratégies de diffusion DIY, comme le livre et le fanzine, et partagent aujourd'hui leurs musiques et leurs ouvrages sur le *web* sur les différentes plateformes sociales et musicales (*Bandcamp*, *Spotify*, *Deezer*, etc.). De ce fait, la prise de contact pour l'organisation d'événements, le partage de biens (vinyles, cassettes, t-shirts, etc.), entre autres, se fait actuellement quasi exclusivement sur des réseaux sociaux comme *Facebook* et *Instagram*. Cette accessibilité aux artistes de la part du public restructure les rapports entre les membres de ces communautés en permettant une communication horizontale et participative.

Parmi la forte exposition numérique de certains de ces milieux alternatifs *punk* engagés, nous trouvons donc des collectifs qui, face à la crise sanitaire, se sont organisés pour rendre possible une continuité artistique et militante au moyen des outils technophiles.

9 Film de Jack Hazan et David Mingay, Angleterre, 1980.

10 Film documentaire de Wolfgang Büld, Angleterre, 1977.

LA COLOMBIE, LA FRANCE ET LE *PUNK* À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE

Afin de mieux illustrer l'implication des collectivités *punk* activistes aux problématiques engendrées par la crise sanitaire en Colombie et en France, ainsi que leur gestion en ligne, il est important de comprendre les contextes et leur rapport au numérique.

Avec l'arrivée tardive du numérique en territoire colombien dans les années 90¹¹, les communautés *punk* de l'époque se sont montrées, presque sans exception, radicalement abstentionnistes à cause de l'exclusivité de l'accès aux élites. De fait, la connexion à internet impliquait d'avoir un équipement qui était réservé aux plus riches à cause de son prix élevé, et ce pendant presque une décennie. La musique *punk* touchant de manière majoritaire les communautés les plus précaires, initialement à Medellin puis à Bogota, le mouvement s'est développé sous une sorte de vœu de pauvreté, ce qui pouvait engendrer souvent des conflits au sein des communautés *punk* les plus radicales¹².

Aujourd'hui, même si cela reste toujours un sujet délicat au vu du manque de couverture dans les régions les plus isolées du pays, la démocratisation de l'internet rend son accès possible au plus grand nombre partout dans le pays. En conséquence, certaines collectivités *punk*, notamment celles dont l'engagement social était phare, se sont vite retrouvées sur le *web* dans des *blogs* comme *ColombianPunk* [1999-2003], des webradio comme *Last.fm* [2002], des salles de chat et des plateformes telles que *MySpace*, *Hotmail* ou *MSN*, labourant ainsi le terrain pour les collectivités contemporaines qui sont actuellement prolifiques sur des réseaux sociaux comme *Facebook*, *Twitter*, *TikTok* ou *Instagram*. D'ailleurs, à part une forte conviction

11 Camilo Tamayo, Juan David Delgado, Julián Enrique Penagos, *Génesis del campo de internet en Colombia: elaboración estatal de las relaciones informacionales*, « Signo y Pensamiento 54 », Volumen XVIII, 238-264, Bogota, Javeriana, 2009, disponible en ligne sur <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/3735/3394>>.

12 En effet, la possession et l'accumulation des biens et des moyens étant vues comme des tendances capitalistes, l'adhésion à la technologie a été vite perçue comme une trahison aux principes *punk* de base.

d'entraide et d'échanges non-lucratifs, les activités en ligne des communautés *punk* ne diffèrent aucunement des autres communautés culturelles. Ainsi, nous observons chez elles des techniques et des outils de *community management* et de communication digitale comme dans n'importe quel autre secteur : création de contenus, *hashtags*, *reels*, *stories*, *highlights*, influenceurs·ses (bien qu'ils et elles ne s'auto-décrivent tel-les quel-les), *e-vents*, etc.

Toujours sous l'angle de la résistance, l'émergence du *punk* en France¹³ dénote également une rupture entre les courants *rock* purement bohèmes et la volonté de créer une musique militante adepte de l'autogestion. En effet, d'un point de vue strictement musical, le *punk* s'est développé parmi des minorités marginales et sans aucune intention évidente d'intervention sociale ou politique. Malgré le déclin des Trente Glorieuses et l'augmentation du chômage, la France des années 70 jouissait encore des effets de l'après-guerre, ce qui a fait du *punk* un élément culturel *rock*, certes, mais commercial comme n'importe quel autre¹⁴. D'ailleurs, les paroles aux contenus portant des critiques sur la société ne se sont fait entendre que presque une décennie plus tard¹⁵. Ainsi, le pays faisant face à un contexte d'acharnement par la croissance économique qui biaisait le regard sur les limites de la consommation¹⁶, des groupes tels que *Pariapunk* ou les bien plus connus *Bérurier Noir*, ont mis en lumière un courant de pensée artistique, sociale et politique dissident dans les années 80. Ceux-ci ont d'ailleurs réussi à constituer un mouvement massif de jeunes politisés, réunis par le dégoût du système et l'amour de la musique¹⁷.

13 Pierre Raboud, *L'émergence du punk en France : entre dandys et autonomes (1976-1981)*, p. 47-59, consulté sur <<https://journals.openedition.org/volume/5076>>.

14 Luc Robène et Solveig Serre, *Underground ! Chroniques de recherche en terres punk*, Paris, Riveneuve, 2019.

15 *Ibid.*

16 Guy Debord, *Rapport sur la construction de situations*, Clamecy, Mille et une nuits, 2019.

17 Dans leur chanson "La jeunesse emmerde le Front National", par exemple, les *Berurier Noir* expriment ouvertement une position politique suivie par des

Quelques années plus tard, la ferme ambition du gouvernement français pour le développement des télécommunications partout dans le pays a favorisé les modèles de business des géants du numérique, ceci se traduisant par l'installation rapide des TIC dans le quotidien des citoyen·nes¹⁸. Mais, comme en Colombie, cette révolution numérique a également été refusée par une partie de la communauté *punk*, ce qui a provoqué une nouvelle divergence culturelle parmi les amateurs et les amatrices des groupes musicaux aux idéologies parallèles. Cette nouvelle sous-culture disruptive s'est donc consolidée grâce à l'autogestion et l'opposition à ces nouvelles technologies. Ouvertement anticapitaliste et antifasciste, la scène *punk* engagée en France a rompu avec le *punk* commercial et a créé ses propres espaces de discussion et d'exploration artistique¹⁹. S'associant à d'autres groupes activistes et occupant des espaces autogérés et des squats, ces groupes ont établi non seulement une position anti-commerciale et politique mais aussi une voie alternative à la création et la diffusion musicale. Conséquemment, cette disposition de distance face aux cultures de masse et d'instauration des différences idéologiques entre *Punks* a permis également le développement de sous-genres. Tout aussi militantes, des branches telles que le *post-punk* ou le *punk gothique* ont émergé, un phénomène présent aussi en Angleterre mais beaucoup moins évident en Colombie, où le *punk* s'est notamment porté sur le *hardcore*.

Ces sous-genres du *punk*, aujourd'hui presque confondus dans un même esprit d'alternativité, ont ainsi contribué à l'élargissement des

millions de fans en France et à l'étranger, ce type d'interventions musicales, culturelles et politiques restant toujours d'actualité. Les musiciens s'expriment ainsi aujourd'hui sur le web, comme le guitariste qui, dans une interview à France3 en 2022, regrette ouvertement l'individualisme et la montée de l'extrême droite ces dernières années. Consultable en ligne sur : <<https://france3-regions.francetvinfo.fr/bretagne/il-y-a-38-ans-berurier-noir-chantait-la-jeunesse-emmerde-le-front-national-entretien-avec-loran-beru-2531640.html>>.

18 Romain Blondeau, *Netflix, l'aliénation en série*, Villeneuve-d'Ascq, Seuil, 2022.

19 Pierre Raboud, *L'émergence du punk en France : entre dandys et autonomes (1976-1981)*, p. 47-59, consulté en ligne sur <<https://journals.openedition.org/volume/5076>>.

communautés, d'abord grâce à un goût artistique partagé, puis au besoin de consolidation sociale contre-culturelle tant au niveau local qu'à l'international. Et c'est justement là que l'insertion des grandes plateformes dans les milieux alternatifs, et de l'alternatif dans les réseaux virtuels, fait l'objet d'un détournement du numérique autrefois jugé illégitime par bon nombre de ses adeptes. Cet acquis des outils technologiques, auparavant rejeté car appartenant aux grandes multinationales, est devenu aujourd'hui un instrument clé en raison non seulement de la nécessité de communiquer, mais aussi de celle de garantir la survie d'un mouvement précaire et marginal mais socialement actif, notamment en temps de pandémie.

DIASPORA *PUNK* : EN QUÊTE

DE NOUVEAUX TERRITOIRES VIRTUELS CONTRE-CULTURELS

De l'Europe à l'Amérique Latine et grâce, entre autres, à l'internet, de nombreux collectifs contre-culturels sont entrés en contact et se sont développés en créant des réseaux internationaux de solidarité et de création artistique. Ces moyens et ce contact ont permis aux adeptes du *punk* et de ses sous-genres de participer de manière active au mouvement depuis plusieurs décennies. Ceci grâce au fait que les outils numériques octroient au plus grand nombre le pouvoir d'entreprendre à sa guise, une sorte de *DIY* numérique, qui permet de mener à bien des projets culturels non seulement sur place, mais aussi dans d'autres pays.

Le phénomène migratoire engendré par les problématiques des pays exploités n'a pas échappé aux communautés *punk*. De nombreux membres de ce milieu alternatif ont également migré à la recherche d'opportunités, que ce soit sur le plan personnel, professionnel ou collectif contre-culturel. En ce qui concerne la Colombie, par exemple, une partie importante des *Punks* colombien-nes résidant à Paris s'y sont rendu-es pour des raisons familiales ou académiques. Ces communautés *punk*, issues de villes telles que Bogota, Medellin ou Cali, se sont également installées dans d'autres villes à l'international où l'on connaît aujourd'hui une activité *punk* féconde, comme Barcelone ou Berlin.

De tels déplacements, massifs non pas en quantité de personnes migrantes mais par leur implication dans la vie sociale contre-culturelle locale à l'étranger, témoignent de l'ampleur de la portée des idées à travers la musique. De ce fait, la volonté de poursuivre un modèle de vie alternatif est aujourd'hui également liée à la capacité de détourner et de transformer certains outils de masse, comme les réseaux sociaux, cela étant possible par le biais de la connexion entre minorités marginales dans un but de consolidation sociale de manière indépendante. C'est ainsi que certains collectifs *punk* d'action contre-culturelle se sont formés en Europe avec pour objectif tant l'organisation d'événements locaux que les échanges musicaux et solidaires à l'international.

En ce qui concerne les réseaux de solidarité, les communautés *punk* ont mis en place, depuis leur création, divers dispositifs de soutien aux causes sociales, politiques et environnementales en adéquation à leurs contextes. C'est le cas des actions associatives, officielles ou non, où des petits collectifs engagés qui offrent de l'aide à travers des concerts de soutien ou plus récemment, du *crowdfunding*. En Colombie, par exemple, des collectifs comme *Punk Para Punk*²⁰ ou *Squatters Pank*²¹ proposent des concerts non-payants en échange de vivres pour les personnes dans le besoin, d'outils scolaires pour les enfants défavorisés ou encore d'aliments pour les animaux abandonnés, parmi d'autres. En France, l'argent collecté dans un concert ou festival organisé par ce type de collectivités, comme *Underground Disease*²²

20 <<https://www.facebook.com/punkparapunk>>.

21 <<https://www.facebook.com/squatters.pank.7>>.

22 En décembre 2022, le collectif a organisé un concert à Paris accueillant plus de 1000 personnes, pour lequel une charte de comportement a été fermement annoncée : "[...] UNDERGROUND DISEASE est un collectif punk dont l'ambition est de matérialiser la rencontre entre trois générations à travers l'organisation de soirées rassemblant la scène punk et la scène électro autour de valeurs communes, loin du milieu mercantile et capitaliste de la musique du « courant dominant ». UD est libre, indépendant, totalement DIY et ne fonctionne que grâce au volontariat, la camaraderie et l'amitié dans un strict but non lucratif. UD est punk et prône les valeurs de tolérance et de respect associées, chacun et chacune sont acceptés tels qu'ils / elles sont tant qu'ils / elles adhèrent à ses principes et respectent ses valeurs. UD n'acceptera aucun compromis avec les militants affichés ou les collaborateurs

(2022) ou *Symphonies Dissonantes*²³ (2023), sert principalement au défraiement des groupes, puis l'éventuelle marge de dépassement est versée aux personnes ou aux associations en précarité.

En Allemagne²⁴, Espagne et aux Pays Bas²⁵, le collectif *Dirty Immigrant* utilise des outils autres que la musique, comme le fanzine

passifs d'idéologies haineuses et nauséabondes, on va pas te faire un dessin. UD va te faire passer un bon moment. Punk et bon esprit, NON aux abrutis. CHARTE DE LA SOIRÉE : UD est la rencontre de trois générations, l'objectif est de passer le flambeau à la nouvelle génération sans présence de sexistes, d'homophobes, de transphobes, d'apolitismes, de racistes, de nationalistes, de patriotistes ou tout autre sorte de philosophie allant à l'encontre de nos valeurs. Aucun type d'harcèlement ne sera toléré et le consentement est obligatoire quel que soit le genre ou l'agence de la personne. L'organisation et la direction se réservent le droit d'entrée et de sortie si nous jugeons des personnes aux comportements inadaptés ou à la présence et aux propos inadéquats de personnes par rapport aux valeurs citées, et ce sans remboursement. On veut que les gens se sentent SAFE et puissent échanger sans pression et dans un climat sain ! [...] Sans oui, c'est un non ! Cela s'applique en particulier quand la personne n'est pas sobre ; même pour danser ou pour « rigoler ». Si vous êtes témoin ou victime d'une situation dangereuse, n'hésitez pas à alerter immédiatement le personnel du lieu (iels sont là pour ça et sont formé.e.s). Vous n'êtes pas seul.e.s, nous pouvons vous aider ! Tout manquement à l'une de ces règles entraînera une exclusion du lieu par les équipes de sécurité.» Consulté en ligne sur <<https://www.facebook.com/profile.php?id=100084918660915>>.

23 <<https://www.facebook.com/profile.php?id=100089714964353>>.

24 <<https://www.facebook.com/dirtyimmigrantcollective>>. et <<https://dirtyimmigrant.wordpress.com/54-2>>.

25 Sur leur site *Facebook*, le collectif hollandais se décrit comme suit (traduction de l'auteure): “*Hey !!! Nous sommes Dirty Immigrant Amsterdam, un collectif de réservation avec des liens avec les collectifs de Barcelone et Berlin du même nom ! AVANT d'envoyer des demandes de booking, lisez ce post !!! Nous soutenons des groupes DIY en tournée jouant du punk/hardcore punk/crust/grind/id-beat/power-violence, etc., de partout dans le monde. La majorité de nos concerts sont de soutien, par exemple, pour récolter de l'argent pour les prisonniers politiques, les groupes de soutien aux réfugiés, les groupes de soutien à l'avortement, la scène des squats et d'autres groupes/individus politiquement actifs qui ont besoin d'une aide financière. Cela va de soi, mais pour être tout à fait clair : nous n'engagerons ni soutiendrons de groupes racistes/sexistes/homophobes/xénophobes/etc. Nous voulons créer des événements où tout le monde se sent bienvenu, donc tout comportement discriminatoire NE SERA PAS TOLÉRÉ. Nous ne soutiendrons pas de groupes sur Spotify ou toute autre plateforme merdique. Gardez le punk hors du business ! Pour les demandes*

ou la sérigraphie, afin de contribuer au financement des tournées des groupes ou alors pour envoyer de l'argent à l'étranger et soutenir une cause précise. Tant en France qu'en Allemagne, on compte également sur des lieux autogérés et des squats où, faute de ne pas avoir accès aux salles de concert payantes, les groupes et le public y trouvent un espace d'expression libre et accessible. Cette activité productive et engagée a permis, dès les débuts du mouvement et bien avant le numérique, la permanence du *punk* en tant que courant musical et surtout en tant que mode de vie alternatif pendant plus de 50 ans, et ce de manière indépendante. Sa réussite, malgré l'inconvénient de la précarité, tient donc à la cohérence entre l'action, le principe et le degré d'engagement de ses acteurs et actrices, faisant du *punk* une entreprise contre-culturelle portée par un contre-modèle d'action qui prône de nouvelles formes de solidarité et de justice sociale émancipatrices²⁶.

Étant une communauté marginale souvent par choix, le *punk* survit aujourd'hui également grâce au numérique²⁷, à la possibilité d'agir en collectivité et à l'occupation d'espaces physiques dédiés à cette expression du collectif autogéré. Cependant, avec l'arrivée de la Covid, ces collectivités ont connu l'aggravation de leur précarité.

LE *PUNK* ET LA COVID-19 EN LIGNE

Loin d'une ambition de massification de la pensée, le mouvement *punk* s'est toujours contenté de participer à la construction sociale

de réservation, veuillez nous envoyer un message ou un courriel. Indiquez-nous la ou les dates, d'où vous venez et incluez des liens vers votre musique ! Nous ferons de notre mieux pour vous répondre, mais soyez patients.. Nous ne sommes que quelques bénévoles qui font cela pendant leur temps libre ! A bientôt... Dirty Immigrant Amsterdam Crew". Consulté en ligne sur <<https://www.facebook.com/dirtyimmigrantamsterdam>>.

26 Fabien Hein, *Do It Yourself*, Congé-sur-Orne, Le passager clandestin, 2012.

27 Depuis les débuts des *blogs* et des réseaux tant organisateurs-rices que public, se sont servis des plateformes pour la communication et la diffusion artistique et événementielle, ce qui n'a pas empêché la continuité dans l'usage d'autres moyens tels que le tract, le fanzine, les réunions, les *mails*, les affiches, les *stickers*, entre autres.

à son échelle et champ d'action et de manière souterraine. D'une certaine façon, cette participation fait partie d'un accomplissement personnel et d'une expérience humaine qui cherche à inspirer et qui constitue une « véritable pratique de l'indépendance²⁸ ». C'est pour-quoi, le bouleversement social et culturel sans précédent instauré par la pandémie, a accru, comme dans d'autres secteurs culturels, le besoin de contact, de création et de solidarité.

Pendant le confinement causé par la Covid-19, par exemple, le réseau social *TikTok* a connu une multiplication fulgurante d'abonné-es et de contenus. Non indifférents à cette révolution virtuelle, des *Punks* du monde entier ont repris les tendances virales et ont participé en créant leurs propres challenges, tutoriels et discours avec des *hashtags* indiquant une « version *punk* » des contenus *mainstream*. À leur tour, les GAFAM ont instauré des politiques de censure contre les contenus politisés et l'usage de la musique. Celles-ci interdisent l'utilisation des musiques appartenant aux majors de l'industrie musicale et réclament une soi-disant protection des droits d'auteur. Cela a occasionné l'interruption des *lives* voire la suppression définitive des contenus *punk* et autres sur des plateformes telles que *Facebook* et *TikTok*.

Ce type d'inconvénients ainsi que les stratégies de marketing imposées par les GAFAM à travers des algorithmes, ont motivé la création de sites indépendants à existence collaborative tels que *Yiny* (2015) en France²⁹. Ainsi, l'utilisation de réseaux de partage

28 Fabien Hein, *Do It Yourself...*, p.131.

29 Sur leur site, on trouve la déclaration suivante : « YinY.org a pour but de promouvoir la culture *punk* et alternative au sein d'un internet libre et décentralisé. Les grands groupes capitalistes sont en train de tuer toute concurrence. Ils s'abreuve de nos données personnelles, à tel point que nos vies privées n'ont plus de secret pour eux. Internet a été conçu pour être un outil décentralisé, et nous assistons à un phénomène de recentralisation qui va à l'encontre de son but initial. Cet état de fait nous semble incompatible avec l'esprit initial du *punk*, l'histoire du *punk* étant intimement liée à l'idéologie libertaire et au *DIY*. Aussi, nous avons monté le projet d'une plateforme vidéo décentralisée, basée sur des outils libres et *open source* (*PeerTube*, *Debian*, etc.), dans le but de permettre aux groupes de *punks* (et de styles apparentés : *ska*, rap engagé, etc.) de diffuser leurs clips ou leurs vidéos de concert. Ceci, sans collecter

numérique populaires ou indépendants fait partie de la « nouvelle vague » du *punk*, celle où la communication et la transmission de valeurs et de biens contre-culturels se fait principalement au travers des réseaux sociaux. Ces interactions virtuelles, en conséquence, engendrent des actions qui permettent la continuité du mouvement et la mise en place de dispositifs de consolidation sociale. Si jusque-là les réseaux sociaux servaient majoritairement à la communication événementielle, la crise a fini par supprimer les dernières contraintes idéologiques quant au refus de l'usage du numérique. Ainsi, l'internet est devenu un outil clé non seulement pour la continuité du mouvement en ce qui concerne la création artistique, mais aussi en tant que véhicule des actions solidaires intensifiées à cause de l'urgence sanitaire.

C'est donc grâce aux initiatives de certains collectifs *punk* comme *Unpleasant Meeting* et *Radio Terror*³⁰ à Paris, *Punk Para Punk* à Bogota, *Mentes en Disturbio*³¹ à Medellin et *Dirty Immigrant* à Berlin, que de nouveaux contacts et réseaux de solidarité se sont établis afin non seulement d'assurer une continuité événementielle virtuelle internationale mais aussi de venir au secours des personnes isolées ou sans moyens, des animaux errants, entre autres aides pendant et après les confinements. Nous allons nous concentrer spécifiquement sur la description de la portée du *punk* sur ces problématiques, notamment en Colombie.

Durant la période de crise (2019-2021), de nombreuses manifestations sociales ont eu lieu de manière intermittente mais percutante

d'information sur leur audience et en dehors de toute logique marchande pour offrir de la visibilité à des groupes qui font de la musique libre. A terme, nous avons d'autres services que nous aimerions fournir. Notamment une instance Mastodon (réseau social *twitter-like*, décentralisé et libre), et divers autres outils de communication. Pour proposer cette plateforme, nous devons louer un serveur. Pour être cohérent dans notre démarche, nous le faisons auprès d'une autre association militante, à savoir Globenet. Nous ne vendons pas vos données personnelles. Nous ne mettons pas de publicité. Nous nous finançons uniquement par vos dons, et notre équipe est entièrement bénévole. Que vive l'internet et le *rock* libre ! » Consulté en ligne sur <<https://www.yiny.org>>.

30 <<https://www.facebook.com/terror.horror.orrere>>.

31 <<https://www.facebook.com/mentesendisturbio>>.

donnant naissance à un fait historique sans précédent connu aujourd'hui comme le *Paro Nacional #21N*³². La gravité des causes et des conséquences de cette grève généralisée, a déclenché un mouvement social international avéré par des millions d'expatriés dans le monde entier. Ainsi, l'Europe étant un foyer migratoire de nombreuses communautés colombiennes³³, le milieu *punk* colombien s'est également étalé sur plusieurs villes européennes³⁴, cela occasionnant la création de collectivités multiculturelles consolidées par l'esprit de l'activisme. Autrement dit, ces collectifs européens ont en commun soit la présence de *Punks* colombien·nes parmi leurs membres, soit des liens solides avec des personnes concernées par la situation du pays.

Avec l'arrivée de la Covid, la Colombie, comme le monde entier, a souffert d'un fort bouleversement social et économique pendant plusieurs mois. L'isolement et le manque d'événementiel a motivé la création de séances de *streaming punk* souvent articulées entre ces

-
- 32 Pour une étude approfondie sur la portée du *hashtag* et du rôle des réseaux sociaux, notamment d'*Instagram*, voir : Freddy Moreno-Gómez, *Instagram como archivo fotográfico: El caso del hashtag #21n con motivo del paro nacional del 21 de noviembre de 2019 en Colombia*, en « Reflexiones y acercamientos a los modos de ver: Construcciones desde la historia cultural », Cali, Javeriana, 2020, disponible en ligne sur <https://www.researchgate.net/publication/363281264_Instagram_como_archivo_fotografico_El_caso_del_hashtag_21n_con_motivo_del_paro_nacional_del_21_de_noviembre_de_2019_en_Colombia/link/6316243cacd814437f071be2/download>.
- 33 María Isabel Quintana Marín et Mary Luz Marín Posada, *Réseaux et identité chez les Colombiens en France : un vécu transculturel*, « Réseaux politiques et économiques, Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques », p. 217-224, consulté en ligne sur <<https://books.openedition.org/cths/2273?lang=fr>>.
- 34 Dans mon mémoire de recherche de M2 intitulé *Le Management de la subculture : Le détournement du numérique et la musique punk en question(s)* et dirigé par Françoise Richer-Rossi [2020], j'analyse en profondeur les raisons migratoires de certains acteurs et actrices du mouvement alternatif colombien à Paris ainsi que leurs implications dans la scène en France. Document consultable en ligne sur <https://www.academia.edu/85892111/Le_Management_de_la_subculture_Le_d%C3%A9tournement_du_num%C3%A9rique_et_la_musique_punk_en_question_s_>.

trois pays, France, Allemagne et Colombie, afin de continuer de partager des moments musicaux et de discussion virtuels pendant les confinements. De façon régulière, une fois toutes les deux semaines environ, ces collectifs proposaient des *e-vents* comme *Cuarentena Punk*³⁵ ou *Pinchazos Virtuales*³⁶ sur *You Tube*, *Facebook* ou *Twitch*³⁷. À l'aide d'ordinateurs, d'un équipement sono incluant des platines, des tables de mixage, des enceintes, des cartes son et des logiciels comme OBS, les membres de ces collectivités diffusaient à travers leurs sites des séances de musique depuis leurs lieux d'habitation sur les deux continents. La fréquence de ces *e-vents* a engendré un nombre de visionnages – en *live* et en *replay* – accru et constant de la part d'un public international.

Diego Reyes et Manuel Leyva du groupe de recherche *Semillero Música y Resistencia*³⁸, soutenues par les réseaux académiques *Punk Scholar Network*³⁹ de Berlin, *Mentes en Disturbio* de Medellín et

35 <<https://www.facebook.com/watch/cuarentenapunk77>>.

36 <https://www.youtube.com/results?search_query=%23pinchazosvirtuales>.

37 Ce dernier étant le plus adéquat en termes de *live streaming* puisque conçu spécifiquement à cet effet. En outre, bien qu'il s'agisse d'événements non-lucratifs, il s'avère que sur les réseaux sociaux les diffusions de musique en direct sont censurées par les plateformes en raison des droits d'auteur, ce à quoi les collectifs répondent, sans succès, avec la clause de non-responsabilité suivante : *Avis de non-responsabilité concernant les droits d'auteur et le contenu musical (Fair Use). En vertu de l'article 107 de la loi sur les droits d'auteur de 1976 (Copyright Act 1976), il est permis de faire un «usage loyal» à des fins telles que la critique, le commentaire, le reportage, l'enseignement, le divertissement, l'érudition et la recherche. L'utilisation équitable est une utilisation autorisée par la loi sur les droits d'auteur qui, autrement, pourrait constituer une infraction. L'utilisation à des fins non lucratives, éducatives ou personnelles fait pencher la balance en faveur de l'utilisation équitable. Cette vidéo démontre des compétences de mixage, tous les sons ont été achetés, partagés librement ou donnés légalement. Déclaration de droit d'auteur : Ce morceau n'est pas destiné à enfreindre les lois sur les droits d'auteur de quelque manière que ce soit. Il s'agit d'un simple divertissement ; aucun profit n'en est tiré. Il est la propriété de son/ses propriétaire(s) respectif(s). Uniquement pour le divertissement.* Source en ligne : <https://en.wikipedia.org/wiki/Copyright_Act_of_1976>.

38 <<https://www.facebook.com/musicayresistencia>>.

39 <<https://www.punkscholarsnetwork.com>>.

*RedePunk*⁴⁰ de Bogota, exposent dans un *webinar* en ligne leur travail “*Cartografía y Efectos del Covid en la Escena Punk de Chapinero*” (2020)⁴¹. Se focalisant sur les enjeux politiques, sociaux et économiques, ils explorent la portée de la crise sanitaire sur le milieu *punk* de Chapinero, quartier artistique de Bogota. Pour la création de cette cartographie, ils ont décrit les rôles des acteurs et des actrices du mouvement dans le développement des industries créatives et culturelles : création, production et diffusion des contenus musicaux, visuels, etc. Ils ont ainsi créé une carte des espaces auto-identifiés *punk* à Chapinero (bars, salles de répétition, salles de concert, restaurants, galeries, ateliers, etc.) et ont remarqué que, malgré certaines aides allouées aux lieux culturels par le gouvernement, le *punk* reste un milieu qui a peu d'accès à ce type d'initiatives. L'alternatif *punk* à Bogota, concluent-ils, compte sur une mouvance indépendante d'adeptes qui se mobilisent avec leur propres moyens pour résister à la précarité, survivre à la crise et faire subsister le mouvement⁴².

En 2021, souffrant d'une multitude de problématiques autres que le confinement, la crise sanitaire et la précarité des secteurs culturels, la Colombie a vécu un soulèvement social majeur qui a provoqué une réponse violente de la part du gouvernement, des forces et des groupes armés. Cela générant ainsi une dégradation accrue des conditions des manifestants dans l'ensemble du pays et une situation d'urgence extrême. Des visuels du drapeau colombien mis à l'envers en signe de détresse et de rébellion ainsi que des *hashtags* comme *#soscolombia* ou *#NosEstánMatando*⁴³ circulaient partout sur internet, rendant virale la problématique. De nouveau, de nombreuses plaintes de censure sur des réseaux comme *Facebook* ou *Twitter* ont été dénoncées par les ressortissant-es à l'intérieur du pays, indiquant une répression de la part des plateformes qui s'est vite fait entendre par les internautes du milieu alternatif en Europe.

40 <<https://www.facebook.com/Redestudiospunk>>.

41 <<https://www.facebook.com/watch/?v=289354673155253>>.

42 *Ibid.*

43 En français « *Ils sont en train de nous tuer* », pour faire référence au gouvernement et aux groupes illégaux d'extrême droite, souvent liés aux paramilitaires narco-fascistes.

Grâce à l'articulation entreprise et consolidée en temps de confinement sur les réseaux numériques et aux implications des *Punks* expatriées, des événements de soutien en ligne comme le « *Minga Punk: Punks United For Indigenous Resistance* »⁴⁴ organisé par *Radio Terror*, *Unpleasant Meeting*, *Dirty Immigrant*, *Mentes en Disturbio* et *Punk Para Punk* et diffusé sur *Facebook* et *YouTube*, ont eu lieu. Ce dernier, par exemple, a été conçu dans le but de collecter des fonds pour aider notamment les communautés indigènes qui se déplaçaient depuis leurs réserves pour rejoindre les manifestations dans les grandes villes. À travers les aides versées par les participants sur des plateformes comme *PayPal*, *Nequi* ou *Western Union*, ces collectifs ont participé de manière ponctuelle à la lutte du peuple colombien mais surtout, ils ont gagné une visibilité qui, par la suite, a contribué à la création de réseaux d'autant plus percutants.

Avec l'augmentation des arrestations de manifestants, des cas d'abus de pouvoir de la part de la police, des personnes disparues, des groupes d'extrême droite et du manque de solution de la part de l'État, l'atmosphère de ce pays sud-américain s'avérait de plus en plus incertaine et dangereuse. Nombreuses étaient les vidéos qui circulaient sur les réseaux sociaux rendant compte d'une sorte de guerre civile à laquelle presque aucun·e citoyen·ne ne pouvait échapper. Marquant l'histoire du pays, ces faits violents ont provoqué l'émergence de dissidences qui, soutenues par des groupes citoyens traversant des problématiques similaires, comme l'éclatement social au Chili en 2019 et 2020, se sont organisées pour se confronter aux attaques de l'ESMAD⁴⁵ et exiger les garanties sociales, économiques et écologiques que les gouvernements d'Ivan Duque et Álvaro Uribe Vélez n'ont pas pu rétablir. Encore une fois, le rôle des réseaux sociaux s'est fait évident notamment dans le partage d'astuces

44 <https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=309468490743337>.

45 *Escuadrón Móvil Antidisturbios*. Cette force de l'ordre est l'équivalent des CRS en France.

d'organisation⁴⁶ entre les *Primeras Líneas*⁴⁷ chiliennes et colombiennes.

Cette forte vague de violence a également frappé les esprits des *Punks* européens qui, bouleversés par la situation, ont déployé des moyens afin d'atteindre un plus grand public et donc, de continuer de contribuer à cette cause d'une manière plus représentative. En conséquence, d'autres collectifs se sont unis comme le *Mutant Transmissions*⁴⁸ de Berlin qui, en même temps, a procuré un espace de diffusion musicale et politique pendant le festival en ligne *Gothic Pogo*, un des plus grands événements de musique gothique du monde qui se tient tous les ans à Leipzig depuis l'année 2000⁴⁹. Cela a abouti à la création du *Dead Tracks Team*⁵⁰, collectif parisien regroupant d'autres genres musicaux comme le *goth rock*, le *post-punk*, la *dark wave*, le *batcave*, entre autres. Ensemble, acteurs, actrices et public, ce dernier répandu dans le monde entier (le Japon, la Russie, la Chine, le Mexique, l'Australie, entre autres), ont réussi à aider des organisations citoyennes à Bogota et Cali en envoyant des aides pour la mise en place de stratégies pédagogiques (cours de défense personnelle, de Droits de l'Homme, etc.) ainsi que pour l'achat de denrées pour les jeunes, étudiant·es pour la plupart, qui manifestaient tous les jours dans la rue pour la paix et la justice en Colombie.

Motivées donc par un esprit d'autogestion, d'entraide et de refus des systèmes actuels, ces collectivités *punk* et sous-genres ont montré leur capacité d'organisation et d'action sur un événement précis grâce à la musique, à la pensée contre-culturelle et au moyen des réseaux sociaux. Ainsi, la XXI^e version du festival *Gothic Pogo* (2021) diffusée sur *Twitch* et *You Tube*, avec l'intervention de *Mutant*

46 Des outils de protection et d'intervention comme par exemple la mise en place de repas communautaires, d'aides et de connaissances juridiques, de secours, de gestions des fonds, parmi d'autres.

47 Organisations citoyennes dissidentes. Voir le film documentaire : *Primera: Chile's First Line of Defense*, Virgilio Bravo, 2021.

48 <<https://www.mutanttransmissions.org>>, <<https://www.facebook.com/mutanttransmissionsradio>>.

49 <<https://www.gothicpogo.com>>.

50 <<https://www.facebook.com/DeadTracksTeam>>.

Transmissions et de *Dead Tracks Team* à Berlin et à Paris respectivement, a été partie prenante d'une problématique socio-politique à Bogota, et surtout, d'une recherche de changement et d'amélioration sociale par le biais de la solidarité et de l'internet.

LA PLACE ACTUELLE DE LA CONTRE-CULTURE DANS LE NUMÉRIQUE ET CELLE DU NUMÉRIQUE DANS LA CONTRE-CULTURE

Ce type d'interventions n'a pas été exclusif de la communauté *punk*. Les adeptes de la *K-pop*, sous-culture musicale coréenne, connu-es également pour leur dévouement à la cyberculture, ont réussi à dévier des *hashtags* de propagande fasciste colombienne empêchant ainsi la pullulation des *fake news*. Pendant la grève générale et afin de dérouter les algorithmes, en Colombie comme ailleurs, les *k-poppers*⁵¹ ont repris les étiquettes⁵² des groupes et des personnes d'extrême droite qui cherchaient à délégitimer les manifestations en publiant des discours haineux. Par conséquent, au lieu de créer une tendance contre les manifestants, les étiquettes regroupaient ce type de publications dans des thématiques et contenus sur la *k-pop* comme des chansons, des groupes ou autres, notamment sur *Twitter*.

Même si cette sous-culture ne se revendique pas contre-culturelle, ses actions virtuelles massives suggèrent une position politique qui rejoint non seulement le concept du *DIY*, mais aussi celui de l'entraide et du refus du système à travers la virtualité. Ainsi, la question se pencherait donc sur la redéfinition de la contre-culture à l'heure actuelle. Pour Andy Bennett, professeur de sociologie culturelle à l'École de langues et sciences humaines à l'Université de Griffith en Australie, la notion de contre-culture ne semble plus pertinente

51 Amateurs et amatrices de la *k-pop*.

52 Parmi les *hashtags* sabotés, on peut citer (traduction de l'auteure): *#VandalismoPuroYDuro* (Vandalisme pur et dur) *#YoApoyoALeSmad* (Je soutiens les CRS) *#YoApoyoALaFuerzaPublica* (Je soutiens les forces de l'ordre) *#MilitarizacionYa* (Militarisation tout de suite) *#MilitarizarLasCallesYa* (Militarisons les rues) *#UribeTieneLaRazon* (Uribe a raison) *#UribeSomosTodos* (Nous sommes tous Uribe) *#LavozDeUribeSomostodos* (Nous sommes la voix d'Uribe) *#yadesbloquearon* (Il n'y a plus de blocages).

aujourd'hui. Les manifestations contre-culturelles ne sont plus les mêmes en raison de la transformation des dynamiques humaines engendrées par la globalisation et les nouvelles technologies. Il s'agirait plutôt d'une contre-culture numérique qui se met en place sous une autre forme et dans cette nouvelle forme, un nouveau système de valeurs et d'appartenances s'établit : les TIC sont tenues pour acquises et les individus interagissent en vue de l'accomplissement d'objectifs spécifiques. Ainsi, « les TIC fondent des appartenances réticulaires nouvelles qui remettent en question les identités monolithiques traditionnelles et qui appellent à une révision de la notion d'appartenance culturelle »⁵³.

Suivant la pensée de Bennett, la création de réseaux virtuels à travers les plateformes confirmerait donc ces nouvelles appartenances culturelles. De même, le rapport de l'alternatif au numérique se constituerait à partir d'une révision des valeurs qui se transcrit dans le regroupement des cybercultures au moyen des objectifs culturels spécifiques, ainsi que sous le prisme des actions jugées nécessaires à la restauration de ces valeurs. De ce fait et d'un point de vue linguistique, une nouvelle terminologie composée de néologismes dénotant spécifiquement des activités et des engagements virtuels est utilisée aujourd'hui. Nous trouvons donc le cyberactivisme⁵⁴, le cybermilitantisme, le clictivisme, le télébénévolat ou e-bénévolat, le militantisme par *hashtag*, le datamilitantisme et même, la contestation virtuelle étant par principe sédentaire, le slacktivisme, slackertivisme ou fauteuil révolutionnaire⁵⁵. Toutefois, malgré cette sédentarité, implicite pour certains, l'usage massif des réseaux sociaux contre ou en faveur d'une cause commune témoigne de l'ampleur et de l'importance de ces actions. À l'image du Printemps arabe en 2010, ces révolutions virtuelles ont continué de montrer, tant en temps de pandémie qu'aujourd'hui, que des actions sociales

53 Andy Bennett, *Pour une réévaluation du concept de « contre-culture »*, *Contre-cultures*, n°1, 2012, pp. 19-31, consulté en ligne sur <<https://journals.openedition.org/volume/2941>>.

54 Voir <<https://www.internetmatters.org/fr/hub/news-blogs/online-activism-social-media-and-young-people>>.

55 <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Slacktivisme>>.

réelles sont possibles grâce à la virtualité et à la contre-culture. Cette virtualité permettant ainsi l'exécution de projets de collaboration internationale et de consolidation sociale.

Quant aux milieux *punk* en France et Colombie, la réussite de ces projets, initialement conçus en tant qu'outils d'accompagnement culturel et créatif pendant les confinements, puis en tant que moyens de secours et de visibilité d'une problématique sociale locale et internationale, a généré une conscience d'altérité numérique qui a dépassé les limites de la création musicale, devenant ainsi un outil contre-culturel politique. Cette « nouvelle conscience » est évidente aujourd'hui dans la conception d'événements hybrides comme par exemple le « *Convoi Punk pour les réfugiés – Participez, soutenez !* »⁵⁶ ou alors le « *Destroy Power, Not People – DTT pour les réfugiés de la guerre d'Ukraine* »⁵⁷ (2022), deux parmi de nombreux événements de soutien aux victimes de la guerre en Ukraine réalisés en physique (dans des salles de concert ou bars) et diffusés en direct sur les réseaux sociaux. Avec des buts moins politiques mais tout aussi performants quant à leur portée virtuelle et contre-culturelle, se trouvent le *Dead Track Teams Festival*⁵⁸, célébré simultanément à Paris et à Bogota en 2021, ou le *Mutant Transmissions Festival IV*⁵⁹ à Berlin et qui a eu lieu cette année, tous les deux en direct via *Twitch*.

Ce que nous pouvons conclure concernant la place actuelle de la contre-culture dans le numérique et de celle du numérique dans la contre-culture, notamment du milieu *punk* en France et en Colombie, c'est l'ampleur des rapports que le *punk* entretient avec la société à travers l'autogestion et, plus récemment, l'internet. De même, la philosophie *punk* et les actions qui en découlent, décrites pour la plupart en termes de rupture avec les valeurs du système capitaliste, sont accueillies par de nombreuses personnes dans le monde entier, aujourd'hui transformées en liens virtuels internationaux,

56 <<https://www.facebook.com/events/279729267630210>>.

57 <<https://www.facebook.com/events/499238418418740>>.

58 <<https://www.twitch.tv/nydecay>>.

59 <<https://www.facebook.com/events/604285311239448>>.

témoignant ainsi de ce que les contre-cultures peuvent apporter aux sociétés contemporaines.

Ainsi, la valeur historique, politique et sociale de ces dynamiques contre-culturelles, ramifiées par leurs contextes mais cohérentes dans les idéaux relevant du *punk*, est visible grâce à l'intervention réelle dans des problématiques sociales actuelles initialement entreprise sur le *web*. Autrement dit, la musique est le symbole et l'emblème d'une pensée et d'une philosophie de vie individuelles mais communautaires, car elles servent non seulement à l'identification des concepts et des paradigmes, mais aussi à la transmission d'un savoir-faire et surtout d'un savoir-être partagés par une communauté internationale qui les diffuse, les soutient et les transforme en adéquation avec leurs contextes. De cette manière, le contexte particulier causé par la crise sanitaire a non seulement permis de revaloriser le rôle des réseaux sociaux dans la communication culturelle entre les communautés *punk*, mais il a également désavoué la réticence à l'usage de ceux-ci en les détournant et en les adaptant dans des buts précis. Conséquemment, le numérique a joué un rôle crucial dans la diffusion et la création musicale pendant les confinements, mais surtout il a été le moyen pour réaliser des actions favorables à la consolidation des collectivités *punk* à l'international ainsi que pour leur implication politique – grâce aux valeurs de la solidarité, de l'autogestion et de l'entraide –, devenant ainsi des actrices de la construction sociale. De plus, fondés sur le refus et la contestation du statu quo, ces mouvements musicaux et idéologiques agissent de manière massive mais parallèle aux cultures de masse, c'est pourquoi, en ce qui concerne le numérique, le dilemme ne se porte plus sur leur présence dans les réseaux sociaux mais sur leur usage critique, participatif et contestataire.

BIBLIOGRAPHIE

BENNETT, Andy. « Pour une réévaluation du concept de 'contre-culture' » (Reappraising «°Counterculture ») Traduction de Jedediah Sklower, *Contre-cultures*, n°1, 2012, p. 19-31, <<https://journals.openedition.org/volume/2941>>.

- BLONDEAU, Romain. *Netflix, l'aliénation en série*, Villeneuve-d'Ascq, Seuil, 2022.
- DEBORD, Guy. *Rapport sur la construction de situations*, Clamecy, Mille et une nuits, 2019.
- HEIN, Fabien. *Do It Yourself. Autodétermination et culture punk*, Congé-sur-Orne, Le passager clandestin, 2012.
- GLASPER, Ian. *The Day the Country Died. A History of Anarcho-punk (1980-1984)*, Londres, Cherry Red, 2006.
- LAÏNAE, Julia, ALEP, Nicolas. *Contre l'alternumerisme*, Saint-Michel-de-Vax, La Lenteur, 2020.
- LE Roy, Christine. *De la génération hippie à la génération yuppie aux États-Unis*, thèse de doctorat, Paris IV, 1987, [en ligne] <<https://www.theses.fr/1987PA040152>>.
- RABOUD, Pierre, *L'émergence du punk en France : entre dandys et autonomes (1976-1981)*, p. 47-59, [en ligne] <<https://journals.openedition.org/volume/5076>>.
- SERRE, Solveig et ROBÈNE, Luc. *Underground! Chroniques de recherche en terres punk*, Paris, Riveneuve, 2019.
- ROZSAK, Theodore. *Du Satori à la Silicon Valley*, Herblay, Libre, 2022.
- . *The Making Of a Counterculture*, Berkeley, University Of California Press, 1995.
- SAVAGE, Jon. *England's Dreaming : Les Sex Pistols et le punk*, Allia, Paris, 2002.
- VASAK, Vladimir. *What Happened to the Hippies?*, 2018, [en ligne] <<https://static-cdn.artefact.net/en/videos/082610-000-A/artefact-reportage>>.
- WEINSTOCK, Tish. *Internet, a-t-il tué les contre-cultures ?*, 2016, [en ligne] <<https://i-d.vice.com/fr/article/kz8z3w/internet-et-contre-cultures>>.

DEUXIÈME PARTIE
TÉMOIGNAGES D'ARTISTES
LA CULTURE, BIEN ESSENTIEL

LA CULTURE... PRODUIT NON ESSENTIEL ! ?
MAIS OÙ VA LE MONDE ?

Pierrette Dupoyet
Auteure, Comédienne, Metteur en Scène

À l'annonce de la culture comme « *produit non-essentiel* », j'ai adressé une lettre à la Présidence de la République :

« Monsieur le Président,

Une annonce gouvernementale a précisé que la culture était un « produit non-essentiel » (donc que les théâtres, cinéma et salles de concert seraient fermés), alors que l'alcool et le tabac étaient déclarés « produits de première nécessité » (donc que leurs débits resteraient ouverts). Cette déclaration a créé un état de sidération non seulement auprès de centaines de milliers d'artistes mais également auprès de millions de spectateurs fidèles. C'est comme si l'ART soudain était foulé aux pieds puisque déclaré « quantité négligeable ».

Qui sommes-nous donc, aux yeux de l'État ? Nous, artistes, créateurs, faiseurs de rêves, générateurs d'émotions, inspireurs de rencontres inoubliables, semeurs d'espoir à travers la flamboyance d'un texte partagé dans l'ombre d'une salle de spectacle, la force d'une symphonie avec la magie de tout un orchestre, la puissance d'une poésie déclamée en pleine lumière ? Comment sommes-nous considérés dans le paysage national ?

Les périodes les plus sombres de notre histoire ont mis en relief que la culture avait sauvé des hommes et des femmes de la folie et même de la mort (témoignages de déporté(e)s : Charlotte Delbo, Geneviève de Gaulle-Anthonioz, Germaine Tillon, Olivier Messiaen... et combien d'autres ont survécu grâce au souvenir d'instants artistiques !)

Quel État au monde peut se passer de lieux de culture sans risquer de basculer dans un « désert » intellectuel laissant la porte ouverte à un néant, ou pire, à un refuge vers des valeurs illusives, factices, préfabriquées à avaler et digérer sans discernement, laissant les « consommateurs » sans échappatoire, pris en otage ? Le film *Timbuktu* d'Abderhamann Sissako (dans lequel on voyait qu'écouter de la musique était puni de mort) mettait en lumière ce risque terrible d'un anéantissement culturel... L'Histoire nous a montré, depuis des décennies, qu'un pouvoir qui veut asservir son peuple commence par bâillonner ses créateurs, emprisonner ses artistes, couper les mains des guitaristes et même faire des autodafés de poèmes qui exaltent la beauté du monde et l'envie d'être libre... (comme je l'ai vu faire, de mes propres yeux, avec les poèmes de Yannis Ritsos en Grèce à l'époque de la dictature des Colonels). Souvenons-nous des tirs de mortier anéantissant les sculptures et bas-reliefs à Palmyre, à Mossoul... Porter atteinte au patrimoine, c'est nier la culture, or nier la culture c'est s'amputer de sa propre part d'humanité.... La culture a toujours été « sacrée » et doit le rester !

Avec mes respectueuses salutations ».

Bien sûr, et heureusement, il nous reste les livres... (espérons d'ailleurs ne jamais vivre le scénario de l'ouvrage de Ray Bradbury *Fahrenheit 451* où tous les livres finissaient dans les flammes), toutefois, un livre lu en solitaire chez soi ne remplace pas un spectacle vivant partagé ! Ils ne sont pas interchangeables. Ils sont tous deux indispensables !

Chaque pièce de l'échiquier culturel a sa raison d'être. Nous, artistes, créateurs, voulons rester présents et debout dans l'Histoire.

Nous refusons d'être écartés sous le prétexte que nous pourrions, par inconséquence, participer en faisant notre métier d'artiste à une issue fatale du public venu nous écouter ! Mettre la culture au centre d'une société, c'est le premier signe de respect d'un peuple, d'un pays et avant tout un respect de la vie...

Un pays qui respecte et protège ses artistes ne se trompe jamais d'avenir.

Alors, désolée de contredire à voix haute ce qui a été annoncé comme une « Vérité », mais la CULTURE est ESSENTIELLE à l'avenir du monde !... Et chaque être humain doit se sentir en mesure d'être « l'artisan de sa vie ».

Albert CAMUS a dit : « Tout ce qui dégrade la Culture raccourcit les chemins qui mènent à la servitude. »

Face aux épidémies, les gouvernements font comme ils peuvent, certes... mais les postures, même guerrières, sont souvent inefficaces en face des forces de la nature. Les virus sont des êtres puissants, capables de modifier non seulement notre organisme, notre métabolisme mais aussi notre psychisme, notre réflexion, nos rêves, et finalement tout notre être. Alors, traitons-les sinon avec respect, du moins avec modestie... et surtout, sachons tirer des leçons pour l'avenir. Tordons le bras et le cou à cette pandémie qui a cru venir à bout de nos forces et de nos courages.

Transformons cette sinistre période en formidable enseignement.

La guerre contre les virus reviendra périodiquement, nous le savons déjà, mais l'équilibre entre nos vies et l'existence de ces poisons peut exister. Ce qui est stupéfiant, dans cette crise, c'est la rapidité avec laquelle l'intelligence collective et populaire s'est manifestée. On a très vite soupesé ce qui allait vaguement nous faire défaut et ce qui allait cruellement nous manquer... Nous avons découvert que depuis des décennies nous nous étions trompés... Nous pensions qu'en période de crise, ce qui, en premier, nous ferait cruellement défaut seraient les jeux, les voyages, les poignées de main, les apéritifs entre voisins et sans doute pas un concert, un ballet, une exposition sur Picasso ou les Eaux fortes de Victor Hugo... Nous étions dans l'erreur... Concert, ballet, exposition, TOUT était nécessaire... Le COVID a fait tout basculer et nous avons dû tout reconsidérer.

En quelques jours, les Français ont établi spontanément des rites de remerciement massifs. Un peuple confiné a hurlé son respect, son amour, sa reconnaissance pour les vrais soldats de notre époque, ceux qui sont prêts à donner leur vie pour sauver la nôtre, médecins, infirmières, aides-soignants... Des chants sont nés sur les balcons tous

les soirs à heure fixe pour leur dire merci... C'était beau, inattendu, d'une puissance incroyable. Et pourtant peu de gens ont analysé le symbole que représentaient ces voix qui jaillissaient de partout, ces voix qui se sont élevées avec fougue, non pour crier des slogans, non pour réclamer ou contester, mais juste pour dire MERCI !

Quel étonnement aussi de découvrir que notre voisin d'en face savait chanter a capella *Le Barbier de Séville* ou qu'en bas de l'immeuble un concert s'improvisait juste pour la joie de voir des fenêtres s'ouvrir et des sourires s'afficher...

Ces moments, en apparence éphémères, nous ont tous fait vibrer et perdurent... La preuve, deux ans plus tard, je suis là en train de vous en parler et vous les avez tous en mémoire.

Les plus grands artistes sont devenus des baladins d'un soir... Et ceux qui ne savaient pas chanter, n'ont pas hésité à remplacer les chants par une cacophonie de cuillères et casseroles entrechoquées sans que la moindre discordance soit perceptible. Chacun cherchant à donner le meilleur de lui-même pour se joindre à la fête. On a vu des policiers offrir des sérénades à des villageois pour les reconforter, à Paris on a assisté en pleine rue à des lectures de poèmes. C'est peut-être cela la vraie culture, celle dont le monde a besoin, juste des voix qui s'élèvent pour juguler la solitude et tisser une chaîne d'union, chaîne que personne ne pourra venir rompre puisqu'elle est invisible, constituée seulement de nos vœux de vivre ensemble, donc d'un essentiel indestructible.

Alors, sans être ni cynique, ni provocatrice, j'ose dire qu'il faut peut-être dire MERCI à cette pandémie, malgré la souffrance, malgré les deuils terribles qui ont frappé tant de familles, malgré ce confinement dont les jeunes, les personnes âgées isolées, les familles coincées en ville, dans de toutes petites surfaces, malgré tout cela, malgré ce lourd tribut payé à la pandémie. Il a suffi de quelques jours pour que l'humanité se pose des questions fondamentales, prenne conscience qu'elle n'est au bout du compte que soufflée et poussière. Qui sommes-nous ? Que valons-nous ? Que pouvons-nous face à ce virus ? Qu'est-ce qui est finalement le plus important dans nos vies ?

Coline Serreau, dans un éditorial a déclaré : « Le monde marchait sur la tête, le virus est en train de lui remettre ses idées à l'endroit. »

Le confinement a eu aussi des conséquences mentales et sociétales importantes pour nous tous. Soudain un certain nombre de choses que nous pensions vitales se sont révélées futiles. Et un tel basculement dans une société qui n'a jamais le temps de se regarder vivre et de s'analyser n'est pas banal !... Là, le temps nous l'avons eu. Soudain, le temps s'est épaissi, puis allongé. Il a fallu le remplir de gestes et même de pensées inhabituelles.

Pour nous, comédiens, il a fallu trouver des stratagèmes pour ne pas sombrer dans l'idée que nous allions perdre le sens de la communication, et même perdre le public tout court, ce miroir qui nous est indispensable... Etre privé de l'espace scénique pendant 11 mois, a créé des doutes, des peurs de perdre la technique de mémorisation, perdre l'entraînement de la voix dans le masque, retrouver le trac paralysant des toutes premières fois. Quels acteurs et actrices allons-nous devenir lorsque nous serions enfin autorisés à remonter sur scène ? Serions-nous les mêmes qu'un an auparavant ? Serions-nous à la hauteur du rendez-vous tant attendu que nous allions fixer aux spectateurs ? Et qu'espèreraient-ils de notre part qui puisse les aider à poursuivre leur chemin ? ...

Les minutes sont devenues des heures, peuplées de quelques gestes mécaniques seulement et non plus une agitation constante d'avant le confinement. Nous nous pensions, avec un peu d'arrogance, inventifs, créatifs, bref indispensables ! Le retour à notre condition d'enveloppe humaine limitée dans sa sphère d'action a été un dur apprentissage...

Nous avons ralenti nos vies et en les ralentissant nous les avons, pour la première fois, regardées à la loupe, et même pour certains, au microscope avec l'attention d'un entomologiste qui observe un insecte inconnu... nous-mêmes !

Nous sommes devenus les explorateurs de nos existences, mais aussi les exhumateurs de nos peurs cachées et les fossoyeurs de nos agitations inutiles, bref nous avons redécouvert ce qu'était le sens de

la vie... Acheter objets, vêtements étant devenu impossible, nous avons fait des économies. Plus de perte de temps en transports harassants et polluants, dont l'entassement nous rendait agressifs. On a pris le temps de cuisiner, de savourer, on s'est parlé, on s'est envoyé des messages qui ont rivalisé en créativité et même en humour... car nous nous plaisions à imaginer l'autre en train de sourire à distance... La pandémie nous a donné des occasions de plaisanter sur elle, de la dédramatiser et même d'en rire... Elle est devenue un sujet incontournable de discussion et ce faisant nous a permis de débattre sur ce qu'était un ennemi fantomatique.

Le confinement nous a également donné l'occasion de relire ces fameux livres que nous avions tant aimés vingt ans plus tôt, que nous avions transportés de déménagement en emménagement, persuadés qu'ils faisaient partie intégrante de nos vies... Pourtant nous ne les avons jamais relus, et voilà que privés d'activités, de devoirs extérieurs à accomplir, bloqués dans nos projets, empêchés dans nos soifs de rencontres, nous avons rouvert un ou deux de ces livres. Quel choc ! Relire *l'Étranger* de Camus ou *le Prophète* de Khalil Gibran à un quart de siècle de la première lecture est un cadeau que nous a offert la pandémie... Et si, comme Marguerite Yourcenar, vous avez pris l'habitude d'annoter dans la marge tous les livres que vous aimez, alors, vous avez pu constater avec enthousiasme, ou tristesse, délice ou dépit, qu'en vingt ans vos idées avaient bougé ou étaient restées les mêmes... en tout cas, soudain, un miroir vous a été brandi devant les yeux...

L'épreuve du miroir, voilà ce que la pandémie nous a permis de vivre aussi, et c'est loin d'être un évènement banal ! C'est ni plus ni moins qu'un rite initiatique, un rite de passage vers notre nouveau « MOI » ...

Mais même dans cette épreuve notre solitude n'était qu'apparente.

Nous n'étions pas seuls puisque nous étions TOUS, absolument TOUS, à bord d'un même bateau, naviguant sur un même océan démonté. Expérience absolument unique de se sentir soudés d'un bout à l'autre de l'univers par un mal commun. La souffrance n'est pas de même nature vécue en solo ou en groupe... Nous ne parlions pas la même langue, nous ne vivions pas sous les mêmes latitudes, nos

religions étaient différentes, nos modes de vie aussi et voilà que nous étions tout de même « FRÈRES en souffrance ».

En quelques mois, nous en avons appris plus sur nos semblables qu'en dix ou vingt ans.

Et la CULTURE a circulé envers et contre tout, elle est même devenue l'artère vitale par laquelle notre sang a circulé. Certains ont découvert que la CULTURE est ce qui nous rassemble, nous console, nous permet de vivre et de partager des étonnements, des éblouissements avec les autres humains. C'est l'émotion qui nous renvoie soudain à notre enfance, à nos rêves les plus enfouis, c'est cette part la plus intime de nous-même que nous gardons dans un lieu secret, mais qu'étrangement le confinement nous a aussi permis de retrouver et de regarder en face. Nous avons enfin le temps !

Chanter, déclamer, faire circuler de la beauté c'est tout ce que nous pouvions faire, nous les Artistes, alors nous l'avons fait, avec l'humilité de ceux qui savent qu'ils ne détiennent pas le remède miracle mais qu'un baume posé sur une douleur peut faire naître l'espoir de jours meilleurs...

Toutefois, l'annulation du festival d'Avignon (qui chaque année accueille 900 000 spectateurs !) a jeté le désarroi dans la sphère culturelle. Il faut bien le reconnaître. Depuis sa création en 1947, ce festival n'avait été annulé qu'une seule fois, en 2003 par la grève des intermittents... Le COVID a mis à pied 1 600 spectacles, 15 000 artistes, techniciens, directeurs de théâtres, et tout le staff autour... Ceux qui veulent rester optimistes avancent le fait que ce festival étant trop prolifique, cette jachère forcée d'un an allait peut-être remettre tout à plat... La pandémie offrait un temps unique de réflexion... J'aimerais penser qu'effectivement le COVID a été utile dans ce cas-là, mais je suis contrainte d'avouer qu'il n'en a rien été.

Le festival 2021 n'affichait plus que 1 000 spectacles... 600 avaient disparu ! Qu'étaient-ils devenus ? Où avaient disparu les comédiens, les metteurs en scène, les créateurs ?... Un nombre incalculable de compagnies a déposé le bilan, trop fragiles pour se passer de travailler pendant un an, comédiens trop peu soudés pour surmonter cette épreuve. Dans une même distribution, certains étaient vaccinés, d'autres non et jouer ensemble devenait impossible...

Nous avons appris, le ventre noué, la reconversion d'un tel ou d'une telle, devenu serveur, livreur ou vendeuse... (je repense à cette phrase de Gide : « Mozart enfant, Mozart assassiné » ...) non que les métiers que je viens de citer soit des « sous-métiers », mais en tout cas ce n'était pas le rêve qu'ils avaient commencé à chevaucher ! Il faut savoir que les retombées économiques du festival d'Avignon sont de l'ordre de 100 millions d'euros (25 Millions d'€ pour le IN et 75 Millions d'€ pour le OFF).

(Politiquement, le traitement de la culture a lieu à Matignon ou à Bercy, la rue de Valois pèse bien peu, malgré la bonne volonté de ses personnels).

Protégeons notre CULTURE contre toutes les agressions. L'Art est le poumon d'un peuple... Alors oui, bien sûr, on peut vivre avec des poumons endommagés, et même avec un seul poumon, mais pourquoi se priver d'une pleine et belle respiration puisque les Artistes vous proposent de vous prendre par la main et de vous emmener respirer à gorge déployée, debout, face au vent, pour crier votre bonheur d'être vivant ?

LA PANDÉMIE NOUS A ÉCLAIRÉS SUR NOTRE ARROGANCE D'ENFANTS GÂTÉS...

Nous nous conduisions comme si tout nous était dû sans réfléchir au sens de ce qui nous était offert tous les jours. Nous trouvions normal de célébrer anniversaires et naissances avec de nombreux amis, de feuilleter des livres dans une librairie sans obligation d'achat, de frissonner dans le noir d'une salle de spectacle avec des « inconnus » si « proches ». Tout nous semblait aller de soi et quand parfois on empiétait sur nos libertés, nous parlions de « scandale », mais dans quel monde vivions-nous ? Nous étions d'une folle arrogance !

Les libertés étaient multiples, quotidiennes, infinies... et quand parfois nous avions à exprimer nos idées, contraires au courant ambiant, rien ne nous interdisait de le faire, librement, dans des poèmes, à des terrasses de café, en concert, dans des livres, dans la rue... Notre liberté était immense et bien peu d'entre nous l'avait conquise.

En revenant de tournées au Bangladesh, en Haïti, en Ethiopie, j'avais tenté d'alerter sur cette formidable chance que nous avions, nous, ici, de parler librement dans la rue, d'ouvrir un robinet d'eau chaude, de nous rendre à nos lieux de culte sans risquer nos vies, de tendre une petite carte verte, vitale pour être soignés gratuitement... mais les enfants gâtés écartent ce qui les dérange. Ils sont assourdis par le bruit de leurs jouets. Ils n'ont jamais conscience que ce qu'ils ont est un cadeau et non quelque chose qui leur était dû !

Nous nous sentions les seigneurs d'un royaume que nous n'avions même pas construit...

Nous étions des enfants gâtés qui pensaient que le monde leur appartenait...

Apprenant que dans les pays où le virus n'avait pas installé sa tanière, les gens continuaient à voyager, se rencontrer, s'embrasser, nous avons nourris, nous, les « séquestrés de la pandémie » un sentiment d'injustice... (le même sentiment que nourrissaient, vis-à-vis de nous, les populations n'ayant jamais bénéficié de liberté et qui apprenaient que nous en profitions outrageusement sans savoir la savourer... !)

Certains ont été effarés de voir l'herbe pousser sur le macadam parisien et des animaux presque sauvages apparaître autour de nos cités. Mais pourquoi cet étonnement ? la nature est chez elle, c'est nous qui sommes venus nous asseoir dessus ! Nous étions de sales enfants gâtés qui se servaient, sans demander...

Nous ne réfléchissions que rarement d'où venaient les choses et quelle main d'homme (d'enfant ?) avait fabriqué ce qui nous rendait service... Nous étions d'une indifférence malade, et d'une folle ingratitude... Aveugles au monde, sourds aux autres...

Considérons ce « corona virus » comme un formidable « cabinet de réflexion ». Désormais, il va falloir abandonner notre arrogance, cesser de nous comporter en enfants « gâtés-pourris ». Il va falloir accueillir le retour à la « normale » comme une deuxième chance...

Il va falloir commencer enfin à aimer la vie, la respecter en la remerciant de nous avoir si généreusement invités dans sa ronde. Il va falloir l'honorer, la danser, la chanter et offrir notre nouveau Sourire... aux lendemains qui arrivent.

« Sur le postulat : Nous étions séparés mais ensemble... »

Je vous livre 3 citations : John Donne (1624) Amos Oz, Delphine Horvilleur.

Tout d'abord une citation du poète John Donne (qui remonte au XVII^e siècle) :

Aucun homme n'est une île, un tout complet en soi ; tout homme est fragment de continent, partie d'un ensemble ; si la mer emporte une motte de terre, le pays en est amoindri comme si les flots avaient emporté un promontoire, le manoir de tes amis et le tien. La mort de tout homme me diminue parce que j'appartiens au genre humain, aussi n'envoie jamais demander pour qui sonne le glas : c'est pour toi qu'il sonne... (1624)

La réponse d'Amos Oz (poète sur l'amour, disparu il y a 4 ans) :

Aucun homme n'est une île, certes, mais chacun d'entre nous est une presqu'île, nous sommes tous pour moitié rattachés au continent, à une famille, à une langue, à une société, à des croyances, des opinions, à un état, une nation ; tandis que l'autre moitié se tourne face à la mer, aux montagnes, aux éléments intemporels, aux désirs secrets, à la solitude, aux rêves, à la peur, à la mort.

Et le rabbin Delphine Horvilleur de conclure :

Cette interprétation dit quelque chose de ce que l'on s'apprête à vivre ensemble : un destin de presqu'île, la conscience qu'il nous faut protéger à la fois nos terres fermes et nos envies d'horizon, protéger à la fois nos continents, nos ancrages, et aussi notre

capacité à regarder vers l'infini, vers l'océan, vers le flou et l'inconnu, et tout ce qui est beaucoup plus grand que ces espaces confinés dans lesquels nous allons devoir apprendre à vivre. Il s'agit de nous assurer que, dans cette « salle de naissance », dans laquelle nous sommes, il y a de la place à la fois pour la protection des nôtres et pour le souci des autres, pour des portes fermées et pour des fenêtres ouvertes, pour des mains que l'on ne serre plus et pour des mains que l'on est encore capables de tendre vers les autres. Et même si la maladie nous touche, nous assurer que quelque chose de la créativité humaine est toujours au rendez-vous, dans nos maisons, dans nos têtes et dans nos vies. Prenons soin de nous, tous ensemble.

Revenons à l'impact du virus sur la culture et ses acteurs : la flambée des contaminations a obligé les artistes à rivaliser de souplesse et d'imagination. Avec un mot d'ordre : *the show must go on*.

À l'Opéra comique, en décembre dernier, le Covid a abattu la distribution de *Roméo et Juliette* comme un château de cartes. Dès la générale, devant 800 personnes, Éric Ruf, metteur en scène, a dû prendre la place du chanteur Jean-François Borrás, déclaré positif au covid, et interpréter Roméo sur scène, face à une Julie Fuchs obligée de chanter le rôle de Juliette avec masque. Le jour de la première, c'était au tour de Juliette de se déclarer positive.

Le metteur en scène a raconté : « À 14 heures, j'ai vu débarquer deux chanteurs que je ne connaissais ni d'Ève ni d'Adam. J'avais jusqu'à 18h30 pour leur apprendre la mise en scène de *Roméo et Juliette*. J'ai su immédiatement que l'essentiel était de leur faire confiance. Sur le papier, jamais on n'aurait dû jouer dans ces conditions, mais on a fait le pari. Et ce fut triomphal ! »

Les artistes ont l'art de se réinventer en permanence. D'un jour sur l'autre, d'un rôle à l'autre, d'une scène à une autre, ils vous offrent le meilleur d'eux-mêmes, bien entendu, mais, grâce à leur agilité, ils vous font aussi toucher du doigt vos propres émotions.

J'aimerais vous lire une lettre qu'une spectatrice a envoyé à un directeur de théâtre pendant la pandémie :

*Lettre ouverte d'une spectatrice à Thomas Jolly,
directeur de La Scène Nationale d'Angers*

« Bonjour,

Nous ne nous connaissons pas. Je suis simplement une spectatrice régulière. J'aime la Scène Nationale, ses artistes, ses grands spectacles. Mettre ses habits du dimanche et venir chez vous, avec des amis, seule ou avec des enfants. Quel plaisir. Quelle fête. Quel luxe ! Merci de me permettre d'accéder en province à ce pan de la culture.

Il me reste plusieurs places pour cette fin d'année que j'avais réglées à l'avance et j'ai décidé que je n'en demanderai pas le remboursement. Je le fais par soutien et par militantisme. Je pense qu'après le COVID, des artistes très connus continueront malgré tout à exercer leur métier mais... les petits, non ! Alors j'espère que l'argent que je ne vous réclame pas servira aux compagnies locales à ne pas mourir. Soyons solidaires les uns des autres. ... Si les petits artistes ne sont pas aidés, tout finira par disparaître et vous aussi, Scène Nationale. Tous les gens de la culture parlent la même langue. Je vous souhaite, comme à nous tous, de ressortir plus grand, plus fort, de cet étrange confinement.

Signé : une spectatrice anonyme »

Il se trouve que Thomas Jolly, dans le même temps, a publié une déclaration qu'il a intitulée Théâtre « CORONA-COMPATIBLE », expliquant en préambule qu'il avait postulé pour plusieurs directions de scènes nationales en vain, mais que finalement il avait été nommé au Théâtre d'Angers.

Depuis le 16 mars, je suis le tout nouveau directeur d'un théâtre, fermé parce que « pas essentiel à la nation ». Confiné chez moi, à Angers, avec cette drôle de sensation de « ne servir à rien », je tourne comme un lion en cage, n'ayant su proposer (presque par désespoir) qu'un peu de culture en interprétant un extrait de *Roméo et Juliette* sur mon balcon. J'ai été surpris du retentissement médiatique et surtout humain que cet extrait de Shakespeare a

général. Que s'était-il passé pendant ces 10 minutes ? Nous nous retrouvons entre vivants. Nous partageons des mots, des images. Nous nous projetons dans une réalité imaginaire, et nous y adhérons au même endroit, en même temps. Ce qui était advenu tient en un mot : le théâtre !

Les théâtres sont fermés, les grands festivals d'été sont annulés... La plupart des lieux de culture partagée envisagent une reprise en septembre. Imaginons que ce scénario puisse advenir : pendant 7 mois, la culture vivante aura été éteinte. On parle du « monde d'après ». Mais peut-on déjà penser « le monde de maintenant » ? Et mieux que le penser, le faire ? Personne ne sait comment évoluera la situation sanitaire. Mais si nous ne savons pas ce qu'elle réserve à nos vies et à nos métiers d'artistes et de techniciens, nous savons déjà beaucoup de choses.

Nous savons que les théâtres ne pourront pas rouvrir et reprendre leurs activités dans des conditions habituelles. Nous savons que nous ne voulons pas jouer de grands spectacles prévus dans une salle de 1000 spectateurs avec, éparpillés sur les rangées, 50 ou 100 spectateurs.

Nous savons que nous ne pouvons jouer avec des masques sur nos bouches ni mettre en scène avec deux mètres entre chaque interprète. Nous savons que nous ne pourrions pas répéter les spectacles comme nous l'avions envisagé.

Nous savons que certains artistes ou techniciens ont des santés fragiles et ne pourront travailler ou ne voudront pas travailler. Nous savons que même si nous arrivons à répéter un spectacle, son contexte d'éclosion n'est pas propice. Nous savons que les décors ne ressortiront pas des ateliers de sitôt. Nous savons que les captations mises en ligne font découvrir des œuvres, des artistes, mais nous savons qu'elle n'est qu'une fenêtre ; elle compense mais ne remplace pas. Nous savons que nos saisons, concoctées depuis de longs mois vont être chahutées. Que « les effets dominos » vont se poursuivre encore longtemps. Nous savons que beaucoup d'artistes et de techniciens en seront durement éprouvés. Nous savons tout cela.

Je considère que les théâtres doivent être les lieux de l'ici et maintenant. Dans cette situation inédite, et pour pouvoir sortir de son immobilisme forcé, il semblerait que l'institution culturelle

doive être alternative. C'est à dire « autre ». Qu'elle doive se penser et agir autrement. Les siècles ont démontré que le théâtre, comme l'eau, trouve toujours son chemin. À nous, artistes, techniciens, personnels des institutions culturelles de savoir tracer ce chemin dans les interstices de cette situation inédite. Et une fois le virus maîtrisé, de continuer de l'inventer dans l'ici et maintenant « d'après ».

Voilà le point de vue (et d'action) d'un jeune directeur de scène nationale, qui a su rebondir sur le virus sans attendre que des décisions soient prises à sa place. Il a donné 103 représentations devant des jauges n'excédant pas 90 personnes, lui qui avait joué Shakespeare devant 2 000 personnes dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes à Avignon ! Il a fait vibrer 12 petites communes du Maine et Loire, lui qui avait rempli le Théâtre de l'Odéon pendant plusieurs semaines...

Forte de son exemple, de mon côté, confinée en Touraine, j'ai fait savoir que je pouvais jouer dans des cours de châteaux, des granges, des parcs...et c'est ce que j'ai fait, y compris dans de tout petits villages avec des spectacles tels que *Marie Curie*, *George Sand* et *Léonard de Vinci*. Il a fallu recomposer, transformer, modifier... En un mot il a fallu s'adapter, se réinventer. Nous nous sommes appropriés, grâce au COVID, de nouveaux espaces et conquis de nouveaux publics. Nous avons aussi appris le théâtre « ambulatoire », puisqu'il était autorisé de parler en marchant. Les propriétaires du Clos Lucé (dernière demeure de Léonard de Vinci à Amboise) m'ont contactée et m'ont demandé si j'accepterais de venir animer deux flâneries nocturnes en interprétant Léonard de Vinci, ce que j'ai fait. Les deux soirées ont réuni 500 personnes à chaque fois ! C'était magique de se promener un public parmi les inventions de Léonard de Vinci à ciel étoilé ouvert...

Sans le COVID je n'aurais jamais vécu cette fabuleuse expérience ! Oui, les artistes savent se réinventer en permanence ! La culture ne mourra jamais !

LA CRÉATION ARTISTIQUE, MAIS OÙ ?
LES ARTISTES EN CONFINEMENT

Daniela Prost
Artiste plasticienne et vidéaste

ÊTRE ARTISTE

« Pour survivre. Il faut cultiver une raison de vivre¹. »

Viktor E. Frankl

Nous savons tous que le confinement a été imposé pour une noble cause : vivre et faire vivre nos anciens et les plus fragiles, mais il le fut surtout par l'incertitude du moment. Nous avons eu l'impression qu'il était nécessaire pour pouvoir survivre. Ainsi nous avons tous été confinés.

Mais pouvons-nous vraiment confiner un artiste qui, de lui-même, se confine pour créer ?

En cherchant dans le dictionnaire Larousse le mot artiste, on trouve (entre autres) les définitions suivantes :

« Personne qui exerce professionnellement un des beaux-arts ou, à un niveau supérieur à celui de l'artisanat, un des arts appliqués » mais aussi « Bon à rien, fantaisiste ».

1 Viktor E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, Editorial Herder, 1994.

La dénomination « artiste » fait beaucoup rêver, on imagine fréquemment une vie facile, bohème, intéressante, où l'inspiration arrive comme une illumination...

On ne s'improvise pas artiste, on ne se réveille pas un matin en déclarant : « Je suis artiste. » Être artiste se construit tout au long d'une vie de travail, d'efforts. Comme n'importe quel autre métier, il s'apprend et s'exerce. On gagne sa position d'artiste par l'acquisition du savoir faire. C'est notre raison de vivre.

Fantaisiste peut-être, dans le sens où l'artiste obéit à son imagination, mais avec beaucoup de rigueur.

Comme artistes, nous sommes habitués à un travail solitaire en confrontation constante avec nous-mêmes, nous faisons un travail rigoureux où la discipline est fondamentale. Nous avons besoin d'introspection mais aussi, la plupart du temps, nous avons besoin des autres, d'une émulation qui stimule notre créativité, ce dont le confinement nous a privés.

LE CONFINEMENT

Être confiné, c'est être enfermé dans un lieu, dans un cadre, dans un secteur limité ou bien être cloîtré.

Jadis, il y avait des femmes qui, afin de vivre leur passion, se faisaient cloîtrer. C'était la seule option pour ne pas subir le dictat familial ou sociétal. Comme Sor Juana Inès de la Cruz, femme de lettres qui, dans le Mexique des années 1650, a choisi d'être enfermée dans un couvent pour pouvoir faire des études. Être enfermée ne renvoie pas seulement à un espace physique ; comme elle nous le rappelle avec ces mots : « Pour l'âme, il n'existe ni cachot ni prison qui la retiennent, car seuls l'emprisonnent ceux qu'elle s'invente elle-même². »

Par son enfermement, Sor Juana Inès de la Cruz s'est libérée. Elle nous a laissé de magnifiques poèmes et textes où pointait déjà l'esprit des revendications féminines.

2 Marie-Cécile Benassy-Berling, *Sor Juana Inès de la Cruz*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Elle était mathématicienne, philosophe, compositrice, auteure dramatique et le lieu qu'elle avait choisi pour se confiner, le couvent de San Jerónimo de la Ciudad de México, à l'époque de La Nouvelle Espagne, a été déterminant dans son œuvre.

Comme pour Sor Juana, notre lieu de travail est important pour la création, c'est ce lieu où l'espace-temps prend une importance majeure. Alors, des mondes sonores, visuels et littéraires se manifestent et la genèse des oeuvres peut surgir.

Privés d'ateliers, de studio de danse ou de répétition, de bureau, que fut ce confinement obligatoire pour les artistes ? Un enfermement forcé ? Un moment de création intense ? Un espace de liberté ? Une sphère qui emporte hors du temps ? Ou seulement un vagabondage de l'esprit ? La réalité anxiogène du moment les a-t-elle rattrapés ?

Pour y répondre je suis allée à la rencontre de quatre artistes.

LES ARTISTES

« Fais en sorte de ne pas mourir sans avoir accompli quelque chose de merveilleux pour l'humanité³ » a écrit Maya Angelou.

Ces quatre artistes et créatrices par leur talent et leur travail ont déjà beaucoup apporté à ce monde mouvementé.

J'ai eu l'opportunité de collaborer avec elles et de partager nos expériences : projets en commun, vie à l'atelier, lectures, écritures etc.

J'ai pu observer ces artistes, les écouter, les voir créer, parler avec elles, faire un bout de chemin ensemble. Elles m'inspirent, motivent ma vie et ma propre création artistique.

Ana Lara — Sa musique touche des cordes insoupçonnées. Ana Lara, compositrice mexicaine, nous transporte dans un monde de sensations, de formes et de couleurs. Nous nous abandonnons volontiers à sa musique en nous laissant emporter par ses paysages sonores où nos sentiments surgissent à fleur de peau.

3 Maya Angelou, *Lettre à ma fille*, Paris, LGF, 2022.

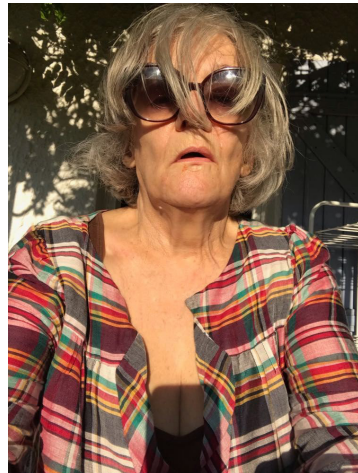
Maro Theodosiou — La parole crée le souffle qui se transforme en mouvement, et Maro, performeuse grecque, lui donne vie ; dans son travail et ses créations, elle nous emporte au plus profond de sa psyché, de notre psyché. Par son travail nous sommes transportés sur de surprenants chemins mentaux.

Christiane Pooley — Submergés dans de grands espaces, dans des perspectives, des traits et des couleurs d'où surgissent des personnages, les tableaux de Christiane, artiste plasticienne chilienne, nous emplissent d'un émoi contemplatif. Nous sommes ailleurs, nous sommes ici, dans le même temps.

Françoise Liffra — Au début ce fut le verbe, la parole. Françoise, écrivaine française, ouvre les portes du chemin de la connaissance, on lit son œuvre avec délectation. Avides de lecture, nous savourons les lignes, et le plaisir du savoir nous emplit d'émotion et de joie.



MARO THEODOSIOU PAR DANIELA PROST



FRANÇOISE LIFFRA PAR DANIELA PROST



© Lorena Alcaraz Minor

ANA LARA PAR LORENA ALCARAZ

LE LIEU / L'ESPACE

Dans quel lieu/espace ces artistes ont-elles vécu, ont-elles créé ou se sont-elles seulement réinventées

Par qui et comment les lieux sont-ils habités et pourquoi. Le confinement a remis en cause *le lieu*. Avec la pandémie, notre rapport avec celui-ci s'est modifié, cette question va plus loin que le simple espace physique. Nous l'habitons, nous vivons à l'intérieur et nous l'avons transformé en poste de travail, en salle de gym, en atelier, en salle de musique ou autre. Mais le lieu est aussi déterminé par les autres personnes qui y habitent et elles aussi ont dû se le réapproprier. Nous avons dû adapter nos pratiques non seulement aux lieux mais aussi aux personnes avec qui nous les partageons. Les espaces physiques et mentaux se sont modifiés, nous avons dû réinventer cet espace immatériel où le temps s'est déplacé. Une nouvelle manière de vivre ensemble a surgi et s'est alors imposée.

Cependant, nous avons tous besoin d'un lieu à nous. « Mais, me direz-vous, vous m'avez demandé de parler des femmes et de la fiction – quel rapport avec un lieu à soi ? » C'est avec cette phrase que commence le livre de Virginia Woolf, *A room of one's own*⁴ (*Un lieu à soi*) : elle y développe le besoin essentiel de chaque personne, en particulier de chaque femme, d'avoir un lieu à soi et pour soi. Il est important d'avoir un temps de liberté et un espace concret, temporel, mental. Un espace pour créer, penser, dessiner, peindre, exprimer avec son corps, écrire et se consacrer à soi-même. Être indépendant, toujours, constamment et surtout en cette période.

Obligée de tout faire au même endroit, Maro, qui est restée seule dans son appartement à Thessalonique, s'angoissait au départ, mais elle a profité de cette contrainte pour se donner du temps, même sans but concret. La lecture, le visionnage de films et de spectacles l'ont accompagnée. Elle a eu beaucoup de plaisir à reprendre des cours de danse classique sur internet, ce dont elle s'était éloignée depuis de nombreuses années.

Le lieu et le mode de travail n'ont pas changé pour Ana, la difficulté fut de ne pas pouvoir se déplacer et voir ses amis.

Quant à moi, au début, le confinement m'a rassurée. Alors coincée dans un lieu où tout se passe, je me suis sentie en sécurité. Peu de temps après, j'ai subi ce confinement comme une entrave, je m'enfonçais dans la quotidienneté des tâches ménagères (alors que personne ne me l'avait demandé) au service de la famille, nous étions tous confinés ensemble, mais chacun avec un horaire et des activités différentes. Il a fallu que je me force à avancer dans mes projets et à penser à mes créations. Il m'est apparu évident que je devais m'isoler dans ma bulle pour pouvoir produire. Privée d'atelier, j'avais besoin d'un LIEU.

D'autres, comme Françoise et Christiane, se sont retrouvées ailleurs, hors de leurs espaces habituels. Lors d'un weekend au sud de la France, Christiane est restée confinée dans une grande maison, avec énormément de place et un espace extérieur avec des arbres. Et Françoise s'est déplacée dans un petit village, dans le Sud également.

4 Virginia Woolf, *Un lieu à soi*, Paris, Éditions folio classique, 2020.

Une fois le lieu déterminé, ou pas, chaque artiste a dû composer avec celui-ci et les répercussions dans son travail furent diverses, tantôt positives, tantôt négatives.

Éloignée de son atelier, Christiane a dû s'adapter à une précarité matérielle dans son travail. Faire de la peinture à partir de rien n'avait aucun sens, elle a pu alors se faire livrer des blocs de papier, graphites et crayons. Elle a dessiné les arbres qui l'entouraient. Au début, il s'agissait de dessins de petit format, puis de grands formats faits à partir de plusieurs morceaux de papier. L'enfermement, l'espace intérieur et l'espace extérieur, l'immobilité et le temps suspendu ont eu aussi des répercussions sur les choix de ses images.

« J'ai commencé une série de dessins sur le thème de "la minga", des maisons flottantes de l'île de Chiloe au sud du Chili », tradition qui consiste à déménager avec sa maison sur pilotis que l'on fait rouler jusqu'à la mer et que l'on tire ensuite par bateau vers sa destination finale.



CHRISTIANE POOLEY, 9417 - HD



CHRISTIANE POOLEY,
PAR ARTHUR HUBERT

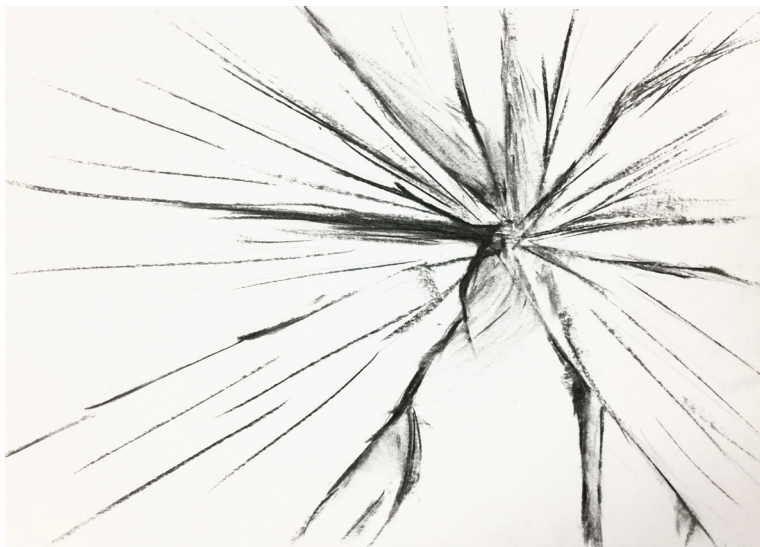
« J'ai également intégré beaucoup d'images d'eau : lacs, cascades, chutes... L'eau, qui prend des formes changeantes et parfois opposées dans la géographie et dans les paysages, m'est apparue comme une métaphore des sentiments qui habitent notre corps. »

Comme pour beaucoup d'autres artistes, l'annulation des concerts et des spectacles vivants a énormément affecté Ana Lara qui travaillait depuis des années à leur réalisation. À ce jour, elle n'a pas retrouvé le rythme d'avant la pandémie. Mais cela ne l'a pas empêchée de rester toujours active. Elle a composé une pièce, *En dirección al mar, bajo la luz del búho*, en deux versions, une version pour hautbois solo et une autre pour hautbois et instruments électroniques. Elle a également rendu hommage à son professeur, Mario Lavista, décédé, par une composition pour Quartet à cordes, *Mémorial*. Ana a aussi composé de petites pièces pour électroniques qui nous ont permis de travailler ensemble à distance. Elle me les a envoyées pour que je

puisse faire des vidéos à partir de ce que ces compositions m'inspiraient. En les écoutant, je me suis laissée emporter et des images de nature (insectes, eau etc.) se sont formées, avec lesquelles j'ai créé de courtes séquences. Quant à Maro, elle perdit toute motivation. Avec la troupe AlmaKalma, dont elle fait partie depuis plusieurs années, elle venait de mettre en scène une dernière performance fin février. Cette interruption brutale fut pour elle un temps vide de création et d'idées. Coupée du groupe, il lui fallait s'entraîner mentalement et physiquement. Tout changea pour Maro, la vie n'est plus du tout la même pour elle. Démotivée, elle a trouvé le courage d'enregistrer des cours de biodynamique pour que ses étudiants puissent les suivre sur la toile.

Françoise, dans son appartement parisien, a été tenue d'héberger des gens. Elle fut très tôt confrontée à de nombreux problèmes et a dû finir par lutter avec ces gens, son objectif étant de ne pas se laisser envahir sous prétexte de confinement. Elle a fini par fuir et partir dans le Sud, loin. Ainsi, le confinement a modifié son espace personnel, ce qui l'a poussée à se remettre en cause. Avec la perte de son appartement, elle a perdu tous ses repères. Une autre réalité a été plus importante encore, plus marquante pour elle et à l'instar de beaucoup d'autres personnes, elle n'a pas été emportée par cette crise mondiale. Pour elle, il fut alors très difficile de travailler, de se concentrer pour écrire. Le changement a été drastique et sa création fut interrompue.

Retirée dans mon appartement parisien, « l'adaptation avant tout » me disais-je, ayant peu de matériel sur place, je me suis agencé une table pour travailler sur de petits formats à l'encre de chine et au pastel. J'aime la contrainte, car elle m'oblige à penser et à me positionner de manière différente, ainsi ai-je adapté ma technique à l'espace et aux matériaux. Ces dessins, de 15 x 15 cm, représentant de simples traits élancés comme des sensations et sentiments qui s'envolent libres à travers l'espace. Ce thème, que j'ai déjà travaillé a ressurgi comme une allégorie de l'instant présent. J'ai dessiné également, dans la continuité de ma série « Topos de l'inconscient » des dessins où on peut voir des arbres et des plantes qui surgissent et se diluent au gré de mes émotions.



SHOCK WAVES 05 FUSAIN ON PAPER, DANIELA PROST. PHOTOGRAPHIE DE DANIELA PROST

J'ai réalisé neuf collages à partir d'une grande image en papier Amate (papier fabriqué en écorce d'arbre puis peint à la main par un artisan mexicain). Celle-ci représentait une fête de mariage dans un village mexicain. Quelques années auparavant, je l'avais déchirée et conservée en petits morceaux. Dans un esprit de déconstruction et de renouvellement, ce moment d'incertitude où tout semblait s'effondrer m'est apparu idéal pour réécrire plusieurs histoires et leur donner un autre sens.

Simultanément, j'ai beaucoup travaillé à distance avec Lassla Esquivel, commissaire d'exposition, qui habite Londres, sur un projet de candidature en commun : « *Shock Waves* », série de 46 dessins au fusain que j'avais réalisés avant le confinement. Chaque dessin représente le moment d'un impact, l'explosion et les éclats qui s'ensuivent. « Aujourd'hui ces ondes de choc aux différents impacts nous font réfléchir à la crise que nous vivons actuellement. Un virus qui produit des changements extrêmes dans notre vie comme dans notre société — qui fait une différence entre le personnel et le

collectif — arrive sur nous comme une onde de choc. » a-t-elle écrit dans notre dossier. « Un changement de pression qui altère son entourage. »

Peindre de grands formats m'a beaucoup manqué !

LE DÉPLACEMENT

L'obligation de rester chez soi ne nous a pas empêché de nous déplacer. La communication virtuelle fut comme un déplacement sans bouger, un déplacement sur place.

Pendant ce laps de temps suspendu, s'ouvrir vers l'extérieur semblait important. « Les réseaux sociaux sont devenus le must de la pandémie. » nous dit Maro « ça a été flagrant » Avec la troupe AlmaKalma, ils ont fait du training sur *Zoom* et *Messenger*, bien que, pour leur travail très physique, utiliser ces moyens n'était pas évident du tout. Pour Christiane, qui était loin de Paris, l'espace virtuel constituait le seul lieu d'échange social, aussi bien intime que public. L'écran de son téléphone était devenu une sorte de fenêtre et de filtre vers le monde extérieur. « Ce petit rectangle vertical a également produit des répercussions sur le choix de mes formats de peintures. »

Ce fut également le cas pour Ana qui, grâce à internet, a continué à travailler en faisant de nombreuses interviews avec des compositeurs de différents pays pour son émission de radio *Hacia una nueva Muisca, Radio UNAM, Mexique*. « Parler de leur musique, l'écouter, a été pour moi une grande découverte. »

Pour ma part, l'euphorie communicative sur les réseaux sociaux m'a sidérée, cette surenchère pour démontrer au monde son existence m'a perturbée. Si je suis consciente que pour beaucoup elle fut nécessaire, cette période m'a laissé l'impression d'une sorte d'impudeur. Je me suis contentée d'observer l'isolement des gens. Certes, j'ai eu l'opportunité de participer à des rencontres virtuelles, j'ai peu communiqué via les réseaux, mais j'ai préféré téléphoner à mes proches.

Comme le montre l'expérience de Françoise, la communication peut être aussi difficile quand on est contraint de partager l'espace avec d'autres personnes que lorsque on se sent éloigné d'elles.

À travers l'art (la peinture, la musique, la lecture, la danse, l'écriture, la parole etc.) nous avons le pouvoir de transformer l'ici en

ailleurs en nous déplaçant mentalement dans l'espace métaphysique. Il nous permet de nous balader à travers l'espace/temps, le transformer, le contracter ou le dilater. Rester en mouvement. Nous avons pu nous déplacer par l'introspection et nous déplacer géographiquement en partageant avec les autres.

LE CHANGEMENT

« L'intelligence, c'est le seul outil qui permet à l'homme de mesurer l'étendue de son malheur » disait Pierre Desproges

Nous n'avons sûrement pas encore assez de recul pour comprendre ce qui est arrivé pendant cette crise sanitaire. Nous ne pouvons pas savoir si nous avons été malheureux ou si seulement un changement de paradigme nous a emportés, si de nouvelles formes de notre quotidien nous ont transformés.

Le confinement a-t-il modifié notre création, notre conception et notre production de travail ou bien est-il seulement le produit d'un changement mental, d'un changement d'état qui se lit à travers nos œuvres ? « Je crois que les circonstances nous changent et changent donc aussi notre créativité. Comment, je ne sais pas, mais sûrement ce long confinement nous a tous transformés. » nous dit Ana Lara.

Contrairement aux personnes habituées à travailler en entreprise, en groupe et en constante interaction avec les autres, pour les artistes habitués à l'isolement, comme Christiane Pooley, le confinement a été comme un arrêt sur image sur leur propre vie. « Cela m'a obligée à regarder moins vers l'extérieur et le bruit des choses qui m'entourent, et à me tourner davantage vers mon espace intérieur. »

Ana Lara, habituée à s'isoler pour composer mais qui se déplace aussi pour ses concerts et travaille avec des musiciens, compositeurs et chefs d'orchestre, pouvait sembler malheureuse ; elle apprécie maintenant davantage de pouvoir sortir, voir ses amis, pouvoir partager avec eux, aller aux spectacles, faire des projets et voyager. « Toutes les petites choses que nous tenions pour acquises et qui sont devenues impossibles pendant la pandémie ont pris leur juste valeur et leur importance dans nos vies actuelles. »

Maro Theodosiou a plutôt subi des changements au niveau psychique, qui se prolongent jusqu'à présent. Elle reste encore très

éloignée des autres, communiquant peu ; elle ne sort pas beaucoup ni pour visiter des galeries, ni pour assister aux spectacles et aux soirées. « Un écho du confinement est devenu un isolement presque volontaire. » À entendre Maro, le malheur est dans l'air : « Il me faut fournir beaucoup d'efforts pour essayer de retrouver cette vie quotidienne dont le confinement m'a privée ou plutôt coupée. Et après le confinement, ça été la guerre en Ukraine. Il y a beaucoup d'obscurité, de mal qui nous entoure. Où trouver assez de force pour chercher la beauté ? »

Pour Françoise, l'expérience qu'elle a vécue a mis en cause son lieu de vie, de travail, ainsi que son écriture. « Le lieu parfait ne fonctionne pas » dit-elle. Cependant, changer de lieu a ses avantages qui bientôt pourront nourrir sa nouvelle écriture.

Moi, je me suis confortée dans un espace de sécurité que j'ai beaucoup apprécié. J'ai pu réinventer mes oeuvres, j'ai écrit, lu et beaucoup appris. Je me suis adaptée aux circonstances et mes journées furent plaisantes. Toutefois, la conscience d'être éphémère a ressurgi en moi avec force. Prendre le meilleur du présent sans trop m'inquiéter du futur m'a donné confiance.

CONCLUSION

Cette expérience du confinement, nous l'avons vécue sûrement comme un moment historique, réconfortant pour les uns et peu réjouissant pour les autres, pleine de restrictions qui nous ont tous marqués ; et cependant, cette crise nous a apporté un sentiment de communion : l'expérience du Sentiment Océanique dont ont parlé les philosophes André Comte-Sponville et Romain Rolland.

Nous faisons partie de la même vague, comme une goutte d'eau dans l'océan. Nous appartenons à l'universel. Soudain nous avons été isolés, mais nous avons tous partagé le même silence. Nous étions dans l'instant présent, non pas seuls, mais en solidarité, dans l'unité.

Nous avons les mêmes peurs mais aussi les mêmes espoirs de vie. « Quand donc suis-je plus vrai que lorsque je suis le monde⁵ ? » se demande Albert Camus.

5 Albert Camus, *L'Envers et l'Endroit*, Paris, Gallimard, 2013.



DANIELA PROST

Durant cette période, une lumière nouvelle s'est allumée en nous, artistes. Nos créations nous ont aidés à donner un sens plus intense à notre raison de vivre.

Le lieu physique est important mais aussi le lieu mental ; nous habitons les lieux comme nous habitons la vie, et les artistes ont su s'adapter aux contraintes, parfois aussi en tirer profit pour se questionner et se positionner de manière différente. Finalement, peut-être est-ce cela être artiste, composer avec les moyens et réinventer le monde. Donner d'autres perspectives, d'autres points de vue, d'autres possibilités pour penser la beauté...

Remerciements : À Ana Lara, Christiane Pooley, Maro Theodosiou et Françoise Liffra qui ont gentiment partagé leur expérience avec moi, avec nous.

BIBLIOGRAPHIE

ANGELOU Maya, *Lettre à ma fille*, Paris, LGF, 2022.

BENASSY-BERLING Marie-Cécile, *Sor Juana Inès de la Cruz*, Paris, L'Harmattan, 2010.

CAMUS Albert, *L'Envers et l'Endroit*, Paris, Gallimard, 2013.

FRANKL Viktor E., *El hombre en busca de sentido*, Barcelona, Editorial Herder, 1994.

WOOLF Virginia, *Un lieu à soi*, Paris, Éditions Folio classique, 2020.

L'IMPACT DE LA CRISE SANITAIRE SUR LE CINÉMA

Jovita Maeder

Directrice de la société de distribution Bobine Films
Présidente du Festival de Cinéma Péruvien de Paris

Après deux ans de crise sanitaire, d'interruptions, de restrictions, de baisse de fréquentation de la part du public, le constat est sans appel : les salles de cinéma ont énormément souffert. Nous commençons à réfléchir, analyser et questionner la manière dont la pandémie a modifié la consommation de films. L'explosion des plateformes n'est évidemment pas étrangère à ces nouvelles habitudes.

Désormais, il va s'agir de savoir comment revenir à une forme d'équilibre et de normalité. L'ensemble de la filière cinéma en France se mobilise à travers des conférences, des interventions dans les plus grands festivals, ainsi que lors de rendez-vous de politique culturelle. L'enjeu ? Répondre à plusieurs questions majeures : Quelle est la prochaine étape ? Comment modifier l'offre de cinéma ? Quelles sont les nouvelles attentes du public ? Quelles sont ses exigences ?

La France est le premier pays en Europe qui attire le plus de monde dans les salles obscures, comme le soulignent de nombreuses études et enquêtes. Malgré tout, la peur est présente et il convient de se dire que, peut-être, plus rien ne sera comme avant.

ARRIVÉE DE LA PANDÉMIE

Le monde du cinéma a été fortement bouleversé par la pandémie de coronavirus, survenue en mars 2020. Cette première vague a entraîné la fermeture de tous les lieux culturels, dont évidemment les cinémas. En cause, la propagation du virus et les risques accrus de contamination.

Du jour au lendemain, les distributeurs se sont retrouvés avec de nombreux films à l’affiche. Des sorties de nouveaux longs-métrages ont été annulées et de nombreux événements tels que les festivals n’ont pu se tenir.

De l’avis du gouvernement, le cinéma fut considéré comme « non essentiel ». Un premier confinement de la population a été imposé, avec des protocoles sanitaires stricts à respecter et un dispositif de télétravail qui s’est généralisé. Beaucoup de Français ont déménagé et ont changé de mode de vie, préférant, pour bon nombre d’entre eux, la campagne à la ville. Comme on pouvait s’y attendre, cette crise sanitaire a fait chuter la fréquentation des salles de cinéma. Les exploitants et les distributeurs ont été les premiers impactés, avec une baisse de leur chiffre d’affaires plus que conséquente.

Le Monde publie alors un article intitulé « Covid-19 : 2020 l’année noire du Cinéma » :

Qui a le cœur à faire le bilan du cinéma français en cette année 2020 ? Autant avaler cul sec une bouteille d’huile de ricin. Il est probable que ce soit la pire année de son histoire. Même durant les jours sombres de l’Occupation, même sous les fourches caudines de la franco-allemande Continental-Films ourdie par Joseph Goebbels, rien n’empêcha le septième art français de jouer sa partition ni même de connaître ce que d’aucuns nommèrent son « âge d’or ». Ce que le régime nazi, voulant jouer au plus fin, ne réussit pas à faire au cinéma français, le SARS-COV-2 serait-il en train de l’accomplir¹?

Selon le communiqué du CNC, en 2020, la fréquentation dans les salles de cinéma s’élevait à 65,3 millions de spectateurs alors qu’un an plus tôt, en 2019, elle était trois fois plus importante avec 213,2 millions de spectateurs. Les salles de cinéma ont subi deux grosses périodes de fermeture pour la seule année 2020. Tout d’abord du 14 mars au 21 juin, puis du 30 octobre au 31 décembre.

1 Jacques Mandelbaum, « Covid-19 : 2020 l’année noire du Cinéma », *Le Monde*, 29 décembre 2020. <https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/12/29/covid-19-2020-l-annee-noire-du-cinema_6064727_3246.html>.

D'après le rapport du CNC en 2020, la fréquentation des salles enregistre un recul significatif de -69.4% par rapport à 2019. Pour l'ensemble de la filière, il s'agit d'une crise complexe. L'inquiétude est palpable quant à l'avenir même du cinéma, plus que jamais menacé par la multiplication des plateformes de *streaming* comme *Amazon Prime Video*, *Netflix*, *Disney+*.

Les films mis en ligne sur ces supports deviennent des succès et s'adaptent parfaitement aux nouvelles habitudes de consommation des Français alors confinés et entièrement en télétravail. Comme un signe évident de l'avènement des plateformes de VOD, on trouve de très nombreuses publicités qui explosent un peu partout sur les réseaux sociaux.

Différents dispositifs ont été mis en place pour aider le cinéma. Sollicités, le Centre National du Cinéma et de l'Image Animée ainsi que le Ministère de la Culture ont répondu et mis en place différentes stratégies, tant pour le secteur de la production que pour ceux de la distribution ou de l'exploitation.

CHRONOLOGIE DES MÉDIAS

À la suite de la fermeture des salles à cause de la pandémie de coronavirus, beaucoup de films qui devaient sortir au mois de mars 2020 se sont retrouvés bloqués. La question de l'encombrement des sorties à la réouverture des salles était sur toutes les lèvres. Que faire dans cette situation ? Les distributeurs et exploitants ont été stupéfaits par les mesures prises par le gouvernement.

L'ancien directeur du Cinéma au CNC, Xavier Lardoux, va proposer une dérogation de la fameuse chronologie des médias² (permise par la loi adoptée le 24 mars) pour les films programmés en mars. Cette dérogation permet que ces longs-métrages soient diffusés pour une première exploitation en VOD. Les producteurs et les

2 Chronologie des médias : Mécanisme pour la diffusion des films après la sortie en salle de cinéma, un temps déterminé entre la sortie en salle et la diffusion en différents support audiovisuel de visionnage comme la VOD, la diffusion à la télévision, les sorties en DVD.

distributeurs ne sont alors pas tenus de rembourser les aides financières du CNC.

À ce sujet, l'INA fait une publication dans *La revue des Médias* en ligne, sur la chronologie des médias, par Gautier Roos :

Une chose est certaine, la crise sanitaire a imposé des dérogations inédites à la filière cinéma, sommée d'agir alors que la moitié de la planète se voyait astreinte à résidence. À la suite de la fermeture des salles françaises le 14 mars dernier, l'article 17 de la proposition du projet de loi d'urgence Covid-19 a permis un aménagement inédit de la chronologie des médias : 31 films sortis à cette date ont été rendus disponibles sur support physique et en VOD à l'acte, sans attendre les quatre mois d'ordinaire requis (trois pour les films à moins de 100 000 entrées). Le CNC a progressivement élargi cette liste à 52 films dans les jours qui ont suivi³.

LA FILIÈRE DU CINÉMA

Face à la crise du Covid, le secteur du cinéma s'organise pour être à l'écoute de toute la profession. Les distributeurs et les exploitants se rassemblent en associations et syndicats afin de pouvoir négocier avec le CNC ou le Ministère de la Culture. Du côté des exploitants, on trouve ainsi l'Association Française de Cinéma Art et Essai ou « AFCAE » (créée en 1995) présidée par François Aymé, la Fédération Nationale de Cinéma Français ou « FNCF », présidée par Richard Patty, ainsi que le Groupement National des Cinémas de Recherche ou « GNCR », présidé par Gautier Labrusse. Du côté des distributeurs, il faut compter sur le Syndicat des Distributeurs Indépendants ou « SDI » dont la création remonte à 1991 et qui est co-présidé par Jane Roger (JHR) et Etienne Ollagnier (Jour2fête), ainsi que sur les Distributeurs Indépendants Réunis Européens ou « DIRE » dont

3 Gautier Roos, « Chronologie des médias : ce qui a changé depuis la crise sanitaire pour le cinéma à la télévision », *La revue des Médias*, INA, 20 octobre 2020. <<https://larevuedesmedias.ina.fr/chronologie-des-medias-crise-sanitaire-cinema-a-la-television>>.

la création remonte à 2005 et qui est co-présidé par Carole Scotta (Haut&Court) et Eric Lagesse (Pyramide Distribution). Par ailleurs, on trouve également un organisme qui regroupe différentes organisations professionnelles du cinéma et qui prend le nom de Bureau de Liaison des Organisations Cinématographiques ou « BLOC », fondé en 1998.

Lors des deux périodes de confinement, syndicats et fédérations ont travaillé de concert avec l'ensemble de la filière pour analyser, questionner et réfléchir aux différentes perspectives d'un nouveau modèle de cinéma après la pandémie.

Les distributeurs doivent donc se concerter afin de proposer un calendrier régulé de sorties des films. Le but est d'éviter un embouteillage au moment de la réouverture des salles. Toutefois, certains distributeurs n'ont pas respecté cette mesure. Ainsi, dès la réouverture des cinémas, la surcharge de films a été pour le moins conséquente. Par ailleurs, il y a eu une difficulté concernant le retour du public dans les salles obscures. La peur de la propagation du virus en était la première cause, malgré un protocole sanitaire des plus stricts. Il faut également prendre en compte le couvre-feu et une jauge limitée à 35% des spectateurs dans un premier temps puis jusqu'à 65% avant de revenir petit à petit à la normale. Dire que le secteur du cinéma a souffert est donc un doux euphémisme.

Face à ces problématiques, les distributeurs ont été autorisés à demander à la médiatrice du CNC des démarches de la part des syndicats des films d'auteurs. Le but ? Se regrouper pour demander une régulation de l'exploitation mais aussi des sorties de films, dans un esprit de solidarité par la préservation de la diversité.

Etienne Ollagnier a ainsi déclaré dans l'émission Box-Office⁴ :

Sans concertation de l'ensemble des distributeurs indépendants, on a peur que l'on soit, un peu, les oubliés de cette reprise. Il y a cette peur que la reprise consiste à sortir le plus rapidement possible ses propres films qui sont restés sur les étagères. L'idée d'avoir

4 Etienne Ollagnier, Président du Syndicat des distributeurs indépendants-SDI, invité de l'émission Box-office Pro, 15 avril 2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=7qHyMavkMY0>>.

50 à 60 sorties par semaine paraît insensé et nous sommes beaucoup à vouloir empêcher ça. Lorsque l'on parle de concertation, on veut surtout permettre une discussion collective et une réflexion autour de la sortie des films. On en appelle au bon sens de l'ensemble de la profession.

Ce qu'il faut retenir, c'est que la pandémie aura contribué à la naissance de liens et d'alliances plus étroits dans l'ensemble du cinéma. Des relations sont nées pour aider un secteur confronté aux épreuves et aux difficultés de la crise sanitaire. Les rendez-vous virtuels ou *on line* se sont multipliés avec *Zoom*, *Skype*, *Google*. Une nouvelle étape de la vie s'ouvrait à nous et allait marquer nos esprits.

REPRISE ENTRE PANDÉMIE ET GUERRE

2022. La situation pour le monde de la culture ne s'améliore pas. La pandémie est passée par là, et l'actualité internationale n'arrange rien avec l'invasion russe de l'Ukraine le 24 février. Le risque de détérioration de l'équilibre économique mondial, la hausse des prix du carburant, de l'alimentation, les prix élevés des tickets de cinéma, une certaine tension dans la population et entre les différentes générations laissent planer un vent d'incertitude. Nul ne sait ce que le conflit entre la Russie et l'Ukraine va engendrer.

La baisse des spectateurs dans les salles obscures n'est que le résultat de la crise sanitaire et du contexte lié à la guerre en Ukraine. Il y a un réel changement dans la manière de « consommer » de la culture. Pendant plusieurs mois, enfants et adultes ont eu l'habitude de travailler et d'échanger à distance *via* les ordinateurs et téléphone. On n'a jamais été autant sur les écrans. Le public a désormais une autre façon de réfléchir et d'agir. Le changement est palpable par rapport à la période pré-Covid.

Une question s'est alors posée : qu'a-t-il bien pu arriver aux spectateurs, aux salariés qui travaillaient dans le cinéma et aux bénévoles qui ne sont pas revenus après la crise sanitaire ? Quel a été l'impact sur ces personnes qui ont décidé de ne plus revenir, qui ont changé leur façon de regarder du cinéma ? Il y a eu un grand nombre de reconversions professionnelles, de changements de modes de vie. Ces changements ont impacté le cinéma. Le public s'est fait moins

présent dans les salles et il y a eu une vague de démissions de projectionnistes mais également de directeurs de salles. Quant aux bénévoles qui faisaient les animations dans des salles en régions, ils étaient un certain nombre à ne plus être là.

Qu'est-ce qui a donc pu influencer nos attitudes ? La crise du Covid, l'isolement imposé, la peur de la contagion ou le manque de lien social ?

Les facteurs de stress comprenaient l'allongement de la durée de la quarantaine, les craintes d'infection, la frustration, l'ennui, des ressources et des fournitures inadéquates ainsi que des pertes financières et la stigmatisation. Certains chercheurs ont suggéré des effets durables⁵.

Le mot « quarantaine » a été utilisé pour la première fois à Venise, en Italie, en 1127 afin de parler de l'épidémie de lèpre qui régnait⁶.

Il semble aujourd'hui important de réfléchir et de comprendre cette étape que nous avons vécue. Voir la manière dont nos publics et collaborateurs ont souffert nous permettra de trouver des alternatives, savoir ce qu'il faut leur proposer et surtout ce qu'ils attendent de nous.

Plus la durée de la quarantaine est longue, plus la santé mentale est impactée. En particulier en ce qui concerne la présence d'émotions négatives comme la peur et la colère. Il ne faut pas oublier non plus les mésusages de substances psychoactives et de symptômes de trouble de stress post-traumatique ou « TSPT »⁷.

Les plus jeunes, ceux de la tranche d'âge des 18-25 ans, mais également les lycéens et collégiens, ont subi ce confinement loin de leurs

5 Samantha K Brooks, IntraMed. « El impacto psicológico de la cuarentena y cómo reducirlo »[internet]. Buenos Aires, 12 mars 2020. <<https://www.intramed.net/contenidover.asp?contenido=95688>>. Traduction de l'auteur.

6 Cyril Tarquino, Yan Auxémery, *Manuel des troubles psycho-traumatiques*, Paris, Éditions Dunod, 2022.

7 Yan Auxémery et Cyril Tarquino, National Library of Medicine, *AnnMedPsychol Paris*, 5 juin 2020. <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7274609>>.

familles et amis. Ce fut une véritable punition pour eux, comme si nous étions en temps de guerre. Une publication du *Monde* à propos du jeune chanteur Stromae fait écho aux jeunes victimes du Covid – par Zeliha Chaffin, le 29 juin 2022 :

Ce 9 janvier 2022, la prestation de Stromae, qui dévoile au JT de TFI son nouveau titre, *L'Enfer*, ne passe pas inaperçue. Coup de génie marketing du chanteur, après une absence médiatique de près de sept ans ? Qu'importe ! En évoquant son mal-être à une heure de grande écoute, le Belge a mis à nu une réalité que beaucoup taisent par crainte du jugement des autres ou par honte. Quelques paroles qui vont alors libérer celles de milliers d'autres personnes. Au lendemain de son passage au « 20 heures », le standard du 3114, le numéro national de prévention du suicide lancé par le gouvernement en octobre 2021, explose sous les appels de Français en détresse psychologique⁸.

Face à cette situation, comment agir ? Quelles propositions et quelles actions mettre en place pour les accueillir dans nos salles.

Laurent Cretton, professeur d'économie du cinéma à l'université de La Sorbonne, dans un débat en ligne organisé par l'AFCAE, affirmait que :

[...] les jeunes ont une immense envie de sortir vivre une dimension culturelle et écologique, afin d'expérimenter autre chose, singulier, un temps singulier. Les sorties produisent un intérêt collectif. Nous devons répondre aux attentes et ne pas causer de déception. La qualité de la projection, de l'accueil, de la décoration, dans une manière de faire vivre les gens. Les investissements en valent la peine, notre public est demandeur, la salle doit proposer autre chose⁹.

8 Zeliha Chaffin le 29 juin 2022, *Le Monde*, « La France déprime, le business de l'anxiété fleurit » <https://www.lemonde.fr/economie/article/2022/06/29/la-france-deprime-le-business-de-l-anxiete-fleurit_6132575_3234.html>.

9 Laurent Cretton, professeur d'économie du cinéma, Université de La Sorbonne, débat AFCAE, 30 mars 2021, Quelles salles pour demain ? Box-Office

REPRISE DU CINÉMA AVEC LE FESTIVAL DE CANNES

Après deux ans de pandémie, le festival de Cannes retrouvait enfin l'ambiance de fête du cinéma. Pour cette 75^e édition, c'est le comédien français Vincent Lindon qui faisait office de président du jury. L'annonce de l'Allemande Iris Knobloch à la présidence du festival de Cannes, pour prendre la succession de Pierre Lescure, a été un événement. Ancienne présidente de *Warner Media Europe*, elle est en effet la première femme à occuper ce poste. Une nouvelle ère pour le septième art mais également pour la représentation des femmes dans le milieu du cinéma s'ouvre donc.

Cette nouvelle édition présentait toutefois un festival différent des autres années. Il s'agissait en effet de faire le bilan sur la crise du cinéma suite à la pandémie de Covid. Le marché du film du festival de Cannes est l'un des plus importants au monde. Producteurs, vendeurs internationaux et autres professionnels du secteur ne sauraient manquer ce rendez-vous. Mais cette année, force est de constater qu'une certaine absence se faisait ressentir dans les différentes allées. Jérôme Paillard, directeur du marché du film, a accordé un entretien à France Culture dans lequel il évoque sa vision sur l'avenir du cinéma :

Il y a une véritable interrogation sur ce qui va véritablement être le retour du public en masse dans les salles. D'autre part, il y a également cette réflexion sur la différence entre ce qu'est un film de cinéma et ce qu'est une salle de cinéma. C'est un problème très français. En France, un film de cinéma sort en salles. Mais je ne suis pas d'accord avec cette définition-là. Selon moi, un film de cinéma est une œuvre cinématographique qui répond à plusieurs critères de qualité, de rythme, de contenu et de rigueur. Parfois, certaines œuvres cinématographiques ne sortent pas dans les salles.

En réalité, notre regard est aussi biaisé par le trop grand nombre de sorties de films en salles. Il se trouve que la France est également un pays, si ce n'est le pays, où il y a les plus de sorties de films

en salles. Dans beaucoup de pays, ce n'est tout simplement pas le cas et le plus souvent, les films sortent uniquement dans des festivals locaux. Et puis souvent, les spectateurs se contentent essentiellement d'un visionnage en vidéo ou en *streaming*¹⁰.

Le Festival de Cannes a également été l'occasion de présenter une étude réalisée pour le CNC : « Pourquoi les Français vont-ils moins souvent au cinéma ? »

Pendant le Festival de Cannes, le CNC s'est exprimé à l'occasion des Rencontres de l'AFCAE (Association Française du Cinéma d'Art et Essai). A notamment été confirmé le soutien au dispositif 15-25 ans. Il convient d'accorder plus d'attention au public jeune, de construire leur cinéphilie. Les cinémas doivent s'engager à travailler en étroite concertation avec eux. Quant au *pass* culture, il reçoit une subvention d'environ 8 000 euros. Pendant le confinement, les plus jeunes ont en effet « oublié » le cinéma puisque totalement accaparés par les plateformes de *streaming*.

Toutefois, le public encore plus jeune ne doit pas non plus être oublié. Pendant le confinement, il n'a pu se rendre dans les salles puisque les professeurs n'ont pu organiser de sorties dans les cinémas. Il y a également un paramètre économique à prendre en compte. À Paris, un ticket de cinéma coûte entre 4 et 5 euros (billetterie scolaire) contre 3 euros en régions. Au mois de mai, l'Association Ciné-Langue et le Festival du Cinéma Péruvien de Paris se sont associés pour emmener gratuitement 3 classes d'élèves âgés de 8 à 12 ans au cinéma. Ce programme a rencontré un franc succès puisque les enseignants ont déclaré que leurs élèves n'avaient pas forcément les moyens de payer des billets de cinéma. Cette expérience a prouvé que ce type de missions permettait aux enfants d'aborder le cinéma sans distinction puisque la culture est universelle. Le retour des enseignants et des élèves a été très positif, dans la mesure où les enfants ont eu accès à un cinéma prônant la diversité culturelle. Ils ont ainsi pu reprendre le chemin des salles de cinéma et réfléchir à un thème proposé.

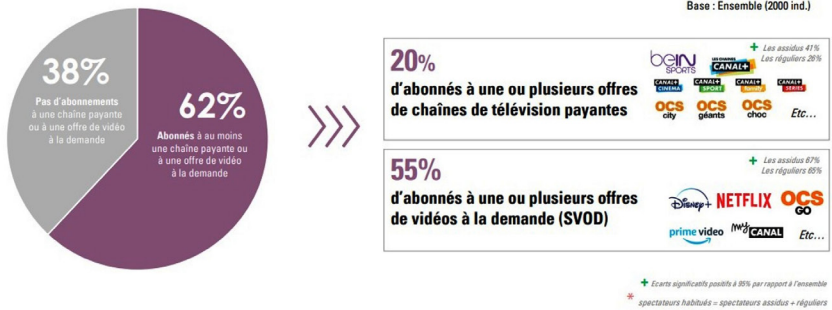
10 Eric Chaverou, Fiona Moghaddam, « Cannes : Jérôme Paillard et ses vingt-sept années à la tête du Marché du film », France Culture, le 29 mai 2022.

L'Association Française des Cinémas Art et Essai a présenté une étude pour connaître le taux d'abonnement aux plateformes de *streaming*, les principales motivations et usages des abonnés ainsi que les éventuelles conséquences sur leur fréquentation des salles de cinéma. Il s'agit d'une étude commandée par l'IFOP (Institut Français d'Opinion Publique) afin de mieux comprendre le type de films que le public regarde sur les plateformes de VOD. Il se trouve que les plateformes n'ont pas souhaité fournir de plus amples informations sur la consommation de contenus en *streaming*. L'AFCAE a donc été contrainte de demander cette étude afin de mieux connaître le public français.

• ABONNEMENTS À DES OFFRES DE SVOD OU DE TV PAYANTE

Plus de 6 Français sur 10 souscrivent à des offres audiovisuelles payantes. Les spectateurs habitués* du cinéma sont plus enclins à s'abonner à ces offres que le reste de la population.

Q3. Dans votre foyer, êtes-vous actuellement abonné aux offres suivantes ? Plusieurs réponses possibles



Le résultat de cette étude révèle que 6 Français sur 10 se sont abonnés au moins une fois à une plateforme SVOD ou à une chaîne payante ; 55% sont abonnés à un ou plusieurs abonnements sur une plateforme SVOD ; 40% étaient abonnés aux plateformes durant ces deux dernières années.

29% des abonnés SVOD interrogés ont fait savoir qu'ils vont moins souvent au cinéma et 12 % ne s'y rendent même plus.

Les abonnés regardent essentiellement des séries. Sur ces plateformes, la consommation de séries est d'ailleurs bien supérieure à celle des films. Parmi les abonnés, 72% ont vu *La Casa de Papel*, 65% *Lupin* et 46% *Le Jeu de la Dame*.

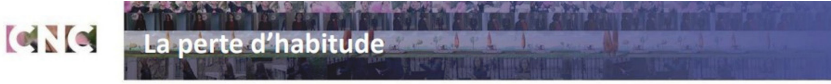
Le visionnage de films issus du cinéma d'auteur sur les plateformes ne concerne que 10% des abonnés et 4% de l'ensemble de la population. Sur Disney +, le visionnage des films Disney concerne 40 à 50% des abonnés de la plateforme et 7 à 9% de l'ensemble de la population.

Le CNC a présenté l'étude « Pourquoi les Français vont-ils moins souvent au cinéma ? » avec l'objectif de pouvoir identifier les raisons du manque de fréquentation en salles et envisager des alternatives et stratégies pour faire revenir le public. Avec cette étude, le CNC constate que la baisse de fréquentation dans les salles de cinéma est d'environ 55% de moins par rapport à 2019. Toutefois, la France reste le premier pays européen en termes de fréquentation. Dans les autres pays, la baisse est vertigineuse. Au Royaume-Uni, cela est estimé à -58% ; en Allemagne, à -65%, en Italie, à -75%.

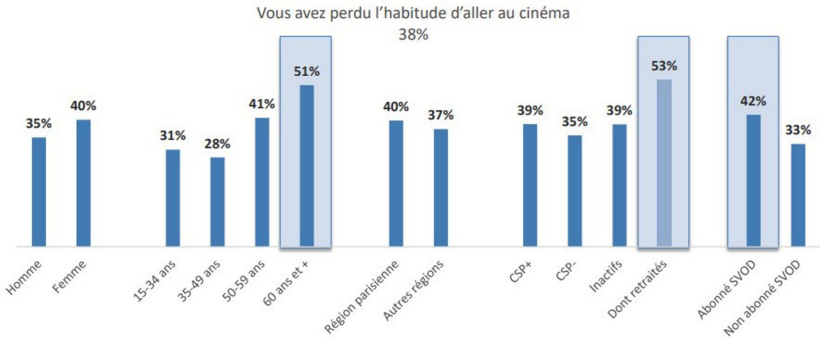
Réalisée sur un panel de 1 176 Français, l'enquête met en évidence cinq raisons principales pour expliquer cette baisse de fréquentation :

- Pour 38% d'entre eux, aller au cinéma représente une perte d'habitude
- Pour 36% d'entre eux, le prix du billet est trop onéreux
- Pour 33% d'entre eux, le port du masque est trop compliqué à gérer
- Pour 26% d'entre eux, les plateformes sont plus pratiques pour regarder des films
- Pour 23% d'entre eux, l'offre de films proposés n'est pas intéressante.

L'étude montre en premier lieu que 48% des Français déclarent être peu ou pas du tout revenus au cinéma à la suite des confinements. Les 15-24 ans sont revenus plus facilement au cinéma. Toutefois, 36% d'entre eux ont de nouvelles façons de consommer des films avec les plateformes de *streaming*. Les 25-29 ans ne sont pas revenus dans les salles avec la même fréquence qu'avant 2019 et les plus de 60 ans ne vont plus autant au cinéma, par manque d'habitude.



Base : 48% des spectateurs déclarant aller moins souvent ou plus du tout au cinéma



Source : Vertigo – 490 spectateurs français interrogés entre le 2 et le 6 mai 2022 déclarant aller moins souvent ou plus du tout au cinéma

Dans son communiqué, le CNC donne les raisons de cette baisse de fréquentation et les actions à mener pour optimiser le retour du public dans les salles.

Surtout, l'étude met en lumière le fait que les raisons principales sont les mêmes pour toutes les tranches d'âge. Toutefois, elles arrivent dans un ordre différent suivant les différentes catégories de la population. Pour les 15-34 ans, c'est la préférence pour d'autres supports qui prévaut (36%) ; pour les 35-59 ans, la question du prix du ticket de cinéma occupe la première place (46%) ; enfin, pour les 60 ans et plus, c'est la perte d'habitude qui est citée en premier lieu (51%).

L'étude est également riche en enseignements sur les leviers d'action dont disposent les acteurs de la filière et les pouvoirs publics lorsqu'elle analyse les motivations des spectateurs qui ont renoué avec l'habitude de fréquenter les salles de cinéma. Tout d'abord, c'est l'envie de voir un film qui a été importante (51%), puis l'intérêt pour les conditions optimales de son, d'image et de confort

qu'offre une salle de cinéma (37%). Sont citées ensuite l'envie de passer un moment convivial entre amis, famille ou en couple (36%), puis l'envie de profiter d'un loisir qui brise la routine du quotidien (34%)¹¹.

CONCLUSION

En guise de conclusion, il convient de rappeler que la France possède un modèle important pour de nombreux autres pays. Outre l'accueil de films d'auteurs venus du monde entier, le pays possède également une politique culturelle caractérisée par la grande forme d'aides économiques qu'elle accorde à la création, à la production cinématographique d'auteurs français et étrangers ainsi qu'à la distribution et à la diffusion des films de réalisateurs dans les salles.

Malheureusement, au cours de ces deux dernières années, la politique culturelle du CNC en matière de distribution a été détournée. Certes, il y a eu des aides importantes accordées au cinéma d'auteur. Mais ces aides concernent essentiellement des films produits dans des pays dits « occidentaux » et susceptibles de toucher un large public. Quid des longs-métrages (fictions comme documentaires) venus d'autres continents, prônant la diversité ? Force est de constater qu'ils ne sont pas forcément prioritaires. Ce qui a pour conséquence de mettre en danger des distributeurs indépendants qui n'obtiennent pas toujours les aides escomptés, nécessaires au bon fonctionnement de leur activité. Les syndicats ont d'ailleurs alerté le CNC sur ce sujet à de nombreuses reprises.

Lors de son discours de remerciement suite à l'obtention de sa Palme d'Or pour son film *Anatomie d'une chute* lors de la dernière édition du Festival de Cannes, la cinéaste Justine Triet est revenue sur deux années de Covid-19 qu'elle a jugées « dingues ». Pour la réalisatrice, il y a urgence à agir car le gouvernement actuel est en train de « casser l'exception culturelle française ». Une exception, elle le reconnaît, « elle ne serait pas là aujourd'hui ». Pour Justine Triet, la

11 Communiqué de presse CNC – Etude – « Pourquoi les Français vont-ils moins souvent au cinéma ? », Mai 2022.

consécration n'empêche pas l'inquiétude quant au reste du secteur, comme elle le souligne en conclusion : « Je reste dans une économie de films d'auteurs, c'est un endroit qui me définit. Je me sens très chanceuse d'être là mais je pense aussi aux autres ».

Il reste attesté que le septième art doit continuer à se réaffirmer et perdurer, avec l'aide et soutien du Centre National de Cinéma CNC, pour un cinéma de la diversité.

TROISIÈME PARTIE
CRÉATIONS LEXICALES ET DISCURSIVES :
DES MOTS POUR LES MAUX
OU COMMENT COMMUNIQUER AU TEMPS DE LA COVID

ANATOMÍA DEL MEME EN LA CULTURA DIGITAL:
HUMOR, VIRALIZACIÓN Y ENCUADRE DISCURSIVO

Cristina Vela Delfa
Universidad de Valladolid
Facultad de Ciencias Sociales Jurídicas y de la Comunicación

Si se busca en cualquier teléfono móvil inteligente, es muy probable que, junto con las fotos y los videos personales, se encuentren archivos, seguramente de carácter humorístico, cuyo contenido se relacione con temas de actualidad, que se conocen con el nombre de memes de internet o, simplemente, memes. Cualquier acontecimiento o noticia puede ser reinterpretada desde los memes que se generan y circulan por las redes sociales. Por lo que un simple vistazo a los memes más populares relativos a un evento concreto puede aportar mucha información sobre la representación colectiva del momento.

Los memes son uno de los fenómenos más particulares de la comunicación digital. De hecho, participan de algunas de sus características más esenciales. Los memes son productos culturales de origen popular, muchas veces anónimos o anonimizados —no anónimos en su origen, pero sí en su circulación— que se difunden de persona a persona, a través de múltiples envíos y reenvíos entre sujetos interconectados en diferentes redes sociales digitales. Es decir, los memes se corresponden con contenidos viralizados. Los memes, además, nacen del proceso de transformación, reelaboración y remediación propio de la cultura transmedia, ya que aprovechan materiales provenientes de diferentes manifestaciones artísticas populares para su construcción y sustentan el éxito de su orientación humorística en la identificación de la intertextualidad. Así, por ejemplo, el meme representado en la siguiente figura adquiere su matiz humorístico al superponer la referencia a la saga *Star Wars* de la imagen con la referencia a la canción de *La Macarena* del texto impreso.



MEME INTERTEXTUAL CON REFERENCIA A LA SAGA *STAR WARS* Y A LA MACARENA

Sin embargo, a pesar de que los memes de internet resulten familiares para cualquier usuario corriente de redes sociales, tratar de caracterizarlos de forma unívoca se torna altamente complicado. Como sucede con otras manifestaciones propias de la cultura popular, y más particularmente de la cultura popular digital, su novedad y la falta de perspectiva dificultan el establecimiento de unas fronteras claras. Así, algunos usuarios de redes sociales incluyen dentro de la categoría del meme formatos gráficos, pero también pequeños vídeos y, mientras algunos consideran indispensable la mezcla entre texto e imagen, para otros cualquier formato viralizado, también, por ejemplo, la captura de un tuit puede considerarse un meme, si asume una perspectiva humorística.

También la bibliografía participa de esta flexibilidad en la caracterización del fenómeno meme. Arango Pinto (2015:115) define el meme de internet como «cualquier texto, imagen o video con cierto sentido humorístico que se comparte en las redes sociales». Los memes de la cultura digital constituyen un fenómeno complejo desde el punto de vista semiótico, que remite a textos de naturaleza más o menos heterogénea, en función del análisis y del punto de vista que



IMAGEN DEL *DANCING BABY*. PARA ALGUNOS EL PRIMER MEME VIRAL DE INTERNET (AÑO 1996)

asuma el investigador que se acerca a ellos. Así, para algunos autores (Dyner, 2016, Shifman, 2014), el matiz humorístico no es una propiedad necesaria, aunque sí una característica recurrente de estas unidades comunicativas, por lo que incluyen dentro de la categoría de los memes de la cultura digital otras imágenes replicables como los *emojis* o los *GIFS* (Davidson, 2012).

Sin embargo, para otros, el humor, o más particularmente, el re-encuadre discursivo a partir del humor constituiría la esencia propia del fenómeno de los memes en internet (Yus, 2021). Así, Mancera Rueda (2020) reconoce que la temática de los memes es muy variada, pero otorga cierta preponderancia a aquellos que asumen el humor como recurso estratégico, ya que estos memes permiten a los usuarios distanciarse de los acontecimientos que suceden en la escena social y política al funcionar como “píldoras de bienestar” (Yus, 2021; Mancera Rueda, 2020).

Tal y como acabamos de comentar, en la cultura digital, los memes están muy vinculados con el humor y, a partir del humor, con la posibilidad de hacer sátira social sobre los acontecimientos de la agenda mediática. Sin embargo, los memes de internet no son meros

chistes gráficos, sino que asumen una importante responsabilidad en el reflejo y la creación de estados de opinión e ideologías. En tal sentido, el éxito de los memes reside en su capacidad argumentativa y la posibilidad que ofrecen para reenmarcar cognitivamente un discurso. Lakoff (2002) alude a este proceso de *reframming* como la posibilidad de apropiarse de una idea o concepto ajeno, o que proviene de un marco diferente, para redefinirlo desde el marco propio. Este es precisamente el comportamiento que subyace en una buena parte de los memes de internet.

Partiendo de estas consideraciones previas, y asumiendo la complejidad semiótica y discursiva a la que acabamos de aludir, el objetivo de este capítulo es plantear una reflexión sobre la naturaleza del meme, desde una perspectiva teórica y, también, histórica, y ofrecer algunos criterios para su clasificación semiótica y funcional. Para ello, comenzamos con un apartado dedicado a la caracterización del meme dentro y fuera de la cultura digital, a través de la vinculación de la noción actual de meme con el concepto propuesto en los años setenta del siglo pasado por Dawkins (1976), fundador de la teoría memética. A continuación, ofrecemos una serie de parámetros que nos permiten describir las propiedades del meme, tal y como se dibuja en la comunicación digital. Por último, cerramos con unas reflexiones finales que vinculan el meme con la teoría del encuadre.

LOS MEMES DENTRO Y FUERA DE LA CULTURA DIGITAL

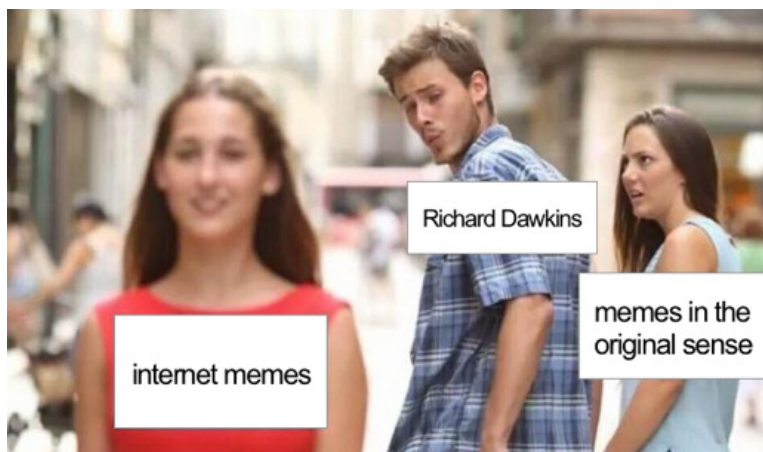
El fenómeno de los memes no se limita a la cultura digital. En realidad, lo que hoy se conoce como memes en la cultura popular, o siendo más específicos memes de internet, recupera en su nombre un término propuesto por Dawkins (1976) para hacer referencia a cualquier unidad de «transmisión cultural», dentro y fuera del ámbito digital.

En torno a la hipótesis de la memética orbitan una serie de supuestos que parten del establecimiento de un paralelismo entre el funcionamiento de los genes, como los responsables de la herencia biológica entre los individuos, y los memes, unidades de transmisión de la información cultural (Dawkins, 1976, Blackmore y Blackmore 2000). Mancera Rueda (2020: 214) sostiene que esta información «es procesada por el cerebro y puede ser adaptada y modificada por

cualquier persona a través de un proceso cognitivo, tras serle transmitida por otro individuo». Así el juego del corro de la patata, una canción popular y otras creencias más complejas son memes, según la formulación de Dawkins (1976), que se transmiten, apropian y transforman en nuestra cultura.

Para su supervivencia los memes han de difundirse, han de pasar de persona a persona, y lo hacen a través de mecanismos de imitación, asimilación, enseñanza o apropiación (Arango Pinto, 2015:115). En tales procesos los memes «no solo saltan de una mente a otra, sino que su contingente propagación es el resultado de decisiones más o menos conscientes» (Pérez Salazar, 2019: 3). Los memes deben entenderse como unidades de sentido con gran alcance de replicabilidad —transversal y/o longitudinal—, en grupos geográficamente dispersos, pero con vínculos comunicativos, y a lo largo de varias generaciones en el tiempo (Pérez Salazar et al., 2014: 81).

En la comunicación digital, el concepto de meme se acota a un fenómeno particular mucho más específico pero que concuerda de manera excelente con la definición originaria ofrecida por Dawkins (1976). Como apuntábamos anteriormente, los memes son recursos gráficos que se viralizan en un momento dado entre un grupo de personas y que, en la mayoría de las ocasiones, se vinculan con



RELACIÓN ENTRE LA NOCIÓN DE MEME EN INTERNET
Y SU DEFINICIÓN A TRAVÉS DEL MEME DEL *NOVIO DISTRAÍDO*

acontecimientos o ideas relevantes para el grupo de difusión del meme. Aunque los memes de internet pueden tener implicaciones ideológicas complejas, por ejemplo, en lo político, lo más común es que se construyan desde estrategias humorísticas.

La relación de continuidad entre el meme, tal y como se entiende en la cultura digital, y la noción general de meme fue reconocida incluso por el propio Dawkins, sostiene Mancera Rueda (2020). Yus (2021) afirma que muchas de las características inicialmente planteadas en la explicación memética de las unidades de transmisión cultural se encuentran en los memes de internet.

El fenómeno de los memes de internet es muy antiguo. Ya en 2007 Cunha (2007) planteó una taxonomía de los primitivos memes de los *weblogs* que más tarde adaptó Pérez Salazar (2019) al panorama actual. Ampliando, para ello, el modelo con tres criterios, propuesto originariamente por Dawkins (1976) —fidelidad, longevidad y fecundidad (Shifman, 2014: 240) —, con una cuarta propiedad, el alcance.

La fidelidad tiene que ver con la capacidad de metamorfosis de meme, distinguiéndose aquellos que se mantienen fieles al original, con una baja tasa de variación, y los que presentan altos grados de variabilidad. Por poner un ejemplo, el meme *del novio distraído* permanece reconocible a pesar de sus numerosas readaptaciones y variaciones. A continuación, recogemos la plantilla original del meme junto con una de sus adaptaciones, en particular, la que circuló con motivo de la Sesión 53 de Bzrp con Shakira y que hace referencia al fragmento de la canción en la que se menciona a las marcas Casio y Rolex. Parte del éxito del signo tiene que ver, precisamente, con el reconocimiento del vínculo con el metameme original.

La longevidad tiene que ver con el periodo de propagación de meme. Así, el repositorio *know you meme* surge precisamente para explorar la vida útil de un meme, es decir, el momento de su nacimiento y el tiempo en que este permanece activo y genera nuevos signos viralizables.

Por su parte, la fecundidad es la propiedad que distingue entre aquellos memes que se popularizan de forma rápida y los que presentan una difusión más lenta y tiene que ver con el número de versiones que se propagan de un mismo meme, en función de las veces que se comparta en las diferentes redes de circulación del meme.

Finalmente, el alcance diferencia los memes cuya distribución se asocia a un área geográfica limitada de los que asumen una dimensión más global.



MEME DEL NOVIO DISTRAÍDO Y VERSIÓN RELATIVA A LA SESIÓN 53 DE BZRP CON SHAKIRA

CARACTERÍSTICA DE LOS MEMES EN LA CULTURA DIGITAL

Una vez contextualizado el meme dentro y fuera de la cultura digital, en este apartado nos interrogamos sobre las particularidades de los memes que circulan en las redes sociales. Nos centramos en cuatro características que, a nuestro modo de ver, tienen que ver con la propia naturaleza semiótica de los memes de internet y con las propiedades específicas de los contextos digitales de interacción. Estas son: la reproductibilidad, la transformación, la multimodalidad y la intertextualidad.

1. *La reproductibilidad*: los memes son artefactos culturales que se propagan rápidamente. Los memes de internet circulan en forma de copias o réplicas de manera rápida mediante un proceso constante de difusión y redifusión a través de medios tecnológicos. Podemos diferenciar dos tipos de mecanismos de distribución; uno, en los que los implicados solo ven el signo, pero no lo usan; y otro, en los que los transmisores usan, modifican y recrean el meme. Para Davison (2012), esta distinción da lugar a dos categorías del conocimiento memético: el uso y la vista. La vista tiene que ver con el reconocimiento de la unidad, mientras que el uso con su empleo efectivo en un intercambio comunicativo concreto.

2. *La transformación*: en su propagación los memes mutan al introducir nuevos elementos, sin que por ello pierdan la capacidad de ser reconocidos a través de una fidelidad mantenida de forma controlada con el original. Los memes son el resultado de un proceso de imitación constante a través de múltiples versiones o réplicas que se realizan a partir de herramientas tecnológicas. De tal suerte que los memes se organizan en familias que ligan ocurrencias vinculadas genética y estéticamente. Los memes de internet no son signos aislados, sino parte de una constelación; un conjunto de unidades que varían desde una base de comparación común. Los memes son el resultado del equilibrio constante entre la convención y el desvío de la norma (Ruiz Martínez 2018: 1003). En tal sentido, los memes de la cultura digital parten en no pocas ocasiones de la modificación de modelos prediseñados que se viralizan. Una aproximación interesante al fenómeno

de las plantillas de memes podemos encontrarla en Pérez Salazar (2017). La propia naturaleza del medio digital facilita este proceso constante de modificación y difusión mediante sencillas acciones que el universo digital pone a disposición de los usuarios a golpe de un *click*. Como recuerda Ruiz Martínez (2018: 1000), la manipulación no se limita únicamente a los aspectos técnicos, sino a los semióticos: para que un meme resulte útil debe ser fácilmente adaptable a los nuevos acontecimientos mediáticos. Debe ser reinterpretable por muchas personas. Los memes de internet participan de una de las características fundamentales de la web 2.0, a saber, su carácter colaborativo. La «cultura participativa» (Shifman, 2014) está en la esencia del origen del meme y de su distribución. Salvo contadas ocasiones, los memes son anónimos, por lo que los miembros de la comunidad discursiva que los manejan se sienten libres de reproducirlos y modificarlos en un proceso de apropiacionismo popular.

3. La *multimodalidad*: los memes de internet son el resultado de la combinación de distintos sistemas semióticos, particularmente imagen y texto, que interactúan en un diálogo polifónico del que emerge su verdadero significado. En tal sentido, los memes tienen una naturaleza muy diversa, desde videos, animaciones, texto plano, etc. Sin embargo, según recoge la bibliografía, el modelo semiótico más abundante en los memes es el que combina imágenes fijas con texto.

4. La *intertextualidad*: los memes se insertan en un entramado dialógico en que replican, revisan y retoman textos previos. Para que un meme funcione estos textos han de ser identificables por la comunidad interpretativa en la que va a circular el meme (Fish, 1992, Maffesoli, 1998). Por ello el concepto de intertextualidad, definido ya por los formalistas rusos, y sistematizado por Kristeva (1969), explica la naturaleza de los memes y su capacidad para evocar un tejido de citas que dialogan en su interior (Barthes, 1989) y que pueden ser reconocidas y entendidas como lugares simbólicos intangibles por un conjunto de sujetos para los que el meme actúa como signo comunicativo (Pérez Salazar, 2019: 3). Además, la estrategia intertextual del meme funciona a través de

la resignificación de las intertextualidades. Resulta muy común que el texto replicado se fusione con otros en una estructura polifónica que busca crear el efecto sorpresa en el interpretante a través de figuras retóricas como la dilogía, la paradoja, el oxímoron o la antítesis, entre otras.

A MODO DE CONCLUSIÓN: MEMES Y TEORÍA DE ENCUADRE

Pero, más allá de su naturaleza semiótica, ¿cuál es la función social y cultural del meme?

Como bien reconoce (Pérez Salazar, 2014), el meme es un signo cultural que no se autoreplica sino que depende de un grupo social para que esta transmisión, indispensable para que su supervivencia se lleve a cabo. En los memes de internet los grupos que permiten extenderse a los memes son muy heterogéneos y suelen entrar en relación a través de diferentes redes sociales. La vinculación entre sus miembros es requisito indispensable para la supervivencia del meme, al tiempo que el propio meme funciona como un instrumento de cohesión del grupo. De tal suerte que algunos autores (Milner, 2013, Shifman, 2014) consideran que los memes de internet actúan como un tipo de cámara de eco. A partir de ellos diferentes ideas o creencias son amplificadas por transmisión y repetición en una comunidad cerrada a la que no acceden las visiones opuestas del fenómeno.

La propia estructura del meme de internet basada en el contraste o la yuxtaposición anómala de dos textos que dialogan constituyen en sí mismo un recurso cognitivo privilegiado en la configuración de estrategias de encuadre. En el caso particular de los memes gráficos, su estructura es el resultado de la superposición de uno o varios enunciados lingüísticos a una imagen fija. En muchas ocasiones la realidad representada por la imagen colisiona con la representada por las palabras y es, precisamente, en esta tensión en la que adquiere su significado el meme de internet. Al hacer converger dos realidades distintas, incluso contrapuestas, se destruyen significados, se rompen esquemas para rehacerlos en la aparente incongruencia. Por ello, en los memes de la cultura digital el efecto sorpresa y la reconstrucción de relaciones inesperadas, pero muy efectivas desde el punto de vista interpretativo, convierten en especialmente interesantes las propuestas de Entman (1993) y su concepción del encuadre como

un conjunto de estrategias de selección, filtrado, énfasis y relación de la información.

Ruiz Martínez (2018:997) afirma que «comprender qué es y cómo funciona un meme no solo es útil para entender una importante tendencia cultural y comunicativa actual, sino el propio funcionamiento de lo que se ha dado en llamar web 2.0». El concepto de las *imagined affordances* nos permite explicar cómo, al tiempo que las redes sociales contribuyen a la construcción de una visión de la realidad, mediante la configuración de comunidades interpretativas que comparten la misma interpretación de los hechos, también el acercamiento a ellas y la participación, a través de la creación, manipulación y transmisión de los memes, hace posible que determinadas comunidades visibilicen su representación del mundo (Molpeceres y Filardo-Llamas, 2020: 59). Los memes funcionan como mecanismos de encuadre discursivo en estas comunidades interpretativas. En esta misma línea, la retórica constructivista (Pujante, 2017) postula que nuestro discurso construye la realidad social en un proceso de retroalimentación: los seres humanos construimos la realidad social con nuestro discurso y nuestro discurso refleja y comunica esta construcción.

En estas páginas hemos buscado apuntar algunas ideas que nos permitan esbozar una anatomía del meme como producto característico de la cultura popular digital. No solo hemos ofrecido parámetros para la clasificación semiótica del meme, sino que hemos procurado subrayar su valor como mecanismo de encuadre discursivo y de cohesión grupal en la comunicación digital. Los memes guardan la marca colectiva de la ideología social y de la interpretación de la actualidad, por ello, consideramos imprescindible abordar un estudio sistemático que incluya tanto la reflexión teórica, tal ha sido el caso de este capítulo, como la recogida de corpus y su análisis contextualizado.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANGO PINTO, L. (2015). “Una aproximación al fenómeno de los memes en Internet: claves para su comprensión y su posible integración pedagógica”. *Comunicação mídia e consumo*, 12(33), 109-131.
- BARTHES, R. (1989). *The rustle of language*. Univ of California Press.
- BLACKMORE, S., & BLACKMORE, S. J. (2000). *The meme machine*. Oxford: Oxford Paperbacks.
- CUNHA RECUERO DA, T. (2007). “Memes em weblogs: proposta de uma taxonomia”. *Revista famecos*, 14(32), 23-31.
- DAVIDSON, P. (2012). “The Language of Internet Memes”. En *The Social Media Reader*, Michael Mandiberg (ed.), 120-134. New York: New York University Press.
- DAWKINS, R. (2002, 1976). *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Barcelona: Salvat.
- DYNEL, M. (2016). “I has seen Image Macros!” Advice Animals memes as visual-verbal jokes. *International Journal of Communication*, 10, 29.
- ENTMAN, R. M. (1993). “Framing: Towards clarification of a fractured paradigm”. *McQuail's reader in mass communication theory*, pp. 390-397.
- FISH, S. (1980). *Is There a Text in This Class?* Cambridge: Cambridge University Press.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil.
- MANCERA RUEDA, A. (2020a). “Estudio exploratorio de las estrategias de encuadre discursivo en memes humorísticos publicados en Twitter durante las elecciones generales de noviembre de 2019 celebradas en España.” *Dígitos*, 6, 197-207.
- , (2020b). “Peligros y ventajas de vivir en memecracia: el humor verbal en memes de contenido político.. En A. Mancera Rueda y A. Pano

- Alamán. *La opinión pública en la red. Análisis pragmático de la voz de los ciudadanos*. Madrid: Iberoamericana Vervuet. 213-234.
- MAFFESOLI, M. (1990). *El tiempo de las tribus*. Barcelona, Icaria, 1990.
- MARTÍNEZ, J. M. R. (2018). “Una aproximación retórica a los memes de internet”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (27), 995-1021.
- MILNER, R. M. (2013). “Pop polyvocality: Internet memes, public participation, and the Occupy Wall Street movement”. *International journal of communication*, 7, 34.
- MOLPECERES ARNÁIZ, S., & Filardo-Llamas, L. (2020). “Llamamientos feministas en Twitter: ideología, identidad colectiva y reenmarcado de símbolos en la huelga del 8M y la manifestación contra la sentencia de ‘La Manada’”. *Dígitos. Revista de comunicación digital*, 1(6), 55-78.
- PÉREZ SALAZAR, G., AGUILAR E., Andrea & Guillermo ARCHILLA, M., (2014). “El meme en internet: usos sociales, reinterpretación y significados, a partir de Harlem Shake”. *Argumentos*, 75, 79-100.
- PÉREZ SALAZAR, G. (2017). El meme en Internet. Identidad y usos sociales. *Chasqui Revista Latinoamericana de Comunicación*, núm. 136, 412-413.
- , (2019). “Competencias digitales y memes en Internet: Reflexiones en torno a la práctica docente”. En *Viralizar la educación: Red de experiencias didácticas en torno al meme de Internet*. Pontificia Universidad Católica de Ecuador (pp. 109-129).
- PUJANTE, D. (2017). “The discursive construction of reality in the context of rhetoric”. *Developing New Identities in Social Conflicts: Constructivist Perspectives*, 71, 41-66.
- SHIFMAN, L. (2014). “The cultural logic of photo-based meme genres”. *Journal of visual culture*, 13(3), 340-358.
- YUS, F. (2021). “Pragmatics of humour in memes in Spanish”. *Spanish in Context*, 18(1), 113-135.

MÈMES COVIDÉS :
LE CONFINEMENT ENTRE CRÉATION ET IRONIE

Albin Wagener
Université Rennes 2 / INALCO

Depuis 2020, la crise liée au COVID n'est pas simplement due à l'ampleur de cette pandémie mondiale d'un nouveau genre, mais également à la mise en place de confinements plus ou moins généralisés, au niveau international. Cette spécificité s'est produite dans un monde numérisé, ce qui a permis aux individus de continuer de s'informer et de garder contact. Dans cet espace étrange qui a fait cohabiter confinement physique et non-confinement numérique, les mèmes ont représenté des ressources particulièrement fécondes afin de permettre aux individus de commenter la période traversée.

Les mèmes sont ces petites vignettes circulant sur les réseaux sociaux et les messageries instantanées, qui allient texte et images, souvent issues de la culture populaire. Le but du présent chapitre est de vérifier plusieurs hypothèses : le fait que les mèmes constituent des objets typiques de notre ère postdigitale (Andersen, Cox et Papadopoulos 2014), qu'ils obéissent à une logique langagière propre (Wagener 2022) et qu'ils permettent la circulation de discours créatifs mais ancrés dans une réalité sociale, culturelle et politique (Wiggins 2019).

Pour cela, nous prendrons appui sur un corpus de mèmes publiés dans le courant de l'année 2020 sur plusieurs plateformes, et qui proposent un ensemble de messages à propos de la crise liée au COVID, des confinements et de la gestion de la crise par les autorités publiques.

UN ANCRAGE DANS LA THÉORIE POSTDIGITALE

Les mèmes sont de petits objets aux textes brefs et aux images emblématiques, qui circulent sur internet depuis le tournant du web 2.0. En tant que phase de développement d'internet, le web 2.0 est apparu avec l'avènement de plateformes numériques telles que Facebook ou Wikipedia, et qui ont radicalement changé notre manière d'utiliser le monde numérique (Herring 2013). D'un coup, après une décennie de ce qu'on appelle le web 1.0, le web 2.0 a permis l'ouverture d'une ère basée sur l'expérience numérique comme interaction sociale (avec l'essor des réseaux socio-numériques) et comme mode de création collaborative (grâce notamment à la mise en place de l'encyclopédie Wikipedia). En d'autres termes, avec le web 2.0, n'importe quel individu peut créer du contenu et vivre une expérience foncièrement interactive (Cormode 2008).

Cette nouvelle étape de développement du web permet d'opérer également une distinction entre les termes « numérique » et « digital », souvent utilisés de manière interchangeable – jusqu'à provoquer parfois l'ire de ceux qui y voient un anglicisme issu d'une traduction malheureuse –. Pourtant, il existe une véritable distinction, rappelée ici (Wagener 2022 : 25) :

- Le terme « numérique » définit en réalité la dimension informatique, la numérisation, la conception de logiciels ou d'outils ;
- Le terme « digital » représente l'usage que l'on fait de ces techniques et outils, et l'expérience de l'utilisateur sur le web (notamment avec les affordances des dispositifs mis à disposition, comme les applications smartphone par exemple).

Cette distinction n'a rien d'anodin ; au-delà de son aspect binaire, qui mérite d'être dépassé (comme nous le verrons), elle permet d'isoler deux facettes d'un même univers, en décrivant des réalités bien différentes.

Depuis lors, notre expérience du web a bien changé. Les repas aux restaurants se sont transformés en expériences instagrammables, nos relations sociales se développent à la fois en ligne et hors ligne,

et les mèmes que l'on trouve sur Internet se retrouvent désormais matérialisés sur des pancartes lors de manifestations. En d'autres termes, nous sommes désormais entrés dans l'ère postdigitale, pour reprendre le terme inventé par Robert Pepperell et Michael Punt (Pepperell et Punt 2000).

Selon eux, en effet, nous sommes désormais entrés dans une époque où les oppositions entre le monde hors ligne et le monde en ligne, le virtuel et le réel, ou encore le physique et le numérique n'ont absolument plus aucun sens. Nous vivons seulement dans un réseau de continuités, reliées les unes aux autres malgré leurs différentes matérialités, mais qui proposent une expérience complexe, constellation mais néanmoins interreliée. Ainsi, la postdigitalité admet la condition confuse et paradoxale de la vie sociale et de tout ce qui lui est lié, en fusionnant l'ensemble des expériences dans un ensemble (Andersen, Cox et Papadopoulos 2014), toujours dans un lien entre le digitalisé et le non digitalisé (Cramer 2015). Nous pourrions par exemple arguer du fait que Donald Trump, ancien président des États-Unis, a été le premier chef d'État postdigital de l'Histoire, en gouvernant à coups de tweets aux conséquences bien réelles – ou encore que l'homme d'affaire Elon Musk fait de même, dans la mesure où ses tweets ont des effets réels sur certains segments des marchés financiers (et donc des milliers d'emplois) –.

LE MÈME : UN LANGAGE POSTDIGITAL À PART ENTIÈRE

Selon nous, le mème constitue une émergence emblématique de cet univers postdigital : il permet de concentrer, une création assez simple, un ensemble de références issues de la culture populaire, tout en offrant un support de communication tout à fait susceptible de se retrouver dans le monde réel, sur une affiche de campagne publicitaire par exemple. Son fonctionnement est tout à fait spécifique : il utilise le véhicule fourni par des références communes pour faire circuler un message qui a pour objectif de devenir viral (Zanette, Blikstein et Visconti 2019), soit d'être transmis le plus vite possible sur un maximum de plateformes, et donc de provoquer un taux d'engagement maximal – incluant par là le nombre de réactions, de commentaires et de partages sur les réseaux sociaux –.

Mais le mème est plus qu'un simple objet numérique : il constitue une forme langagière à part (Wagener 2020), qui fonctionne selon une articulation sémiotique qui lui est propre. Il est possible de le diviser en deux éléments, comme suit (Wagener 2022) :

- Le topème, soit le sujet dont traite le mème (politique, social, culturel, etc.)
- Le référème, soit la référence culturelle sur laquelle le mème prend appui, notamment du point de vue visuel (série, film, dessin animé, jeu vidéo, etc.)

En d'autres termes, il est possible de faire des mèmes sur à peu près n'importe quel sujet, en utilisant à peu près n'importe quelle référence, pour peu que celle-ci soit comprise par les destinataires – et



Figure 1 :
Exemple de mème lié au Covid

donc susceptible d'être transmise, atteignant ainsi une charge de viralité suffisamment importante –.

Pour bien comprendre le modèle proposé dans le présent article, il semble intéressant de proposer une lecture de ce même en prenant appui sur les dimensions de topème et de référème :

— Le topème concerne ici le confinement lié à la crise du Covid, et la concentration de plusieurs activités dans des endroits restreints de la sphère domestique ;

— Pour ce qui est des référèmes, trois images simples sont utilisées, afin de permettre au message d'être compris de manière immédiate : le lit d'une chambre à coucher, un bureau de type *open space* qui évoque le monde professionnel, et un plat que l'on peut imaginer être servi dans un restaurant.

Ici, il s'agit donc bien d'utiliser le même à la fois comme témoignage et comme objet critique, qui permet de commenter une réalité vécue par plusieurs.

Précisément, il est important de le redire ici : le même est bel et bien un objet social, c'est-à-dire qu'il est fait pour être envoyé, transmis, partagé, reçu, décodé, repartagé, et détourné à son tour. Ce n'est pas pour rien si les mêmes, pour ce qui est de la France, sont principalement créés, partagés et commentés via les *neurchi* (forme inversée de « chineur ») sur des réseaux sociaux comme Facebook – soit des groupes constitués exclusivement pour partager des mêmes –. Les plus connus sont, par exemple, des pages comme « Mêmes décentralisés », « Neurchi de flexibilisation de marché du travail », « Neurchi de Kaamelott » ou encore « Neurchibald de Tintin ». On pourra d'ailleurs remarquer ici que, précisément, ces communautés soit par topème (parler des territoires français pour « Mêmes décentralisés » ou du monde du travail pour « Neurchi de flexibilisation de marché du travail ») ou par référème (prendre appui sur des images issues de la série Kaamelott pour « Neurchi de Kaamelott » ou bien encore de Tintin pour « Neurchibald de Tintin »).

Mais la dimension multimodale des mêmes (Dancygier et Vandelanotte 2017), soit le fait qu'ils prennent appui sur des expressions sémiotiques différentes (texte et image), ainsi que le ton délibérément humoristique et/ou divertissant (Milner 2013) induit

également autre chose : pour fonctionner, le mème prend appui sur une forte dimension affective. Cela conduit certains travaux à rajouter une troisième dimension, celle d'émotionnème (Lippert et Wagener 2023), chargée de lier topème et référème en proposant une stratégie affective et argumentative du traitement du mème aux destinataires. Cette dimension est très importante, car elle permet également de suggérer des réactions émotionnelles qui peuvent traverser les frontières (Laineste et Voolaid 2016) – une disposition cognitive et sémiotique particulièrement pertinente dans le contexte de la crise mondiale qu'a été celle du Covid en 2020 –.

UN OUTIL CATHARTIQUE EN TEMPS DE COVID

Outre le fait que plusieurs communautés se soient constituées sur Facebook pour partager des mèmes à propos des expériences liées au Covid (du confinement aux théories conspirationnistes sur les vaccins), il est important de remarquer que le mème ne fait que répondre à une situation sociale vécue et aux interrogations qui y sont liées. En d'autres termes, il permet de charrier et d'activer des discours de manière concentrée (Wiggins 2019), tout en prenant appui sur un univers médiatique et public résolument interdiscursif (Garric et Longhi 2013) – soit prompt à mêler plusieurs registres, modalités, typologies et formes de discours –.

Pour analyser cette dimension intertextuelle et interdiscursive, nous prenons appui sur un corpus de 110 mèmes qui traitent de la crise Covid d'une manière ou d'une autre, prélevés sur le site web Hitek¹, le site Ohmyup², le media Neonmag³, le media Marie France⁴, la page web Memedroid⁵, la communauté anglophone

1 <https://hitek.fr/42/top-meme-coronavirus-confinement-quarantaine_7573>.

2 <<https://ohmyup.com/meilleurs-memes-sur-le-confinement>>.

3 <<https://www.neonmag.fr/coronavirus-des-memes-pour-en-rire-malgre-le-confinement-554957.html>>.

4 <<https://www.mariefrance.fr/equilibre/psycho/confinement-memes-plus-droles-reperes-net-474535.html>>.

5 <<https://fr.memedroid.com/memes/tag/coronavirus>>.

9gag⁶ ou encore sur divers groupes Facebook traitant de l'actualité — ce qui conduit à la constitution d'un corpus bilingue de mèmes rédigés en français et en anglais —.

Du point de vue de la répartition des familles de topèmes, nous pouvons proposer la classification suivante, qui permet d'informer à propos des spécificités du corpus :

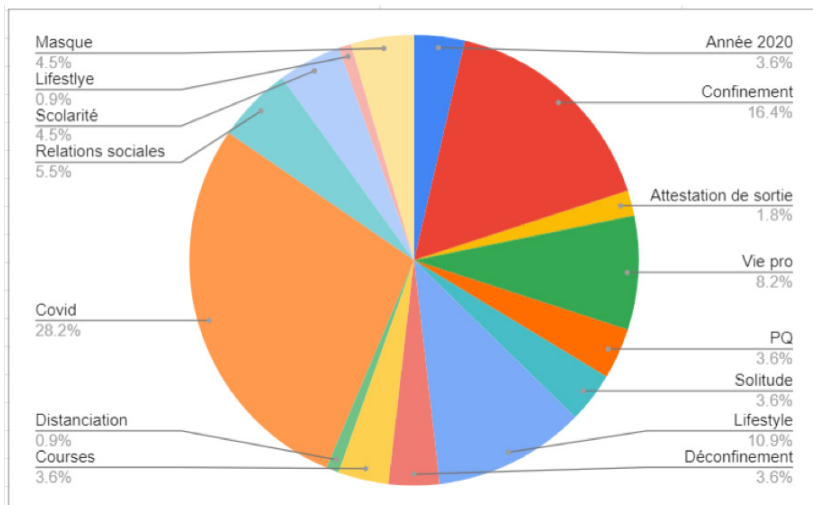


FIGURE 2 : TABLEAU DE RÉPARTITION DES MÈMES DU CORPUS EN FONCTION DES TOPÈMES

Comme nous pouvons le voir, les premiers sujets de conversation à l'œuvre dans les topèmes concernent tout d'abord l'épidémie de Covid en tant que telle, c'est-à-dire l'épidémie, sa propagation, l'arrivée de nouveaux variants ou encore les controverses autour de la vaccination et de la santé publique. Ensuite, c'est le confinement qui est traité de manière importante par les internautes dans les mèmes, en tant que phénomène social et mesure politique. Dans les autres sujets traités, nous retrouvons notamment le style de vie adopté pendant le confinement (notamment les divertissements domestiques),

6 <<https://9gag.com>>.

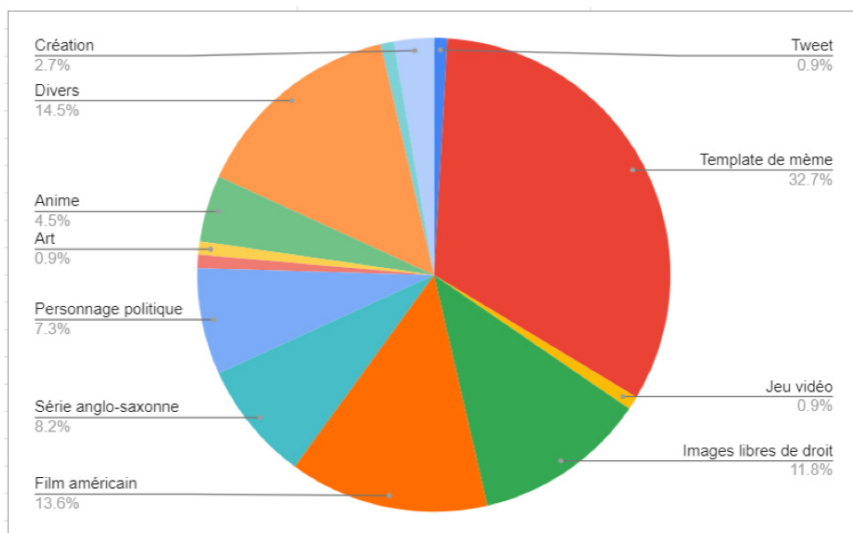


FIGURE 3 : TABLEAU DE RÉPARTITION DES MÈMES DU CORPUS EN FONCTION DES RÉFÉRÈMES

l'impact sur la vie professionnelle (plus particulièrement le télétravail), les conséquences sur les relations sociales ou encore la scolarité (avec plusieurs mèmes dédiés aux lycéens ou aux étudiants). En revanche, et cela peut être considéré comme une surprise, la question des attestations de sortie reste plutôt très peu traitée dans les mèmes, tout comme celle de la distanciation sociale, qui ont pourtant constitué des pans importants de la politique anti-Covid mise en place par les gouvernements.

Pour mettre en scène les mèmes produits, les internautes prennent appui sur des références variées. En majorité, ils réutilisent des *templates* de mèmes déjà existants (soit des canevas préconstruits, disponibles sur les sites⁷ ou les applications⁸ de création de mèmes), ou bien ils s'inspirent d'éléments de la culture populaire (avec une prédominance

7 Comme le site Imgflip par exemple : <<https://imgflip.com>>.

8 Voir notamment l'application smartphone Meme Generator, particulièrement efficace.

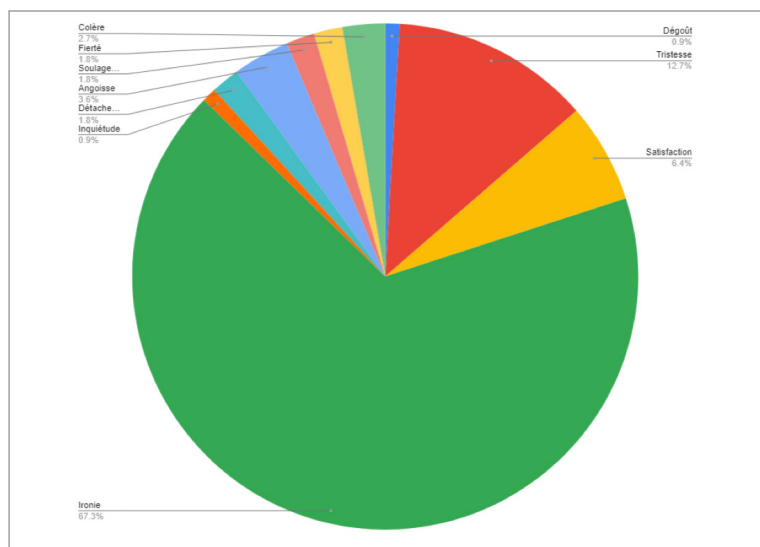


FIGURE 4 : TABLEAU DE RÉPARTITION DES MÈMES DU CORPUS EN FONCTION DES ÉMOTIONNÈMES

importante des séries anglo-saxonnes ou des films américains). Nous pouvons remarquer ici que les créations sont rares, ainsi que les références à l'art ; pour ce qui est des personnages politiques, notamment dans le cadre des mèmes francophones, les figures mobilisées prioritairement sont le président de la République Emmanuel Macron et Jean Castex, premier ministre de la France au moment le plus fort de la crise Covid, en 2020.

Pour ce qui concerne les émotions mobilisées dans la posture énonciative des mèmes (et donc dans l'intention de susciter des émotions similaires chez les destinataires), c'est en majorité l'ironie qui prévaut pour les créateurs. Néanmoins, on retrouve également la présence importante de la tristesse, mais aussi de la satisfaction, qui est notamment liée au fait de pouvoir être libre dans ses activités domestiques pendant le confinement. Si cette émotion est loin d'être majoritaire, elle est néanmoins intéressante dans la mesure où elle met en évidence le fait que certains individus ont effectivement plutôt bien vécu la période de confinement – mais qu'au niveau des créateurs de mèmes, leur nombre est visiblement plutôt réduit.

MÊMES COVIDÉS : TROIS ÉTUDES DE CAS

Nous avons donc proposé une première analyse de notre corpus, en structurant une entrée par topème, par référème et par émotionème. Cette manière tridimensionnelle d'analyser le corpus est intéressante, puisqu'elle donne à voir la manière dont les préférences des internautes donnent une cartographie de la ligne éditoriale émergente en matière de traitement de l'épidémie de Covid à travers les productions mémétiques. Plus précisément, il est intéressant de proposer quelques exemples, afin de donner à voir ce que ces mêmes impliquent précisément.



FIGURE 5 : MÊME SUR L'ATTESTATION DE SORTIE, INSPIRÉ DE LA SÉRIE FRANÇAISE KAAMELOTT

De ce même, nous pouvons rappeler les éléments principaux de notre analyse tridimensionnelle :

- Topème : attestation de sortie pendant le confinement.
- Référéme : scène issue de la série télé *Kaamelott*, entre Perceval et le roi Arthur.
- Emotionèmes : ironie et absurdité par rapport à la situation traitée.

Du point de vue énonciatif, on distingue que le message délivré par le producteur de même est le suivant : il s'agit de pointer l'absurdité de l'attestation, qui permettait aux individus de sortir pendant le confinement, mais qu'ils produisaient eux-mêmes en la signant sur l'honneur. Cette procédure administrative par temps de confinement était censée justifier les sorties des personnes, en les limitant dans le temps. Dans ce cas précis, le même sert donc à commenter une prise de décision politique de manière critique, tout en conservant une certaine forme de détachement.



FIGURE 6 : MÈME SUR LES HABITUDES DE VIE PENDANT LE CONFINEMENT, INSPIRÉ D'UN DISCOURS D'EMMANUEL MACRON

Ce même est intéressant, dans la mesure où il offre une critique de deux sujets grâce à une seule production icono-textuelle. Voici ses caractéristiques :

- Topème : confinement (et plus précisément le style de vie adopté pendant le confinement).
- Référème : un extrait de discours du président Emmanuel Macron.
- Emotionème : à nouveau, ce sont l'ironie et la sensation d'absurdité qui prévalent.

Ici, le même ne permet pas seulement de critiquer les discours produits par l'exécutif en France (notamment des phrases telles que « nous sommes en guerre », qui ont marqué les esprits), mais également le delta existant entre le fait d'agir comme « un citoyen modèle » (pour reprendre l'expression du même) et « squatter Netflix 12h par jour ». Cet écart, qui semble confiner au grotesque, permet à l'énonciateur de pointer une absurdité manifeste, qui souligne l'écart entre la solennité et la gravité des discours politiques, et la réalité quotidienne vécue par certaines personnes confinées. Ici, c'est notamment la distance entre la parole politique officielle et la présence massive du divertissement dans le cadre domestique qui est mise en exergue.

Ce même permet de traiter la question des vaccins avec distance et détachement, à travers les trois aspects suivants :

- Topème : la perception des vaccins face à l'épidémie de Covid.
- Référème : scène mettant en scène le personnage de Volturi dans le film américain *Twilight*.
- Emotionème : Ironie d'une situation où plusieurs communautés se considèrent avec mépris.

Cet émotionème double (ironie et mépris) est intéressant, puisqu'il prend appui sur des émotions supposées des communautés pour produire une forme de détachement, afin de prendre de la hauteur par rapport à la situation. En montrant que vaccinés et non vaccinés se regardent mutuellement de haut, l'énonciateur du même termine avec une chute intéressante, qui prend appui sur l'expérience



FIGURE 7 : MÈME SUR LES RELATIONS ENTRE VACCINÉS ET NON VACCINÉS, INSPIRÉ D'UNE SCÈNE DU FILM AMÉRICAIN *TWILIGHT*

des survivants de l'épidémie, qui ont contracté le Covid (avec des symptômes plus ou moins graves). Cette mise en perspective donne un caractère ironique à la situation, et fait passer les postures des pro-et anti-vaccins comme particulièrement théoriques, face à la réalité du vécu des malades du Covid.

L'HYPERNARRATIVITÉ DU MÈME : UN REFUGE CRÉATIF FACE À UNE CRISE HORS NORME

Au cœur de la crise Covid, les mèmes font partie de l'arsenal communicationnel que les individus ont à leur disposition afin d'exprimer leurs ressentis et leurs commentaires à propos de la période

qu'ils sont en train de vivre. Cela est d'autant plus important que dans cette crise, et particulièrement pendant les périodes de confinement ou de quarantaine, les réseaux socio-numériques constituent la porte d'entrée principale vers des contacts sociaux. Dans ce contexte, nous sommes d'autant plus dépendants à ce que l'on appelle l'hypernarrativité (Rose 2012), soit le fait que notre expérience du web n'a ni début, ni fin – et qu'elle est impossible à finir – ; ainsi donc, à chaque connexion, nous plongeons dans un univers informationnel omniprésent, qui nous fait voyager d'un centre d'intérêt à l'autre, ou d'un bout d'information à l'autre.

Cette expérience n'est pas nécessairement cohérente, mais elle est simplement mue par les désirs et les intérêts des individus, qui peuvent se laisser prendre au jeu des algorithmes pour naviguer de contenu en contenu, sans être nécessairement dans une maîtrise de cette navigation – puisque la plupart du temps, les réseaux sociaux eux-mêmes, par exemple, proposent le contenu le plus à jour –.

Les mêmes obéissent à cette même logique : nous en consommons autant que nous en produisons, alors que ces petites vignettes obéissent à une logique propre à ce que Robin Nelson appelle le nouvel ordre affectif (Nelson 2000), à savoir :

- des productions visuelles brèves, mais intenses en termes de contenu (ce qui est le cas des mèmes, qui concentrent en très peu de signes un ensemble de représentations et de discours particulièrement structurés) ;
- la non-linéarité narrative, dans le sens où les mèmes ouvrent des brèches dans les récits à propos du Covid, tout en les commentant ;
- un accès constellaire à une grande diversité de mèmes, avec parfois des représentations bien différentes, voire opposées, ce qui provoque des réactions ou des commentaires ;
- le bricolage comme principe de composition (ce qui est particulièrement vrai pour les mèmes) ;
- une esthétique pilotée par la réception (autant que la production) ;
- la polysémie, du point de vue des significations ;
- un plaisir de consommation des mèmes lié à une forte notion de divertissement ou de ludicité.

Les mêmes prennent à la fois appui sur une dimension affective (en proposant une stimulation a priori ludique, divertissante ou humoristique), mais également cognitive (en concentrant par ce biais des argumentaires et des discours qui interrogent nos représentations sur les sujets traités).

En outre, la combinaison entre tel topème ou tel référème n'a rien d'innocent, et doit également nous permettre de poser d'autres questions ; nous pourrions en effet remarquer que nombre de mêmes prennent appui sur des productions culturelles anglo-saxonnes (séries ou films), et que les émotions qui y sont figurées sont jouées par des actrices et des acteurs (ce qui pose la question de la sincérité ou du surjeu de l'émotion, notamment du point de vue des expressions faciales). Ces particularités témoignent du fait que les émotionnèmes suscités auprès des destinataires sont nécessairement conditionnés par un ensemble d'informations qui activent certaines préconceptions – le fait, par exemple, de prendre appui sur des personnages politiques souvent raillés ne fera que souligner l'aspect critique d'un discours mèmétique, par exemple –.

Quoiqu'il en soit, en pleine crise du Covid, les mêmes permettent d'offrir un débouché pour commenter et critiquer notre monde de manière ludique et divertissante, tout en stimulant l'émergence de conversations sur les réseaux sociaux. Et dans une crise aussi incroyable, qui mêle santé publique, perception de la vaccination, test démocratique, mise en parenthèse des relations sociales et internationalisation du problème, quoi de mieux que l'hypernarrativité des mêmes pour offrir un sas de décompression temporaire ?

CONCLUSION

Si les confinements successifs paraissent appartenir à l'histoire ancienne à l'heure où nous écrivons ces lignes, le Covid fait toujours partie du quotidien, même s'il est moins présent dans l'espace public et que les politiques publiques semblent s'en désintéresser. De ce fait, les mêmes liés au Covid se font également rares ; l'une des particularités des mêmes est de suivre l'actualité, et d'accompagner les mouvements d'humeur qui se font jour à propos de sujets divers.

Toutefois, ces vignettes nous enseignent plusieurs choses. Tout d'abord, elles permettent de montrer qu'il est capable d'exprimer

plusieurs ensembles discursifs et représentationnels en un ensemble signifiant relativement restreint (phrases courtes et images fixes). Cependant, les mèmes montrent également que beaucoup des images utilisées représentent des émotions incarnées dans des visages humains (ou dans des figures auxquelles il est possible de prêter des émotions anthropomorphiques), et que ces émotions à elles seules communiquent des ensembles particulièrement sophistiqués de réactions et d'affections, qui constituent autant de regards sur le monde et de commentaires implicites. De ce fait, ces commentaires sont transmis aux destinataires des mèmes, qui parviennent à en décrypter les subtilités, et c'est ce qui fait la force des mèmes.

Les mèmes ont joué un rôle similaire dans une autre crise, à savoir les premiers mois de l'invasion russe en Ukraine, au cours desquels les réseaux sociaux et les sites spécialisés bruissaient de mèmes pour commenter cette grave crise. Et cela montre peut-être la pertinence et la possibilité d'une pérennité des mèmes ; ils ne constituent pas une simple mode numérique, mais bel et bien une émergence langagière nouvelle (Wagener 2020), qui permet de transmettre des informations d'une toute autre manière.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSEN Christian Ulrik, COX Geoff, PAPADOPOULOS Georgios, « Post-digital research – editorial », *A peer-reviewed journal about*, 3 (1), 4-7, 2014.
- BAUCKHAGE Christian, « Insights into internet memes », *Proceedings of the fifth international AAAI conference on weblogs and social media*, 42-49, 2011.
- CORMODE Graham, « Key differences between web 1.0 and web 2.0 », *First Monday*, 13 (6), 2008.
- CRAMER Florian, « What is 'post-digital' ? », in David M. Berry et Michael Dieter (ed.), *Postdigital aesthetics : art, computation and design*, 12-26, Londres, Palgrave MacMillan, 2015.

- DANCYGIER Barbara et VANDELANOTTE Lieven, « Internet memes as multimodal constructions », *Cognitive linguistics*, 28 (3), 565-598, 2017.
- GARRIC Nathalie et LONGHI Julien, « Atteindre l'interdiscours par la circulation des discours et du sens », *Langage et société*, 144 (2), 65-83, 2013.
- HERRING Susan, « Discourse in web 2.0 : familiar, reconfigured, and emergent », in Deborah Tannen et Anna Marie Trester (ed.), *Discourse 2.0 : language and new media*, 1-26, Washington, Georgetown University Press, 2013.
- KNOBEL Michele et LANKSHEAR Colin, « Online memes, affinities, and cultural production », in Michele Knobel et Colin Lankshear (ed.), *A new literacies sampler*, 199-228, New York, Peter Lang, 2007.
- LAINESTE Liisi et VOOLAID Piret, « Laughing across borders : intertextuality of internet memes », *The European journal of humour research*, 4 (4), 26-49, 2016.
- LIPPERT Erica et WAGENER Albin, « Quelles émotions dans les mèmes environnementaux ? Une étude basée sur l'analyse du discours et la mémologie systémique », *Semen*, 54, 2023.
- MILNER Ryan M., « Hacking the social : internet memes, identity antagonism, and the logic of lulz », *The fibreculture journal*, 22, 62-92, 2013.
- , *The world made meme : public conversations and participatory media*, Cambridge, MIT Press, 2016.
- NELSON Robin, « TV drama : 'flexi-narrative' form and 'a new affective order' », in Eckart Voigts-Virchow (ed.), *Mediated drama – dramatized media*, 111-118, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2000.
- PEPPERELL Robert et PUNT Michael, *The postdigital membrane : imagination, technology and desire*, Bristol, Intellect, 2000.
- ROSE Ellen, « Hyper attention and the rise of the antinarrative : reconsidering the future of narrativity », *Narrative works : issues, investigations & interventions*, 2 (2), 92-102, 2012.

SHIFMAN Limor, « Memes in a digital world : reconciling with a conceptual troublemaker », *Journal of computer-mediated communication*, 18, 362-377, 2013.

WAGENER Albin, « Mèmes, gifs et communication cognitivo-affective sur internet. L'émergence d'un nouveau langage humain », *Communication*, 37 (1), 2020.

—, « Hyperconte. Hypernarrativité postdigitale et tectonique du glitch », *Signata*, 12, 2021.

—, *Mèmologie : théorie postdigitale des mèmes*, Grenoble, UGA Editions, 2022.

WIGGINS Bradley, *The discursive power of memes in digital culture : ideology, semiotics, and intertextuality*, New York, Routledge, 2019.

ZANETTE Maria Carolina, BLIKSTEIN Izidoro et VISCONTI Luca, « Intertextual virality and vernacular répertoires : internet memes as objects connecting different online worlds », *Revista administração de empresas*, 59 (3), 157-169, 2019.

ANALYSE COMBINATOIRE INTERNE ET EXTERNE
DES COLLOCATIONS LIÉES À LA COVID-19

Luis Meneses-Lerín
Université d'Artois, France
Grammatica (UR 4125)

Salah Mejri
Sorbonne Paris Nord, France
TTN

Lichao Zhu
Université Paris Cité, France
CLILLAC-ARP (UR 3967)

Pendant et après la période de la pandémie, nous avons assisté à l'émergence d'un lexique lié à la crise du Covid-19. Une partie de ce lexique a été répertorié de diverses formes. Par exemple, le *Petit Robert*¹ a intégré dans sa version en ligne de 2021 les mots² *Covid*, *télétravailler*, *téléconsultation*, *cluster* et *distanciation sociale*. De son côté, le Bureau des traducteurs du Gouvernement du Canada a conçu en avril de 2021 un *Lexique sur la pandémie de Covid-19*³ en ligne destiné aux traducteurs canadiens et qui présente des équivalents en français et en anglais⁴. De la même manière, le vocabulaire de la pandémie a fait l'objet d'un ouvrage paru en 2021 sur *Les Mots de la Covid-19 : Étude linguistique d'un corpus français et britannique* de Blandine Pennec sous Artois Presses Université⁵. Nous pouvons également mentionner certains travaux sur « *Le lexique à l'époque de la Covid* » (Piraro 2020), l'« *Extraction des termes sur la Covid-19 et leurs emplois sémantico-syntaxiques à partir d'un corpus spécialisé* » (Alshtaiwi 2020), « *LexiCovid-19, une floraison de nouveautés* »

1 <<https://dictionnaire.lerobert.com>>.

2 Nous avons consulté et vérifié les différentes entrées des mots mentionnés.

3 <<https://www.btb.termiumplus.gc.ca/publications/Covid19-fra.html>>.

4 D'après le site, le lexique contient 450 notions liées à la Covid-19.

5 Nous recommandons de lire le compte rendu de l'ouvrage réalisé par Roselyne Koren.

linguistiques » (Benabid 2021), « Les mots du coronavirus dans la presse en ligne espagnole » (Patin 2023), entre autres. La démarche de l'ensemble de ces travaux repose sur deux éléments : la recherche sur corpus et la recherche de signifiants en relation avec la Covid.

Dans le cadre de cette étude, nous proposons également d'analyser le lexique lié à la pandémie de la Covid-19 mais cette fois-ci en focalisant sur les collocations pour étudier leur combinatoire interne et externe. D'où l'intérêt d'effectuer des recherches sur corpus tout en adoptant une démarche de type sémasiologique pour analyser les réseaux sémantiques qui se sont créés à partir des champs lexicaux (propagation, contagiosité, etc.) issus du discours sur la Covid. Cette idée nous amène à émettre l'hypothèse suivante : le sens détermine-t-il les manifestations linguistiques ainsi que leurs réseaux phraséologiques ? Pour avancer quelques éléments de réponse, nous essayerons de montrer que le sens est à l'origine des manifestations linguistiques qui utilisent les unités linguistiques, y compris leur combinatoire, pour créer des réseaux sémantiques et phraséologiques. Nous nous intéresserons ici tout particulièrement aux collocations.

Tout d'abord, nous essayerons de montrer que le discours sur la Covid a construit des réseaux lexicaux qui utilisent des réseaux phraséologiques pour enrichir les réseaux sémantiques. Pour ce faire, nous adopterons une démarche onomasiologique et utiliserons comme point de départ quelques champs lexicaux lesquels nous permettront de réaliser quelques recherches sur corpus. Ensuite, nous exploiterons ces champs lexicaux du type *contamination*, *prévention*, *vaccination*, etc., pour constituer notre corpus en y intégrant quelques mots-clés en relation avec chacun des champs retenus. Puis, nous présenterons les différents éléments qui nous ont permis de constituer le corpus ainsi que quelques résultats quantitatifs et qualitatifs de quelques collocations de type nominale, verbale et adjectivale dans le but de déterminer un « seuil statistique » pour l'identification de quelques collocations « stabilisées ». Ensuite, nous analyserons les interactions sémantiques internes et externes à partir de la notion du cadre collocationnel. Finalement, nous fournirons quelques résultats descriptifs et théoriques pour de futures recherches.

I. UNE APPROCHE ONOMASIOLOGIQUE

L'approche sémasiologique est sans doute la démarche la plus répandue. Elle part des signifiants pour étudier leurs significations. Néanmoins, cette approche ne prend pas en compte les interactions qui se créent entre les lexèmes à l'aide de la combinatoire et qui donnent lieu à des phraséologismes de type collocationnel. De ce fait, nous proposons d'adopter une démarche de type onomasiologique pour analyser, à travers les réseaux sémantiques et phraséologiques qui se sont créés, le réseau lexical lié à la Covid. En effet, c'est le sens qui détermine les manifestations linguistiques, en l'occurrence les collocations. Finalement, la démarche adoptée partira des champs lexicaux dans l'objectif de dégager quelques réseaux sémantiques qui se sont constitués pendant la période⁶ de la Covid.

L'objectif de la constitution des champs lexicaux en relation avec la Covid est double : d'une part, construire un corpus sur la Covid à partir de quelques journaux en ligne de manière peu coûteuse, et d'autre part, identifier à partir du corpus constitué des collocations grâce à des mesures statistiques pour analyser leur combinatoire interne et externe. Pour construire les différents champs lexicaux, nous avons utilisé comme point de départ la notion d'*unité lexicale* qui est constituée d'un « ensemble de prédicats virtuels encapsulés prêts à l'emploi » (Mejri & Mejri, 2020 : 264). Une partie de ces prédicats sont présents dans la définition de l'unité lexicale *Covid* fournie par le *Petit Robert* en ligne :

Covid : Médecine. Maladie infectieuse et contagieuse causée par un coronavirus. Patients atteints du, de la Covid. Covid-19, à l'origine de la pandémie qui débuta en 2019. Covid long, dont les symptômes persistent⁷.

6 La pandémie de Covid-19 comprend la période du 16 novembre 2019 jusqu'à nos jours.

7 <<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/Covid>>. [définition consultée le 20 février 2023]

Cette définition nous permet d'illustrer le faisceau de prédicats hiérarchisés que nous pouvons représenter sous forme de propositions :

- la Covid appartient au domaine de la médecine (prédicat 1)
- X est une maladie infectieuse (prédicat 2)
- X est une maladie contagieuse (prédicat 3)
- X est causée par un coronavirus (prédicat 4)
- X est à l'origine de la pandémie (prédicat 5)
- X donne lieu au « Covid long » (prédicat 6)

Nous pouvons observer que « *la définition d'une unité lexicale n'est donc rien d'autre qu'un ensemble de prédicats encapsulés dans une catégorie grammaticale qui en détermine le fonctionnement combinatoire* » (Mejri & Zhu, 2020 : 7). Le fonctionnement combinatoire, sujet qui nous intéresse ici, donne lieu à des configurations polylexicales du type *Covid long*. En effet, les configurations polylexicales renvoient à l'assemblage d'unités monolexicales (Meneses-Lerin, 2021 : 163) et qui donnent comme résultat des collocations ou des expressions figées. Or, la définition d'une unité lexicale fournie par un dictionnaire ne peut expliciter qu'un certain nombre de prédicats⁸ encapsulés de l'unité en question. D'où l'intérêt de parler plutôt de « réseaux prédictifs » ainsi que de « réseaux phraséologiques » (Mejri & Zhu, 2020). Pour construire de tels réseaux, il nous a été nécessaire de les enrichir en y intégrant des prédicats dits « hérités » et des phraséologismes de type collocationnel.

Pour ce qui est des prédicats dits « hérités », nous avons procédé à leur identification à partir de l'unité lexicale *virus* puisque *Covid*⁹ fait partie de la sous-famille de *virus* appelée *coronaviridae*. *Covid* hériterait des prédicats de *virus*. Voici un exemple du réseau prédictif verbal de *virus* :

8 Il y a lieu de se poser la question s'il est pertinent de parler de « totalité ».

9 La maladie de coronavirus 19 a reçu plusieurs dénominations : *Covid*, *Covid-19*, *SARS-CoV-2* ou la dénomination partiellement francisée *SRAS-CoV-2*.

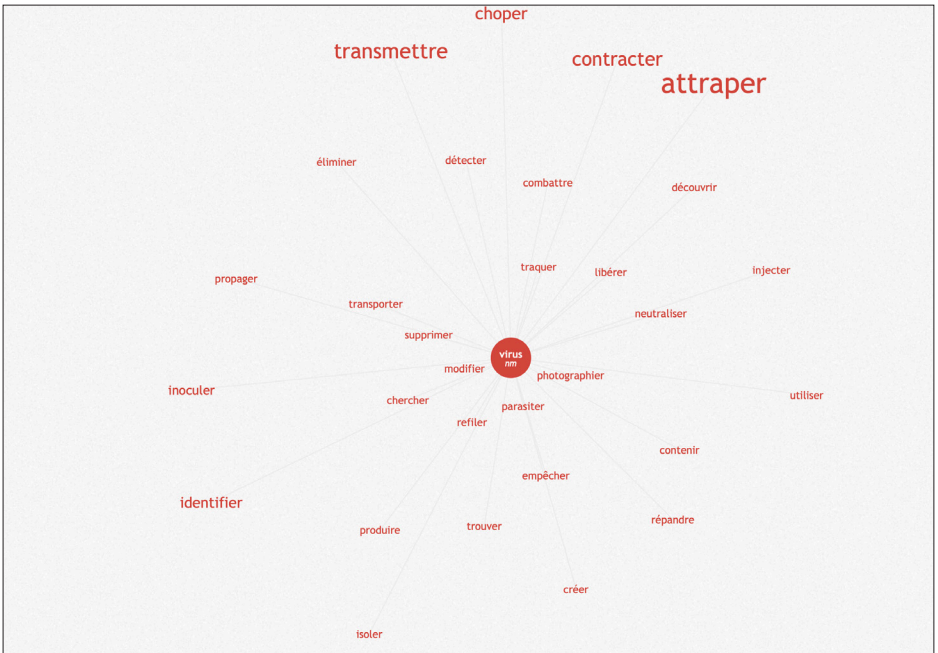


FIGURE 1. EXEMPLE DE RÉSEAU DE PRÉDICATS (VERBAUX) DE L'UNITÉ LEXICALE COVID

Comme nous pouvons l'observer dans la figure 1, un certain nombre de verbes peuvent être combinés avec *virus* : *transmettre le virus*, *contracter le virus*, *propager le virus*, *empêcher le virus*, etc. Nous pouvons également avoir des séquences adjectivales de type *un virus contagieux*, *un virus infectieux*, etc., ainsi que des séquences nominales de type *le porteur de virus*, *la transmission du virus*, *la propagation du virus*, *la circulation du virus*, etc. L'ensemble des prédicats verbaux, adjectivaux et nominaux hérités de *virus*, nous a permis de dégager les champs lexicaux suivants : *virus*, *contamination*, *protection*, *prévention*, *propagation* et *contagiosité*. Il s'est avéré que les champs lexicaux correspondent, grosso modo, aux thématiques publiées sur le site du gouvernement *Santé Public France* dans le dossier consacré au Coronavirus (Covid-19).

Quant aux réseaux phraséologiques, nous avons retenu la dimension collocationnelle qui est la manifestation de la combinatoire lexicale à l'intérieur de chacun des champs lexicaux identifiés :

- virus : *crise sanitaire, consignes sanitaires*, etc. ;
- contamination : *variant anglais, variant sud-africain, variant brésilien*, etc. ;
- protection : *port du masque, distanciation physique, test antigénique*, etc. ;
- prévention : *test antigénique, commerce essentiel*, etc. ;
- propagation : *cas contact, mode de transmission*, etc. ;
- contagiosité : *chaîne de transmission, mesures sanitaires, taux de positivité*, etc.

Le recherche sur corpus nous permettra non seulement d'élargir le réseau phraséologique lié à chacun des champs lexicaux ci-dessus présentés, mais également de décrire la combinatoire lexicale des constituants respectifs de quelques collocations.

Dans ce qui suit, nous présentons la méthodologie adoptée pour la constitution de notre corpus ainsi que les mots-clés, le type de corpus textuel et l'outil informatique exploité.

2. LE CORPUS : RÉSEAU LEXICAL ET SÉMANTIQUE COVID-19¹⁰ (RLS-COVID-19)

Afin de pouvoir identifier et analyser la combinatoire interne et externe des collocations créées pendant la pandémie, il a été nécessaire de construire un corpus capable de nous fournir des données statistiques ainsi que les co-textes dans lesquels apparaissent des combinaisons candidates à devenir des collocations.

10 Corpus téléchargeable via Sketch Engine et exploitable sur demande à l'adresse jluis.meneseslerin@univ-artois.fr.

2. 1. LA CONSTITUTION DU CORPUS

La constitution de notre corpus repose sur trois éléments : mots-clés, type de corpus et outil informatique. En effet, ces trois éléments nous ont permis de proposer une méthodologie pour l'extraction de collocations liées à la Covid. Dans un premier temps, nous avons exploité les champs lexicaux présentés sous (S1) : *virus*, *contamination*, *protection*, *prévention*, *propagation* et *contagiosité*. Ces différents *champs lexicaux* sont représentés à l'aide d'unités lexicales de nature prédicative, à l'exception de *virus* qui est de nature *argumentale* : *combattre le virus*, *la circulation du virus*, *le virus indien*. Dans un deuxième temps, ces champs lexicaux ont été enrichis par des mots-clés pour élargir le réseau lexical de la Covid. Voici les entrées de chacun des champs lexicaux ainsi que les mots-clés appartenant au champ en question :

- virus : *Covid-19*, *coronavirus*, *épidémie*, *crise sanitaire*, *consignes sanitaires* ;
- contamination : *symptôme*, *variant*, *transmission*, *gouttelettes* ;
- protection : *gestes barrières*, *masque*, *test*, *dépistage*, *dose de rappel* ;
- prévention : *vaccination*, *vaccin*, *vaccinal*, *confinement*, *déconfinement*, *test antigénique*, *commerce essentiel* ;
- propagation : *cas contact*, *échantillon*, *mode de transmission* ;
- contagiosité : *infectieux*, *chaîne de transmission*, *écouvillon*, *endémique*, *immunité*, *mesures sanitaires*, *effet indésirable*, *taux de positivité* et *réponse immunitaire*.

L'ensemble des mots-clés, y compris les mots qui représentent chacun des champs lexicaux, ont été projetés sur les sites web de trois journaux en ligne pour constituer un corpus textuel de type « journalistique ». Les trois journaux retenus renvoient à des quotidiens nationaux. Les sites web des journaux retenus ont été les suivants :

- <<https://www.lemonde.fr>>.
- <<https://lefigaro.fr>>.
- <<https://www.liberation.fr>>.

Le choix de notre corpus textuel repose sur deux aspects : la *représentativité* et la *textualité*. Du point de vue de la représentativité, les trois journaux retenus sont considérés comme des quotidiens nationaux et font partie des journaux les plus lus en France. Quant à la textualité, les journaux *Le Monde*, *Le Figaro* et *Libération* s'inscrivent dans la lignée des journaux dits « généralistes » et nous permettront de travailler sur des *échantillons*¹¹ extraits d'un « ensemble de textes d'une période donnée ». En effet, nous recherchons à travers la *représentativité* et la *textualité* de notre corpus à étudier des assemblages qui appartiennent à la langue dite « générale », en opposition à la langue dite de « spécialité¹² », et à une période précise. Néanmoins, la période de la Covid présente la particularité d'avoir introduit en langue générale des termes techniques de différentes disciplines tels que *comorbidité* (médecine), *acide ribonucléique messager* (biochimie), *antigène* (biologie), etc.

Finalement, nous avons constitué notre corpus textuel à l'aide de l'outil en ligne *Sketch Engine*¹³. Il s'agit d'un outil informatique qui donne la possibilité de construire des corpus, de les stocker et de les analyser du point de vue lexical. En effet, l'outil en question permet d'effectuer des recherches sur corpus ainsi que d'obtenir des informations statistiques à partir des *tokens* ou des *blocs lexicalisés* contenus dans les corpus. Pour la constitution de notre corpus RLS-*Covid-19*, nous avons exploité l'option qui consiste à « trouver des textes sur internet » à partir des « mots-clés ». Ensuite, nous avons projeté la liste des mots-clés sur la « liste de sites » en ligne préalablement sélectionnés et mentionnés auparavant. Une fois que l'outil a pris en charge les mots-clés et les sites des journaux en ligne, ce dernier parcourt les sites sélectionnés pour identifier les pages qui contiennent un minimum de trois mots-clés et un maximum de cinq mots-clés par page. Le nombre maximal d'URLs (adresses) a été fixé à 50 par requête. Voici quelques recherches et quelques résultats issus du croisement de certains mots-clés :

11 Ici, les échantillons renvoient à des exemples « co-textualisés » pour ainsi dire.

12 Dans le cadre de cet article, nous n'avons pas retenu de sites de magazines spécialisés dans le domaine de la médecine, la santé, etc.

13 Voici l'adresse du site : <<https://www.sketchengine.eu>>.

- *contamination + protection + vaccination* = 50 adresses sélectionnées ;
- *coronavirus + contamination + protection* = 50 adresses sélectionnées ;
- *Covid + coronavirus + contamination* = 49 adresses sélectionnées ;
- *cas contact + crise sanitaire + protection + vaccinal* = 44 adresses sélectionnées ;
- *cas contact + consignes sanitaires + gestes barrières + vaccinal* = 5 adresses sélectionnées ;
- *chaîne de transmission + consignes sanitaires + teste antigénique + épidémie* = 3 adresses sélectionnées ;
- etc.

Nous pouvons observer que le croisement « automatique » de trois mots-clés proposés par l'outil permet d'identifier et de récupérer un plus grand nombre d'adresses que le croisement basé sur quatre mots-clés. Néanmoins, certaines combinaisons de quatre mots-clés se sont avérées très productives, par exemple :

- *cas contact + déconfinement + vaccin + échantillon* = 50 adresses sélectionnées ;
- *gestes barrières + mesures sanitaires + test + vaccinal* = 49 adresses sélectionnées ;
- etc.

Après avoir identifié et téléchargé les textes qui présentent les mots-clés présélectionnés et en relation avec la thématique retenue, *Sketch Engine* entame la compilation pour structurer les données, créer des métadonnées et réaliser l'étiquetage morpho-syntaxique des tokens. Une fois réalisée la compilation, le corpus est prêt pour être interrogé à l'aide de différentes requêtes pour obtenir comme résultat des concordanciers, des listes de mots simples et de blocs de mots basées sur la fréquence, des collocations, des n-grams, etc.

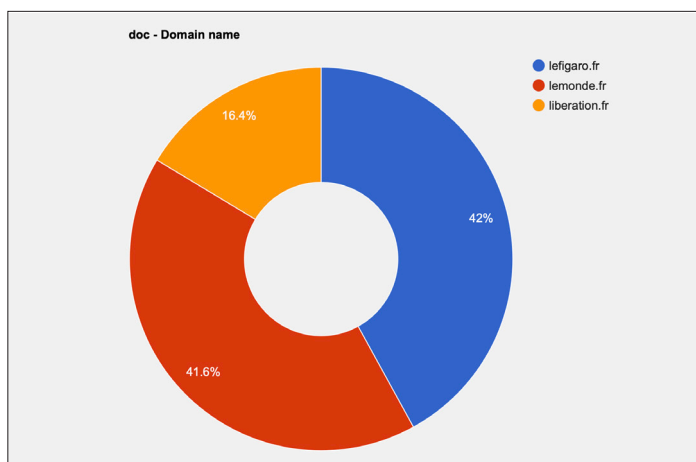
2.2. LA DESCRIPTION DU CORPUS

Dans ce qui suit, nous présentons une description du corpus *Réseau Lexical et Sémantique Covid-19* du point de vue quantitatif, qualitatif et du croisement des deux.

2.2.1. Aspect quantitatif

Une étude quantitative est basée sur la collecte de données brutes ou concrètes qui sont ensuite structurées et traitées statistiquement. Dans le cadre de notre étude, les données quantitatives nous permettent d'avoir une vision globale de la nature de notre corpus. Pour ce faire, nous présentons deux aspects quantitatifs de notre corpus *Réseau Lexical et Sémantique Covid-19*, à savoir : l'aspect *textuel* et *lexical*.

Pour ce qui est de l'aspect *textuel*, l'outil permet de visualiser le pourcentage par « domaine¹⁴ » par ordre de fréquence des pages web qui ont été identifiées et téléchargées. Le tableau suivant présente le pourcentage des structures appartenant à l'un des domaines des sites de journaux en ligne retenus pour constituer notre corpus :



14 Le *domaine* renvoie à l'identifiant d'un site internet.

À partir de ces informations, nous observons que le corpus constitué peut être considéré comme un corpus de type « journalistique » et que la « représentativité » de trois journaux repose sur la présence du croisement de mots-clés sélectionnés par l'outil. Nous constatons que les deux sources principales de notre corpus sont *Le Figaro* (42%) et *Le Monde* (41,6%), et arrive en troisième position le journal *Libération* (16,4%).

Quant à l'aspect *lexical*, les documents contenus dans le corpus ont été découpés grâce à la *tokenisation* proposé par l'outil. Certaines informations quantitatives de type *lexical* issues de l'opération de *tokenisation* sont intéressantes pour notre étude. Parmi ces informations, nous retenons celles qui sont basées sur la notion de *mot* :

- tokens : 2 067 509 ;
- mots : 1 762 785 ;
- phrases : 83 188 ;
- paragraphes : 48 579 et ;
- documents : 1 319.

Ici, la notion de *token* renvoie aux mots, nombres, symboles, ponctuations, etc., d'où la différence avec le nombre de mots. Les *mots* renvoient à leur tour à la notion de *forme* (mot fléchi) et de *lemme* (lexème). En effet, le corpus est constitué de 1 762 785 d'items lexicaux. À partir de ces items lexicaux, l'outil a découpé les textes en phrases et paragraphes. Finalement, notre corpus comporte 1 319 documents qui parlent de la Covid-19.

Pour justifier la pertinence de notre *objet de recherche*¹⁵ sous forme de corpus, nous présentons dans la partie qui suit les *mots simples* et les *expressions polylexicales* (locutions ou blocs lexicalisés) les plus fréquents fournis par la composante statistique de *Sketch Engine*. Ces deux types d'unités nous permettront de présenter les aspects qualitatifs de notre corpus.

15 L'objet de recherche s'oppose à l'outil de recherche. (Voir l'introduction de Damon Mayaffre au numéro 4 de *Corpus*, 2005 : 10).

2.2.2. Aspect qualitatif

Une étude dite « qualitative » s'appuie sur des données pour extraire des informations dans l'objectif de décrire un objet plutôt que de le mesurer. Dans notre cas, nous cherchons à décrire le champ lexical de la Covid en nous basant sur des informations lexicales et statistiques. Afin de montrer la pertinence de notre corpus, nous fournissons sous forme de tableau les *mots simples* et les *expressions polylexicales*¹⁶ les plus fréquents pour montrer l'adéquation entre notre corpus et la thématique retenue.

Pour ce qui est des *mots simples*, nous présentons les 40 premiers items les plus fréquents de notre corpus dans le tableau suivant (à droite).

Comme nous pouvons le constater, la plupart des items s'inscrivent dans la thématique retenue et nous fournissons des échantillons sous forme d'« énoncés » dans lesquels les items ou les mots-clés sont accompagnés de leur cotexte¹⁷. Voici un exemple du contexte de gauche et de droite de *couvre-feu* :

(1) « *La Bolivie a déclaré l'« état d'urgence sanitaire» mardi soir et a instauré un couvre-feu de douze heures jusqu'au 31 mars pour freiner la propagation de l'épidémie de coronavirus, a rapporté un responsable de présidence bolivienne*¹⁸. »

(Sketch Engine, lefigaro.fr, 2020-03-17)

16 L'outil utilise la notion d'expressions polylexicales pour faire référence aux « locutions » ou « blocs lexicalisés » du point de vue informatique. Il s'agit surtout des séquences de tokens.

17 Le *cotexte* renvoie à l'environnement linguistique représenté par le *contexte de gauche* et le *contexte de droite* lesquels sont constitués de mots, voire de phrases achevées.

18 URL : <<https://www.lefigaro.fr/sciences/2020/03/17/01008-20200317LIVWW00001-en-direct-coronavirus-confinement-mesures-ecoles-hopitaux-Macron-annonces-elections-municipales-report-patients-contaminees-covid-19.php>>.

Item	Frequency (focus)	Frequency (reference)	Relative frequency (focus)	Relative frequency (reference)	Score
variant	3235	14632	1564.68494	0.82179	859.423
omicron	1670	1122	807.73529	0.06302	760.793
sars-cov-2	1383	11444	668.92096	0.64274	407.808
vaccinal	1134	8603	548.48615	0.48318	370.479
véran	928	12576	448.84930	0.70631	263.638
vacciner	2961	94832	1432.15820	5.32611	226.546
castex	845	16582	408.70438	0.93131	212.139
astrazeneca	532	6229	257.31448	0.34984	191.366
pcr	1003	31982	485.12485	1.79623	173.850
antigénique	392	2952	189.60014	0.16580	163.494
non-vaccinés	340	440	164.44910	0.02471	161.459
vacciné	409	4373	197.82260	0.24560	159.619
antigéniques	377	3997	182.34503	0.22449	149.732
vaccinale	638	19138	308.58389	1.07486	149.207
Covid-19	6041	332040	2921.87354	18.64859	148.757
vaccination	3015	176928	1458.27661	9.93693	133.427
moderna	382	7790	184.76340	0.43752	129.225
anticorps	1344	75553	650.05762	4.24333	124.169
épidémique	547	21917	264.56958	1.23094	119.039
autotests	256	1593	123.82050	0.08947	114.570
vaccin	4702	340089	2274.23438	19.10065	113.192
neutralisant	236	2301	114.14703	0.12923	101.969
pfiizer	627	36493	303.26349	2.04958	99.772
anti-Covid	220	2574	106.40824	0.14457	93.842
positivité	326	12581	157.67767	0.70660	92.979
arn	615	40344	297.45941	2.26587	91.387
reconfinement	280	10092	135.42868	0.56680	87.075
couvre-feu	502	33373	242.80426	1.87435	84.821
Covid	1235	110446	597.33722	6.20305	83.067
pfiizer-biontech	170	1049	82.22455	0.05892	78.594
réanimation	697	59932	33712067	3.36600	77.444
rt-pcr	186	3344	89.96333	0.18781	76.581
contagiosité	180	2757	87.06129	0.15484	76.254
épidémiologiste	254	11370	122.85316	0.63858	75.586
déconfinement	459	37822	222.00629	2.12422	71.380
exclusifs	147	236	71.10005	0.01325	71.157
coronavirus	1923	216013	930.10480	12.13208	70.903
asymptomatiques	225	10305	108.82661	0.57877	69.565
contamination	1493	172111	722.12500	9.66639	67.795
attal	204	8667	98.66946	0.48677	67.038

Au-delà d'être considéré par l'outil informatique comme étant un item fréquemment employé dans notre corpus, le mot-clé *couvre-feu* nous permet d'identifier d'autres termes en relation avec la Covid, à savoir : *état d'urgence sanitaire, freiner la propagation* et *l'épidémie de coronavirus*. L'ensemble de ces items confirment l'appartenance du mot-clé *couvre-feu* au discours de la pandémie.

Néanmoins, il est connu que toute extraction et/ou recherche textuelle produit souvent du « bruit » lorsque certains résultats s'avèrent non-pertinents ou répétitifs. Tel est le cas de l'item *exclusifs*. Nous avons constaté que les 147 occurrences fournies par l'outil renvoient à des « doublons » puisque les contextes de gauche et de droite sont toujours le même :

(2) CLASSEMENTS EXCLUSIFS - *Pour 95 stations des Alpes et 26 des Pyrénées, nous avons calculé la baisse de l enneigement à laquelle s attendre sur les pistes, à partir des modélisations des chercheurs en climatologie.* »

(Sketch Engine, lefigaro.fr)

Malgré cet effet de répétition, certaines occurrences d'*exclusifs* peuvent s'avérer pertinentes pour notre étude si l'on tient compte d'un contexte de gauche plus « large » :

(3) « *Les conclusions de cette vaste étude ne remettent pas pour autant en cause l importance de la vaccination, notamment pour la protection des plus âgés.* </s>.<s>. CLASSEMENTS EXCLUSIFS - *Pour 95 stations des Alpes et 26 des Pyrénées, nous avons calculé la baisse de l enneigement à laquelle s attendre sur les pistes, à partir des modélisations des chercheurs en climatologie*¹⁹. »

(Sketch Engine, lefigaro.fr, 2020-06-25)

Si l'on tient compte sous (3) de la phrase qui précède le signe qui indique la séparation entre les différentes phrases (</s>.<s>.) nous observons que les termes *vaccination, protection* et *âgés* renvoient

19 URL : <<https://www.lefigaro.fr/sciences/a-l-approche-de-l-ete-les-francais-oublent-les-gestes-barrieres-20200625>>.

au champ lexical de la Covid. Malgré la pertinence de ces termes, la plupart des occurrences d'*exclusifs* renvoient à des doublons. Par exemple, le contexte sous (3) apparaît 63 fois dans notre corpus. De ce fait, nous avons considéré ces données comme du « bruit ».

En dehors de l'item *exclusifs*, les autres items présentés dans le tableau 1 sont étroitement liés au champ lexical de la pandémie. Prenons l'exemple de l'item *Attal* qui peut sembler non pertinent du fait qu'il s'agit d'un nom propre²⁰ :

(4) « *Lors d'une visite dans un entrepôt de distribution de produits de santé à Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis), le porte-parole du gouvernement, Gabriel Attal, a aussi promis qu'il n'y aurait pas de pénurie d'autotests*²¹. »

(Sketch Engine, lemonde.fr, 2022-01-14)

Nous constatons que cet item s'avère pertinent puisqu'il s'inscrit dans la thématique retenue comme en témoigne l'exemple sous (4). Les termes *entrepôt de distribution de produits de santé* et *pénurie d'autotests* le confirment.

Si l'on tient compte des 40 premiers résultats, nous pouvons considérer que : 1 item non pertinent sur 40 items équivaut à 2,50% de la totalité des items. Autrement dit, notre corpus présenterait grosso modo un taux de pertinence au niveau des items par rapport à la thématique étudiée de 97,5%. Ce pourcentage nous semble suffisant pour considérer que notre *objet de recherche* sous forme de corpus traite la thématique de la Covid-19.

Pour ce qui est des *expressions polylexicales*, l'outil informatique a identifié de manière automatique les *blocs lexicalisés* les plus fréquents de notre corpus. Ces termes sont considérés par l'outil comme des « unités polylexicales » car ces derniers sont constitués d'au moins deux items. Voici un tableau avec les 40 premiers blocs d'items :

20 Il peut y avoir des lecteurs qui ne connaissent pas Gabriel Attal, porte-parole du gouvernement pendant la Covid-19.

21 URL : <https://www.lemonde.fr/planete/article/2022/01/14/autotests-gratuits-pour-les-enfants-cas-contact-comment-ca-marche_6109520_3244.html>.

Item	Frequency (focus)	Frequency (reference)	Relative frequency (focus)	Relative frequency (reference)	Score
appareil à la fois	646	611	312.45331	0.03432	303.054
dose de rappel	550	1272	266.02060	0.07144	249.217
seul appareil	646	4972	312.45331	0.27925	245.030
nouvel variant	525	1308	253.92876	0.07346	237.483
personne à consulter	486	266	235.06548	0.01494	232.591
test pcr	618	5172	298.91043	0.29048	232.403
Olivier véran	596	4998	288.26959	0.28071	225.867
fonctionnalité gratuite	455	485	220.07159	0.02724	215.209
publicité personnalisée	456	1038	220.55527	0.05830	209.351
moyen de soutenir	455	1620	220.07159	0.09099	202.635
autre limite	486	3666	235.06548	0.20590	195.759
autre appareil	1132	32938	547.51880	1.84992	192.468
moment différent	489	4326	236.51651	0.24296	191.089
information de qualité	456	4169	220.55527	0.23415	179.521
Jean castex	500	6323	241.83691	0.35512	179.199
variant delta	366	0	177.02463	0.00000	178.025
port du masque	871	27492	421.27991	1.54405	165.987
dose de vaccin	386	4087	186.69810	0.22954	152.657
troisième dose	319	372	154.29195	0.02089	152.114
personne vaccinée	353	2545	170.73686	0.14294	150.259
variant omicron	294	0	142.20010	0.00000	143.200
passe sanitaire	293	0	141.71643	0.00000	142.716
train de lire	486	13140	235.06548	0.73799	135.827
taux de positivité	292	1764	141.23276	0.09907	129.412
test antigéniques	287	2204	138.81439	0.12378	124.414
cas contacts	275	2070	133.01030	0.11626	120.053
nouvel cas	682	32311	329.86554	1.81470	117.549
geste barrières	486	18246	235.06548	1.02476	116.589
protéine spike	234	241	113.17968	0.01354	112.655
forme grave	295	6048	142.68378	0.33968	107.252
schéma vaccinal	226	621	109.31029	0.03488	106.593
cas contact	238	2045	115.11437	0.11485	104.152
deux doses	262	4369	126.72254	0.24538	102.557
test antigénique	206	633	99.63681	0.03555	97.182
anticorps neutralisants	210	1143	101.57150	0.06420	96.384
cas positif	243	6556	117.53274	0.36821	86.633
première dose	218	4536	105.44090	0.25476	84.830
campagne de vaccination	289	12437	139.78174	0.69851	82.886
test négatif	189	2088	91.41435	0.11727	82.714
passe vaccinal	165	0	79.80618	0.00000	80.806
président joe biden	166	179	80.28986	0.01005	80.481

De la même manière que pour les *mots simples*, nous constatons que la plupart des *blocs d'items* renvoient à des termes liés à la Covid : *dose de rappel, nouveau variant, test pcr, port du masque, cas contact, gestes barrières, première dose*, etc. Toutefois, parmi la liste de 40 premiers blocs d'items nous avons identifié 14 termes non-pertinents. Ces termes non-pertinents considérés comme du « bruit » sont les suivants : *appareil à la fois, seul appareil, personne à consulter, publicité personnalisée, moyen de soutenir, autre limite, autre appareil, moment différent, information de qualité, train de lire, président joe biden, premier aperçu des capacités, télescope jamais envoyé et aperçu des capacités*. En effet, ces mots-clés ainsi que leurs contextes n'ont pratiquement aucun lien avec la Covid.

Enfin, le taux de pertinence au niveau d'expressions polylexicales par rapport à celui des mots simples (95,5%) est beaucoup moins élevé, à savoir : 65%. Malgré cette différence au niveau de taux de pertinence entre les mots simples et les unités polylexicales, nous pouvons considérer que notre corpus contient un nombre d'échantillons suffisant pour étudier le lexique lié à la Covid.

2.2.3 Le croisement de l'aspect quantitatif et qualitatif

À fin d'évaluer l'adéquation de notre corpus avec la thématique retenue, nous avons procédé au croisement des données quantitatives et qualitatives. Le résultat de ce croisement est un taux de pertinence de 81.25%. L'obtention de ce pourcentage est le résultat de l'addition des 39 mots simples les plus fréquents plus les 26 unités polylexicales les plus fréquentes appartenant au lexique de la Covid divisé par le nombre total des termes retenus les plus fréquents. Voici l'opération qui nous a permis d'obtenir le taux de pertinence total de notre corpus :

$$39 \text{ mots simples} + 26 \text{ unités polylexicales} = \frac{65 \text{ termes liés à la Covid}}{80 \text{ termes retenus}} = 81.25\%$$

Comme nous pouvons le constater, la valeur des 65 termes liés à la Covid représente 81.25% de la totalité des 80 termes retenus. Cette valeur nous permet de justifier et de montrer la pertinence de notre démarche lors de la construction de notre objet d'étude, à savoir : le corpus *Réseau Lexical et Sémantique Covid-19*.

Par ailleurs, le croisement de l'aspect quantitatif et qualitatif nous permettra d'identifier un « seuil » statistique pour la « stabilisation des collocations » dans notre corpus. En effet, les informations lexicales, qu'il s'agisse des mots simples ou des blocs lexicalisés les plus fréquents, ainsi que les informations statistiques proposées par l'outil lors de la détection de collocations fournissent un début de réponse pour déterminer le « seuil » de la stabilisation d'une collocation. Pour ce faire, *Sketch Engine* fournit toutes sortes de cooccurrences notamment à partir de la mesure MI (Information mutuelle) et LogDice. La mesure basée sur l'information mutuelle nous semble la mieux adaptée pour notre étude si l'on tient compte de la taille de notre corpus (1 762 785 mots). La mesure LogDice s'avère plus pertinente pour les corpus de plusieurs milliards de mots. Néanmoins, nous pensons que le croisement de ces deux mesures peut nous permettre d'identifier un seuil de stabilisation des collocations propres à notre corpus.

À titre d'exemple, l'adjectif *vaccinal* considéré comme un terme très fréquent dans notre corpus par l'outil informatique avec 1 134 occurrences donne lieu à toutes sortes de collocations. Voici les 10 premiers résultats : *nationalisme vaccinal*, *schéma vaccinal*, *statut vaccinal*, *vaccinal complet*, *passé vaccinal*, *passaport vaccinal*, *rappel vaccinal*, *vaccinal incomplet*, *surdosage vaccinal* et *aluminium vaccinal*.

Le tableau 3 nous permet d'observer qu'à l'exception de *nationalisme vaccinal*, l'ensemble de collocations présentent le meilleur score au niveau des mesures M1 et LogDice. Néanmoins, nous remarquons que la mesure T-score est inférieure pour les collocations classées en première et troisième position par rapport aux collocations classées en deuxième et quatrième position. Cette divergence au niveau du T-score place en première position une collocation « inattendue », pour ainsi dire, à savoir : *nationalisme vaccinal*. En voici un exemple :

Collocations

MODIFIER LES CRITÈRES

RETOUR AU CONCORDANCIER

	Mot	Cooccurrences ²	Candidats ²	T-score	MI ↓	LogDice	
1	<input type="checkbox"/> nationalisme	7	9	2,64	10,47	7,65	...
2	<input type="checkbox"/> schéma	226	297	15,02	10,44	12,34	...
3	<input type="checkbox"/> statut	93	134	9,64	10,31	11,23	...
4	<input type="checkbox"/> complet	155	252	12,44	10,13	11,84	...
5	<input type="checkbox"/> Passe	28	55	5,29	9,86	9,59	...
6	<input type="checkbox"/> passeport	36	81	5,99	9,66	9,92	...
7	<input type="checkbox"/> Rappel	4	10	2,00	9,51	6,84	...
8	<input type="checkbox"/> incomplet	5	14	2,23	9,35	7,16	...
9	<input type="checkbox"/> surdosage	3	11	1,73	8,96	6,42	...
10	<input type="checkbox"/> aluminium	3	12	1,73	8,83	6,42	...

TABLEAU 3

(5) « *Le nationalisme vaccinal d'Emmanuel Macron coûte cher en vies humaines et en points de croissance économique*²². »

(Sketch Engine, LeFigaro.fr, 2021-02-16)

Pour ce qui est des collocations *vaccinal complet* et *vaccinal incomplet*, les exemples montrent que *complet* et *incomplet* renvoient à la combinatoire « externe » de la collocation *schéma vaccinal* respectivement :

(6) « *A un moment donné, on a pu penser qu'avoir un schéma vaccinal complet empêchait la possibilité d'avoir la maladie*²³. »

(Sketch Engine, liberation.fr, 2022-01-08)

22 URL : <<https://www.lefigaro.fr/sciences/confinement-vaccination-serait-il-plus-efficace-de-prendre-des-mesures-locales-20210216>>.

23 URL : <https://www.liberation.fr/checknews/a-quoi-sert-le-pass-vaccinal-si-le-vaccin-nempeche-pas-la-transmission-20220108_CIGRE5W2LFENX-CE5TCTEXLO4VI>.

(7) « *Les personnes au schéma vaccinal incomplet devront toujours se faire dépister deux jours avant leur voyage et se soumettre à un test PCR après leur arrivée, mais elles n'auront plus à s'isoler*²⁴. »

(Sketch Engine, lemonde.fr, 2022-01-25)

L'exemple sous (5) et sous (6) et (7), nous permettent de faire deux remarques :

- la collocation *nationalisme vaccinal* pourrait être considérée comme un « néologisme collocationnel » et ;
- les collocations schéma *vaccinal complet/incomplet* confirment l'intérêt d'étudier la combinatoire interne et externe d'une collocation dans le discours.

Finalement, nous retrouvons les mêmes cas de figure pour certains blocs lexicalisés. Par exemple :

- néologismes collocationnels : *cas contact*, *variant sud-africain* et ;
- la combinatoire externe du bloc lexicalisé *test pcr* (611 occurrences) donne lieu à des contextes élargis de type :
 - *test pcr ou antigénique* (88 occurrences) ;
 - *test pcr négatif* (38 occurrences) ;
 - *test pcr ou antigéniques* (30 occurrences) ;
 - présenter un *test pcr* (24 occurrences) ;
 - *faux test pcr* (6 occurrences), etc.

24 URL : <https://www.lemonde.fr/planete/article/2022/01/25/Covid-19-au-royaume-uni-les-voyageurs-vaccines-n-auront-plus-besoin-de-test-negatif-pour-entrer-dans-le-pays_6110822_3244.html>.

3. TYPOLOGIE ET ANALYSE DES COLLOCATIONS STABILISÉES

Comme il a été mentionné auparavant, le seuil de stabilisation d'une collocation dans le cadre de notre corpus repose surtout sur les mesures MI et LogDice. Cependant, nous avons montré qu'il est important dans certains cas de tenir compte également du T-score et de réaliser une focalisation sur les différentes occurrences à l'aide des concordanciers afin de réaliser une expertise linguistique.

Les collocations qui seront analysées seront de trois types :

- verbale : *appliquer les mesures/les gestes barrières/les consignes*, etc. ;
- adjectivale : *vague/flambée/foyer/situation/ pic épidémique*, etc., et ;
- nominale : *écarter/éviter/imposer un reconfinement*, etc.

Dans ce qui suit, nous analyserons quelques collocations à partir de la notion de *cadre collocational ouvert* ou *contraint* (Mejri & Mejri 2020) pour étudier leur combinatoire interne et externe.

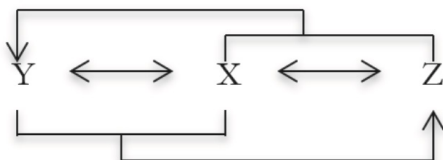
3.1 INTERACTIONS DANS LE CADRE DE LA COMBINATOIRE INTERNE

Notre corpus comporte toutes sortes d'associations syntagmatiques (voir § 2.2.3) parmi lesquelles certaines de ces associations donnent lieu à des collocations. Or, la notion de collocation peut être appréhendée de deux manières : en tant que « produit » d'une *association syntagmatique contrainte*²⁵ ou en tant qu'*espace syntagmatique d'interactions sémantiques*²⁶. Pour ce qui est de la collocation en tant que « produit », les méthodes statistiques font émerger des cooccurrences grâce aux corpus. L'analyse statistique d'un corpus ne peut pas faire l'impasse de la notion de collocation « *qui est à la base de toute étude de linguistique de corpus traditionnelle.* » (Kübler, 2014 : 6). D'où l'intérêt d'analyser la collocation en tant qu' « espace »

25 Voir l'article d'I. Mel'cuk sur les phrasèmes dans le dictionnaire (2011).

26 Voir l'article de Salah Mejri et Soumaya Mejri 2020.

où il y a lieu des interactions sémantiques entre les éléments qui la composent. D'après Salah Mejri & Somaya Mejri (2020), le *cadre collocationnel ouvert* donnerait lieu à la configuration suivante :



Ici, le X représente une unité monolexicale ou mot, Y et Z, ses contextes immédiats. Le sens de X présenterait une certaine dépendance des interactions qui se créent avec son environnement. Pour faire une démonstration, prenons l'exemple suivant dans lequel nous retrouvons l'unité monolexicale *autotest*²⁷ peu utilisée avant la Covid et qui figure parmi les mots simples les plus fréquents dans notre corpus :

(8) « Ces différences s'expliquent d'abord par un recours accru, depuis quelques semaines, aux autotests et aux tests antigéniques, moins sensibles que les tests PCR, jusque-là principaux outils utilisés pour le diagnostic. Les autotests sont en effet des tests antigéniques sur prélèvement nasal faits chez soi qui provoquent de nombreux faux négatifs, notamment un cas sur deux chez les asymptomatiques. »

(Sketch Engine, lemonde.fr, 2021-03-18)

En lisant cet extrait de journal, le lecteur est capable de déduire le sens spécifique d'*autotest* (item X) dans le cadre de pandémie²⁸ grâce à son environnement (Y et Z), ici : *tests antigéniques* (donc différents des autotest), *moins sensibles* (appréciation positive), *tests PCR*

27 *Autotest* occupe la 20^e position parmi la liste des mots simples les plus fréquents de notre corpus.

28 En dehors de la pandémie, l'*autotest* est un test qu'on effectue soi-même (*Le Gran Robert* version 4.1)

(opposition), *prélèvement nasal* (manière), *faits chez soi* (lieu), *faux négatifs* et *asymptomatiques* (fiabilité).

Le contexte d'emploi d'*autotest* sous (8) fournit un certain nombre de prédicats virtuels actualisés :

- l'autotest est moins sensible que le tests PCR (prédicat 1)
- X est un test antigénique (prédicat 2)
- X se réalise sur prélèvement nasal (prédicat 3)
- X se fait chez soi (prédicat 4)
- X donne comme résultat de faux négatifs (prédicat 5)
- etc.

Mais le cadre collocatif intervient également dans le discours pour construire des réseaux phraséologiques qui donnent comme résultat des collocations :

(9) « *Des pharmaciens disaient alors « pouvoir nous en vendre mais [pas] nous en donner [gratuitement] malgré l'attestation de l'école que nous avons », explique le père de famille, qui s'est vu contraint de payer pour des autotests trouvés en grande surface. Trois autotests gratuits sur attestation*²⁹. »

(Sketch Engine, lemonde.fr, 2021-01-14)

(10) « *Covid-19 en France : les autotests antigéniques sur prélèvement nasal autorisés pour les moins de 15 ans*³⁰. »

(Sketch Engine, lemonde.fr, 2021-04-27)

(11) « *S'agissant des élèves cas contacts, « le recours sera trois tests consécutifs permettant de venir à l'école tant que ces derniers sont négatifs », précise M. Véran, ceci dans l'objectif assumé d'éviter « de*

29 URL : <https://www.lemonde.fr/planete/article/2022/01/14/autotests-gratuits-pour-les-enfants-cas-contact-comment-ca-marche_6109520_3244.html>.

30 URL : <https://www.lemonde.fr/planete/article/2021/04/27/Covid-19-en-france-les-tests-antigeniques-et-les-autotests-autorises-pour-les-moins-de-15-ans_6078175_3244.html>.

fermer massivement des classes ». Des autotests distribués en pharmacie³¹. »

(Sketch Engine, lemonde.fr, 2022-01-02)

Dans les exemples ci-dessus, nous présentons les trois premières collocations stabilisées d'après les mesures de l'outil informatique exploité : *autotests gratuits*, *autotests antigéniques* et *autotests distribués*. Mais en regardant de plus près les collocations des exemples (9-11), nous observons que les collocations deviennent à leur tour la base d'une *collocation complexe* (Koike 2012) :

- *autotests gratuits* [sur attestation] ;
- *autotests antigéniques* [sur prélèvement nasal] et ;
- *autotests distribués* [en pharmacie].

Les exemples ci-dessus témoignent de l'intérêt d'analyser la combinatoire externe des collocations sous l'angle du *cadre collocationnel contraint*.

3.2 INTERACTIONS DANS LE CADRE DE LA COMBINATOIRE EXTERNE

Le *cadre collocationnel contraint* appliqué à quelques collocations stabilisées issues de blocs lexicalisés fournis par l'outil informatique nous permettra d'analyser leur combinatoire externe dans l'objectif de faire émerger les interactions qui se créent dans le discours. Plus la combinatoire est contrainte, plus les paradigmes sont fermés et donnent lieu à des séquences plus solidaires au niveau de la combinatoire externe. Si l'on ajoute à cela un domaine bien particulier comme celui de la Covid, nous retrouvons des séquences très solidaires du discours en question. Par exemple, l'item *gestes* présente dans notre corpus un paradigme très fermé. Certains éléments du paradigme donnent lieu à des collocations stabilisées :

31 URL : <https://www.lemonde.fr/societe/article/2022/01/02/Covid-19-a-l-ecole-sept-jours-d-isolement-pour-les-cas-positifs-trois-tests-consecutifs-pour-les-cas-contacts_6107932_3224.html>.

(12) « *Après un an de Covid, les gestes barrières bien ancrés*³². »
(Sketch Engine, lefigaro.fr, 2021-06-17)

(13) « *Respectent-elles les gestes barrière lorsqu'elles toussent ou éternuent*³³? »
(Sketch Engine, liberation.fr, 2020-04-23)

(14) « *Quelques gestes simples permettent de limiter la propagation du virus*³⁴. »
(Sketch Engine, lefigaro.fr, 2021-04-22)

Les exemples (12-14) présentent les trois premières collocations stabilisées : *gestes barrières*, *gestes barrière* et *gestes simples*. Pour l'outil, les cooccurrences *gestes barrières* et *gestes barrière* renvoient à deux types de collocations même si pour l'Académie française *les gestes barrières*³⁵ semble le meilleur choix et le plus simple.

D'autres éléments du paradigme donnent lieu à des associations syntagmatiques sans que celles-ci soient considérées comme des collocations stabilisées :

32 URL : <<https://www.lefigaro.fr/sciences/apres-un-an-de-Covid-les-gestes-barrieres-bien-ancres-20210617>>.

33 URL : <https://www.liberation.fr/checknews/2020/04/23/ce-schema-viral-sur-l-efficacite-des-masques-est-il-juste_1785952>.

34 URL : <<https://www.lefigaro.fr/sciences/coronavirus-ce-qu-il-faut-savoir-cette-semaine-deconfinement-en-vue-20210422>>.

35 L'Académie française considère que : « *S'agissant de geste barrière, on peut considérer que ces gestes forment une barrière et préférer le singulier, mais dans la mesure où l'on peut aussi dire que ces gestes sont des barrières, l'accord au pluriel semble le meilleur choix, et le plus simple. On écrira donc des gestes barrières.* » (7 mai 2020. <<https://www.academie-francaise.fr/les-gestes-barriere-ou-les-gestes-barrieres>>.)

(15) « *Depuis qu'ils ont reçu la deuxième dose du vaccin Pfizer, début février, ils s'autorisent plus sereinement des gestes d'affection avec leurs proches*³⁶. »

(Sketch Engine, lefigaro.fr, 2021-02-23)

(16) « *Maintenant que je suis vaccinée, je vais essayer d'avoir des rapports un peu plus normaux avec mes enfants et mes petits-enfants. Cette perspective de gestes tendres avec les petits enfants suscite le même enchantement chez Maryse et Max, 83 et 88 ans...* »

(Sketch Engine, lefigaro.fr, 2021-02-23)

Malgré le fait qu'il ne s'agisse pas de collocations stabilisées, nous constatons que *gestes d'affection* et *gestes tendres* s'inscrivent parfaitement dans le discours de la Covid-19 comme en témoignent les exemples ci-dessus.

Tout comme pour l'unité monolexicale *autotest* (voir § 3), certains contextes d'emploi de l'unité polylexicale de type collocationnel *gestes barrières* permettent de déduire son sens global :

(17) « *Dans un communiqué de presse diffusé lundi sur les réseaux sociaux, le préfet de police de Paris rappelle que le respect des gestes barrières s'impose : distanciation sociale, lavage régulier des mains et usage du gel hydroalcoolique*³⁷. »

(Sketch Engine, liberation.fr, 2022-02-02)

(18) « *En cas de suspicion, la Société de pathologie infectieuse de langue française recommande d'appliquer plusieurs gestes barrières, comme le port du masque chirurgical, une bonne hygiène des mains*

36 <https://www.liberation.fr/societe/sante/apres-la-vaccination-la-vie-normale-retrouvee-20210223_25OEJHGXWZFELKYXT7JFVH4L5I>.

37 URL : <https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=restrictions-sanitaires-ce-qui-change-a-partir-de-ce-mercredi-20220202_CPEE4A6 EIFB CDJYZDLHNA6B2CU&ie=UTF-8&oe=UTF-8>.

et de couvrir les lésions cutanées pour limiter le risque de transmission...³⁸ »

(Sketch Engine, liberation.fr, 2022-05-24)

Les contextes d'emploi sous (17) et (18) fournissent un certain nombre de prédicats virtuels encapsulés dans la collocation *gestes barrières* lesquels sont actualisés :

- les *gestes barrières* peuvent être appliqués (prédicat 1)
- Xcollocation implique la distanciation sociale (prédicat 2)
- Xcollocation implique le port du masque (prédicat 3)
- Xcollocation implique usage du gel hydroalcoolique (prédicat 4)
- Xcollocation implique couvrir les lésions cutanées pour ... (prédicat 5)
- etc.

De plus, le *cadre collocationnel contraint* appliqué à la collocation *gestes barrières* fournit de nouvelles présuppositions sémantiques entre les items engagés dans le même espace collocationnel :

$$Y \leftarrow \rightarrow X_{\text{collocation}} \leftarrow \rightarrow Z$$

Les nouvelles présuppositions sémantiques acquièrent la forme des *associations syntagmatiques contraintes* de type :

- verbale : *respecter/appliquer/oublier/maintenir/rappeler, etc. + les gestes barrières ;*
- adjectivale : *les fameux/les stricts + gestes barrières ;*
- nominale : *les consignes/le respect + de gestes barrières, le relâchement/l'abandon + des gestes barrières, etc.*

38 URL : <https://www.liberation.fr/societe/sante/appel-au-samu-gestes-barriere-et-test-pcr-que-faire-en-cas-de-suspicion-de-variole-du-singe-20220524_7GEJ3M7BQFGQFLR3YE5AEVRK5Y>.

L'ensemble de ces *associations syntagmatiques contraintes* donne lieu à la polylexicalité laquelle permet de faire émerger une nouvelle unité (collocation complexe) constituée cette fois-ci d'au moins trois mots et avec un certain nombre de prédicats encapsulés prêts à être appariés : *appliquer + les fameux + gestes barrières*, *le respect + des gestes barrières*, etc.

Cette fois-ci, le cadre collocationnel offre un espace à une collocation complexe (*gestes barrière*) pour créer des nouvelles interactions sémantiques avec d'autres unités lexicales :

<u>appliquer</u>	+	<u>gestes barrières</u>
[collocatif]		[base de la collocation]
{mettre en application/ consigne }	← →	{ consigne /limiter/propagation/virus}
(Interaction sémantique)		

Ici, la substance sémantique des éléments constitutifs de la « nouvelle » collocation sont décrits à l'aide de sèmes {} qui nous permettent d'identifier les sèmes partagés en créant une *amorce de synthèse sémantique* (Mejri 2017 ; Meneses-Lerin & Mejri à paraître 2023) entre la base de la collocation et le collocatif. Si l'on ajoute les informations grammaticales (collocation complexe = verbe + loc. nominal), nous avons tous les ingrédients pour la création d'un « moule³⁹ collocationnel » (MC) :

$$\text{MC} = \frac{\text{verbe } <\text{consigne}>}{\text{unité lexicale}^1} + \frac{\text{locution nominale } <\text{consigne}>}{\text{collocation}^2}$$

La projection de ce nouveau « moule collocationnel » (MC) sur notre corpus *Réseau Lexical et Sémantique Covid-19* nous a permis de récupérer de nouvelles associations syntagmatiques solidaires : *concilier/cesser/abandonner/oublier/lever + les gestes barrières*⁴⁰. L'utilisation

39 Lire l'article de Lichao Zhu « Pour une notion de moule dans le figement » paru en 2016.

40 Ces associations renvoient à des constructions à verbe support dans lesquelles le prédicat nominal est assuré par une locution nominale (*gestes barrières*) de type collocationnel.

de la collocation *gestes barrières* pendant la Covid-19 a donné naissance à tout un réseau sémantique qui exploite le lexique et, par conséquent la combinatoire, pour créer des réseaux phraséologiques de type collocationnel.

3.3 LE CROISEMENT DES DEUX

Les interactions sémantiques de la combinatoire interne et externe donneraient lieu à des réseaux sémantiques lesquels utilisent comme support des réseaux lexicaux et, par conséquent, des réseaux phraséologiques constitués de toutes sortes de collocations. Par exemple, le champ lexical « prévention » (voir § 1) constitué au départ par les mots-clés *vaccination, vaccin, vaccinal, confinement, déconfinement, test antigénique, commerce essentiel*, etc., donne lieu au réseau phraséologique de type collocationnel suivant :

- verbe + nom : *accélérer/ouvrir/encourager/imposer + la vaccination* ;
- nom + verbe : *la vaccination + accélérer/protéger* ;
- nom + adjectif : *la vaccination + obligatoire/complète/massive, etc.* ;
- adjectif + nom : *première/dernière + vaccination* ;
etc.

4. RÉSULTATS

Dans cette dernière partie, nous présentons quelques résultats descriptifs et théoriques ainsi que quelques perspectives du point de vue théorique et appliqué.

4.1 RÉSULTATS DESCRIPTIFS

Les résultats descriptifs se traduisent par la création de réseaux sémantiques qui utilisent le lexique et la combinatoire pour construire

des réseaux phraséologiques de type collocationnel. Voici l'exemple de quelques collocations stabilisées du réseau lexical « propagation » :

- unités monolexicales : *cas, transmission, positivité*, etc. ;
- collocations : *cas contact, risque de transmission, taux de positivité*, etc.
- collocations complexes : *déclaré cas contact, risque de transmission aéroportée, taux de positivité augmente*, etc.

D'autres résultats montrent que le discours de la Covid-19 dans la presse utilise des collocations qui vont de la langue générale vers la langue de spécialité :

- le variant « anglais » (B.1.1.7) est nommé Alpha ;
- le variant « sud-africain » (B.1.1.529) est nommé Omicron ;
- le variant « indien » n°1 (B.1.617.2) est nommé Delta ;
- le variant « indien » n°2 (B.1.617.1) est nommé Kappa ;
- etc.

D'autres collocations plus techniques empruntent le chemin inverse. Certains résultats montrent que certains termes appartenant à la langue de spécialité ont été généralisés :

- *test PCR positif* ;
- *criblage* ;
- *séquençage du génome complet* ;
- etc.

Finalement, nous constatons que notre corpus comporterait plus de 6 500 collocations simples et complexes « stabilisées » si l'on ne tient compte que des 65 premiers termes (mots-simples et blocs lexicalisés) liés à la covid. Si l'on ajoute à cela l'ensemble de paradigmes issus de leur combinatoire externe, nous pourrions comptabiliser plusieurs milliers de collocations.

4.2 DIMENSION THÉORIQUE

Du point de vue théorique, le *cadre collocationnel* en tant qu'*espace syntagmatique d'interactions sémantiques* nous a permis non seulement d'étudier le contenu prédicatif encapsulé dans les unités lexicales, mais également d'analyser la combinatoire interne et externe de quelques collocations (complexes). Le résultat : l'importance du phénomène collocationnel dans la production langagière. Les modèles théoriques ne peuvent pas faire l'impasse de la notion de *collocation* car celle-ci permet d'étudier la *combinatoire* en tant que mécanisme général d'une langue. La notion d'*interaction* se trouve au cœur des systèmes linguistiques, tout comme pour les systèmes des êtres vivants⁴¹. La notion d'*interaction sémantique* permet de mieux comprendre :

- a) les conditions de contenu intérieur de l'unité lexicale ;
- b) les conditions de l'environnement de l'unité lexicale et ;
- c) les conditions qui sont à l'origine de la combinatoire entre les unités lexicales.

4.3 PERSPECTIVES THÉORIQUES ET APPLIQUÉES

Après avoir analysé les interactions dans le cadre la combinatoire interne et externe de quelques collocations, plusieurs études sont envisagées du point de vue théorique :

- l'étude des unités lexicales (mots) dans le discours sous l'angle de la combinatoire ;
- l'étude des collocations de type adverbial dans le discours sous l'angle de la combinatoire interne et externe ;
- l'étude des séquences figées sous l'angle de la combinatoire interne et externe et ;

41 Lire l'excellent ouvrage d'Antonio Damasio sur *L'ordre étrange des choses* (2019).

— l'étude de la place de la combinatoire dans des mécanismes hautement productifs tels que la polysémie, le figement et l'inférence.

Quant aux perspectives du point de vue applicatif, le corpus *Réseau Lexical et Sémantique Covid-19* en français peut être exploité :

- pour l'enseignement de la linguistique de corpus, de la traduction et du FLE ;
- pour l'analyse du discours du lexique lié à la Covid-19 ;
- pour des applications en Intelligence Artificielle de type Traitement Automatique des Langues pour la constitution et génération de ressources, la traduction automatique, l'extraction de prédicats encapsulés dans une unité lexicale (mot), etc.

BIBLIOGRAPHIE

- BUVET, P.-A., « La fonction argumentale au regard des noms d'artefact », Actes du colloque CMLF 2016, Université de Tours. <<https://doi.org/10.1051/shsconf/20162705007>>.
- DAMASIO, A., *L'ordre étrange des choses*, Odile Jacob, p. 392, 2019.
- KAZUMI, K., « Colocaciones complejas metafóricas », in Pamies, A.; Pazos, J.M., Luque Nadal, L. (eds), *Phraseology and Discourse : Cross-Linguistic and Corpus-based Approaches*, Baltmannsweiler, Schneider, 2012, p. 73-80.
- KÜBLER, K., « Mettre en œuvre la linguistique de corpus à l'université », *Recherches en didactique des langues et des cultures* [En ligne], 11-1 | 2014, mis en ligne le 07 janvier 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <<http://journals.openedition.org/rdlc/1685>>. ; DOI : 10.4000/rdlc.1685.W
- KOREN, R., « Blandine Pennec. 2021. Les Mots de la Covid-19 : Étude linguistique d'un corpus français et britannique (Arras : Artois Presses

- Université) », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 28 | 2022, mis en ligne le 25 avril 2022, consulté le 23 février 2023. URL : <<http://journals.openedition.org/aad/6325>>. ; DOI : <<https://doi.org/10.4000/aad.6325>>.
- MA'MOUN, A., « Extraction des termes sur la COVID-19 et leurs emplois sémanctico- syntaxiques à partir d'un corpus spécialisé. In: *Synergies Turquie* n° 13 – 2020, p. 117-132.
- MAYAFFRE, D., « Les corpus politiques : objet, méthode et contenu.Introduction », *Corpus* [En ligne], 4 | 2005, mis en ligne le 05 septembre 2006, consulté le 07 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/corpus/292> ; DOI : <<https://doi.org/10.4000/corpus.292>>.
- MEJRI, S., « Le prédicat et les trois fonctions primaires » in Souza Silva Costa, D. de & D. R. Bençal, *Nos caminhos do léxico*, Campo Grande, Brésil, Editora UFMS, 2016, p. 313- 337.
- , « Les trois fonctions primaires. Une approche systématique. De la congruence et de la fixité dans le langage », *De la langue à l'expression : le parcours de l'expérience discursive : hommage à Marina Aragón Cobo* l coord. par Cristina Carvalho, Montserrat Planelles Iváñez, Elena Sandakova; Marina Aragón Cobo (hom.), 2017, ISBN 978-84-16724-43-7, 2017, p. 123-144.
- , « La phraséologie spécialisée : Concepts, opacité et culture », *Phrasis*, 2020, p. 249-277. MEJRI, S., MENESES-LERÍN, L, BUFFARD-MORET, B. (dir.), *La phraséologie française. La phraséologie française en questions ?*, Paris, Hermann, coll. Vertige de la langue, p. 464, 2020.
- MEJRI, S., ZHU, L., Données dictionnairiques informatisées. Réseaux inférentiels et phraséologiques, *Le Français Moderne - Revue de linguistique Française*, 2020. hal-03534063.
- MEL'CUK, I., « Phrasèmes dans le dictionnaire », J.-C. Anscombre & S. Mejri (éds), *Le figement linguistique : la parole entravée*. Paris : Honoré Champion, 2011, 41-61.

—, « Tout ce que nous voulions savoir sur les phrasèmes, mais... », *Cahiers de lexicologie*, n°1, 2013, 129-149.

MENESES-LERÍN, L., MEJRI, S., « Les moules collocationnels dans les domaines de l'économie et du tourisme », *Études de linguistique appliquée*, Klincksieck, à paraître 2023.

PAMIES, A., « Les concepts d'unité et de construction en phraséologie ». In: Soutet, O., Mejri, S. & Sfar, I. (eds.). *La phraséologie: Théories et applications*, Paris : Champion, 2018a., 59-79.

PATIN, S., « La traduction de la métaphore du 'cœur' dans le corpus Euro-parl », *Des mots aux actes*, Classiques Garnier, p. 413-430, 2018. [hal-02144146]

—, « Les mots du coronavirus dans la presse en ligne espagnole ».

PECMAN, M., « Approche onomasiologique de la langue scientifique générale », *Revue française de linguistique appliquée*, 2007/2 (Vol. XII), p. 79-96. DOI : 10.3917/rfla.122.0079. URL : <<https://www.cairn.info/revue-francaise-de-linguistique-appliquee-2007-2-page-79.htm>>.

PIRARO, S., « Le lexique à l'époque de la COVID-19 », en *Interstudia* (Revista Centrului · Interdisciplinar de Studiu al Formelor Discursive Contemporane Interstud), 2020, p. 172-177.

ZHU, L., « Pour une notion de moule dans le figement », édité par Giovanni Dotoli, *Les Cahiers du dictionnaire*, Classiques Garnier, n°8, 2016, p. 97-109.

LES MOTS DU CORONAVIRUS
DANS LA PRESSE EN LIGNE ESPAGNOLE

Stéphane Patin
Université Paris Cité

Le journalisme numérique représente un lieu discursif « *idóneo para detectar y documentar las neoformaciones que afectan al léxico* » (Azorín Fernández 2000 : 215-216). Autrement dit, c'est à partir de la presse que l'on peut voir comment le lexique se réinvente ; comment de nouveaux mots voient le jour, s'installent dans la langue, évoluent et disparaissent. La présence de néologismes est justifiée par un besoin sémantique, c'est-à-dire qu'elle remplit d'abord une fonction référentielle. L'émergence de ces néologismes renforce l'idée que la langue est une entité dynamique qui est liée à la société, car les deux évoluent en tandem : « *si el léxico es el espejo de la sociedad, la nuestra es una sociedad cambiante* » (Yáñez-López 2015 : 10). La pandémie du *coronavirus* de 2019, ses conséquences médicales et sociales ont apporté leurs lots de nombreux mots nouveaux pour désigner cette nouvelle réalité mondiale.

C'est de ces mots nouveaux qu'il s'agit dans notre contribution qui poursuit les objectifs suivants : détecter, dans la presse espagnole en ligne, la présence des néologismes en lien avec la pandémie, et plus précisément ceux en relation avec deux néonymes¹ désignant le virus pathogène responsable de la pandémie de 2019 à savoir, *coronavirus* / *corona* ; décrire les procédés de formation lexicale de ces néonymes et de leurs dérivés, en appréciant la fonction référentielle ; et analyser leurs réseaux lexico-sémantiques. Cette étude s'inscrit alors dans la droite lignée de récentes réflexions sur la néologie espagnole dans le contexte pandémique du *coronavirus* (Sánchez Acero

1 À l'instar de Rondeau (1984) nous parlons de néologie pour les innovations lexicales et sémantiques en langue générale, et de néonymie pour celles des langues de spécialité.

2022, Gorea 2021, Gwiazdowska 2021, Osorio Anchiraico 2021, Telarović 2021).

Pour mener à bien notre réflexion, nous présenterons, dans une première partie, les bases théoriques en appréhendant le phénomène de néologisme. Dans une deuxième partie, nous expliquerons la méthode employée : celle du repérage automatique de ces unités au moyen de deux outils numériques complémentaires. Une base de données par entrée lexicale : le *Diccionario histórico de la lengua española* (DHLE)² de la *Real Academia Española* dans sa version actualisée du 31 mars 2021, pour une approche lexicographique, puis *SketchEngine*®³ pour l'exploration d'un corpus de presse espagnole à disposition sur la plateforme. Une troisième partie sera consacrée à la classification et à l'analyse des néologismes détectés sur les plans morphologique et sémantique.

I. NÉOLOGISME ET NÉOLOGICITÉ

I.1. CORONAVIRUS

Selon le DHLE, le néonyme *coronavirus*, de l'anglais *coronavirus* (1968), désigne le virus composé d'un noyau ANR (acide ribonucléique messager), recouvert d'une couronne de glycoprotéines, qui cause des maladies respiratoires, mais se réfère aussi, par métonymie, à la maladie (synonyme alors de *covid-19*). D'un point de vue linguistique, *coronavirus* est un néonyme morphologique d'emprunt⁴ formé à partir de la composition savante de deux lexèmes issus du

2 Disponible sur <<https://www.rae.es/dhle>>.

3 *Sketch Engine*® permet la constitution et la gestion de corpus. Il dispose d'outils pour identifier et analyser les collocations, les synonymes et les antonymes, les exemples d'utilisation en contexte, les mots-clés ou les termes. Disponible sur : <<https://www.sketchengine.eu>>.

4 La néologie d'emprunt consiste à adopter une forme étrangère pour désigner une réalité étrangère.

latin : *corona*, dans un emploi métaphorique, et *virus*. Par métonymie, ce terme réfère également la maladie qu'il provoque, et par extension, la pandémie dont il a été à l'origine. *Corona*, quant à lui, correspond à la forme tronquée de *coronavirus* et constitue un néologisme sémantique qui désigne aussi bien le type de virus que la maladie. Contrairement à sa forme pleine équivalente, il n'est pas employé pour désigner, *in extenso*, la pandémie.

1.2. DEPUIS UNE PERSPECTIVE LEXICOGRAPHIQUE ET ÉTYMOLOGIQUE

Les dictionnaires de langue espagnole définissent le néologisme à partir de son étymologie (du grec *neo*, nouveau ; et *logos* : mot) sans mentionner pour autant le mot *neologismo*. En effet, le *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española* définit le néologisme en tant que « *vocablo, acepción o giro nuevo en una lengua* »⁵ ; le *Diccionario de Uso del español* de Moliner (1981) parle de « *palabra o expresión recién introducida en una lengua* ». Le *Diccionario de lexicografía práctica* de Martínez de Sousa (1995 : 280) indique que le néologisme est « *una palabra o expresión de reciente creación que pasa a formar parte de la lengua en un determinado nivel de ella.* »

Si l'on se base sur l'étymologie et sur la lecture des définitions données, on peut, à l'instar de Sablayrolles (2006 : 143-144) se poser plusieurs questions : quelle est la nature linguistique du *logo* ? Et à quoi renvoie le *neo* ? Cette question en soulève à son tour trois autres. À partir de quand une unité lexicale est néologique ? Jusqu'à quand est-elle considérée néologique ? Et pour qui est-elle néologique ?

1.3. CE QUE DISENT LES LINGUISTES : UN CONCEPT DIFFICILE À DÉFINIR

Aux questions précédemment posées, Sablayrolles (2006 : 143-144) répond. Après Tournier (1985), *logo* dans *néologie* ou dans *néologisme* est la lexie et non le mot ni le morphème. Ensuite, ce même auteur estime qu'une forme est néologique dès qu'elle

5 <<https://dle.rae.es/neologismo>>.

apparaît même si elle n'est répertoriée qu'une seule fois, parce que nous ne disposons pas des moyens théoriques ni pratiques pour décider quand cette innovation va se convertir en néologisme. Quant au critère de durée, il établit qu'il est très relatif et flexible et que le statut de néologisme est variable selon l'ampleur et la rapidité d'extension de l'innovation lexicale. Enfin, pour la question, un mot est nouveau pour qui ? L'auteur considère que, dans ce cas, des paramètres énonciatifs, pragmatiques et sociolinguistiques sont à prendre en compte.

En fait, ces réponses reprennent les critères d'identification d'un néologisme que sont traditionnellement la diachronie, la nouveauté, l'instabilité et la lexicographie⁶. Le paramètre diachronique considère qu'une forme néologique « *se despoja de su carácter neológico cuando pasa inadvertido entre todos los demás tradicionales* » (Alarcos 1992 : 21). Le critère d'instabilité est le fait qu'une « notion a priori nouvelle est désignée alternativement par deux ou plusieurs formations néologiques différentes » (Desmet 2002 : 88). Enfin, le critère lexicographique correspond à l'apparition ou non du candidat terme dans les dictionnaires. En plus de ces considérations, Fernández Sevilla (1982 : 20) inclut la diffusion dans l'usage pour déterminer s'il s'agit d'un néologisme ou d'une création occasionnelle.

Cependant, « la catégorisation des néologismes comme tels peut s'avérer difficile, y compris pour les linguistes eux-mêmes » (Lombard & Huyghe 2020 : 123), d'autant plus que comme le font remarquer ces mêmes auteurs (*Ibid* : 124), les typologies des néologismes sont nombreuses (Sablayrolles 2000, Cabré Castellví 2006, Gérard et al. 2017, Cartier 2018, Lavale Ortiz 2019).

Définir le néologisme n'est donc pas chose aisée. Tout d'abord, à plusieurs reprises, la dimension subjective intervient dans les critères définitoires. En effet, le critère chronologique est arbitraire car, comme le soulignent Moreno et Samuel (2017 : 1427), la borne temporelle considérée comme « récente » n'est pas bien limitée puisque le sens de « nouveau » peut couvrir une, deux, quatre années ou plus. Le critère de nouveauté est également subjectif car il renvoie à une dimension psychologique qui concerne le sentiment

6 Cabré (1993 : 445), Guerrero Salazar (2007 : 15-16), Desmet (2002 : 86), entre autres.

des locuteurs face à une unité nouvellement créée : la néologicit  ou le sentiment néologique. Une chose est sûre. Par définition, le statut de néologisme ne dure pas : « *lo que ayer fue neologismo, ma ana será arcaismo* » (Casado Velarde, 2015 : 22). Sur le critère d'instabilité (morphologique, phonétique, graphique ou sémantique), Estornell Pons (2009), entre autres, mentionne que cette caractéristique n'est pas exclusive aux néologismes. Enfin, classiquement, une unité nouvellement crée ne doit plus être considérée comme néologique dès lors qu'elle figure dans le dictionnaire. Cependant, pour Sablayrolles (2009 : 27), le recours aux dictionnaires « ne peut être automatique et la consultation de l'étendue et la rapidité de la diffusion sur internet révèle parfois des surgissements, de type néologique, dans la langue courante, de termes spécialisés présents dans les dictionnaires depuis longtemps ». De plus, il existe certains néologismes nés dans l'environnement numérique que les dictionnaires n'ont pas le temps de prendre en compte dans leur actualisation, les *Sans Dictionnaires Fixes* (Sablayrolles 2006). Nous en verrons quelques-uns dans notre étude. De plus, certains dictionnaires en ligne comme le *DHLE*, les répertorient en tant que tels. Enfin, ce critère lexicographique pose aussi la question de savoir quels dictionnaires seraient pris en compte pour l'introduction d'un néologisme (Moreno & Samuel 2017 : 1427). L'inclusion de néologismes dans un dictionnaire serait, selon Guerrero Ramos et Pérez Lagos (2003 : 347), « *el primer paso hacia lo que podríamos llamar su desneologizaci n* ».

2. APPROCHE OUTILLÉE DU CADRE MÉTHODOLOGIQUE

Pour détecter les formes néologiques en question, nous avons recouru à des bases de données lexicographiques et textuelles. La méthode convoquée pour cette étude s'inscrit, par conséquent, dans le cadre de la terminologie textuelle outillée (Condamines 2018) qui consiste en l'exploration des termes à analyser à partir de textes constitués en corpus à l'aide de plusieurs outils numériques dont la complémentarité offre au linguiste une approche complète des phénomènes néologiques. Nous en avons choisi deux types. Le premier outil est le *DHLE*, une base terminologique consultable ; le deuxième type rend possible l'exploration d'un corpus textuel contenant les

néologismes repérés, grâce à *SketchEngine*© qui permet d'extraire ces unités, d'en apprécier leur fréquence et d'observer leur environnement contextuel au moyen des concordances.

2. 1. LE *DICCIONARIO HISTÓRICO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DHLE)*

Le *DHLE*, dans sa dernière actualisation, la onzième, celle d'octobre 2021, comprend 7015 articles avec plus de 350 millions d'entrées. Le dictionnaire a pour objectif d'analyser l'histoire du lexique du 13^e siècle à nos jours, en examinant les liens étymologiques, morphologiques et sémantiques entre les mots dans plusieurs domaines : les maladies et les parties du corps, les armes, les instruments de musique, les animaux.

Chaque article présente la structure suivante.

L'étymologie du mot accompagnée de sa datation et d'un bref résumé l'histoire de la forme.

coronavirus s. (1980-)

coronavirus

Etim. Voz tomada del inglés *coronavirus*, atestiguada en esta lengua al menos desde 1968, en un artículo científico publicado en *Nature* (véase *OED*, s. v.).

Se documenta por primera vez, con la acepción 'virus de la familia *Coronaviridae*, compuesto por un núcleo de ARN y cubierto por una corona de glucoproteínas, que causa enfermedades respiratorias e intestinales en personas y animales', en 1980, en la *Guía de enfermedades de los cerdos* de J. A. Chipper. Se consigna por primera vez en el *Vocabulario científico y técnico* (1983) de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Por metonimia, pasa también a denominarse *coronavirus* la enfermedad que provoca, como muestra, en 1997, un anuncio publicado en *Nuevo Heraldo (Aranjuez)*, donde se emplea con el valor 'enfermedad respiratoria o intestinal causada por un coronavirus'.

10.^a Entrega (marzo de 2021)
 Versión del 31/03/2021
 Equipo Real Academia Española

Mostrando ordenación cronológica ▾

Familia

[Mostrar resumen completo ↓](#) [Ocultar resumen ⬆](#)

FIGURE 1A : EXTRAIT DE L'ENTRÉE *CORONAVIRUS* (DHLE)

Sont indiquées ensuite les différentes acceptions du mot, accompagnées de leur contexte d'apparition, de leurs sources documentaires (avec le nombre d'exemples) et de leur relation sémantique (métonymie, synonymie, etc.) :

1. *s. m. Microb. Med.* Virus de la familia *Coronaviridae*, compuesto por un núcleo de ARN y cubierto por una [corona](#) de [ac. etim.](#) glucoproteínas, que causa enfermedades respiratorias e intestinales en personas y animales.

docs. (1980-2021) [25](#) EJEMPLOS:

Primero y último
Destacados
Todos

1980 SCHIPPER, J. A. "Enfermedades cerdos" [17-02-1980] *El Informador (Guadalajara)* Mx (HD)

- Enfermedad: Diarrea Virosa. Sintomas: Similar a las anteriores. Tratamiento: Antibióticos y sulfonamides ayudan a controlar infecciones bacterianas secundarias. Electrólitos. Prevención: La vacunación es poco eficaz. Manejo y sanidad adecuados como en el caso de las diarreas bacterianas. Observaciones: Causadas por organismos llamados rotavirus, [coronavirus](#) y parvovirus.

2021 DURÁN HINZ, A. M. / PÉREZ, D. A. / TORRES, N. B. *Medidas bioseguridad atención odontológica* p. 9 Co (BD)

El nuevo [coronavirus](#) identificado en Wuhan, China, en diciembre de 2019 pertenece al género de los betacoronavirus y guarda un estrecho parentesco con el SARS-CoV (Gutiérrez Álvarez, 2020). Se ha convertido en una pandemia por su rápida diseminación a nivel mundial, y ha traído consigo un aumento exponencial de la cantidad de estudios relacionados con el tema. En un comienzo el nuevo coronavirus fue llamado 2019-nCoV, pero posteriormente la OMS lo bautizó como SARS-CoV2.

2. *s. m. Med. Vét.* Enfermedad respiratoria o intestinal causada por un [coronavirus](#).

Sinónimo: [CORONAVITOSIS](#)

docs. (1997-2019) [4](#) EJEMPLOS:

[1](#) — [metonimia](#)

FIGURE 1B : EXTRAIT DE L'ENTRÉE CORONAVIRUS (DHLE)

Notre étude s'est principalement basée sur le module *Familia de palabras* qui présente par la visualisation d'un graphe dynamique la famille de mots issus des termes choisis en cliquant sur l'icône *Familia*.

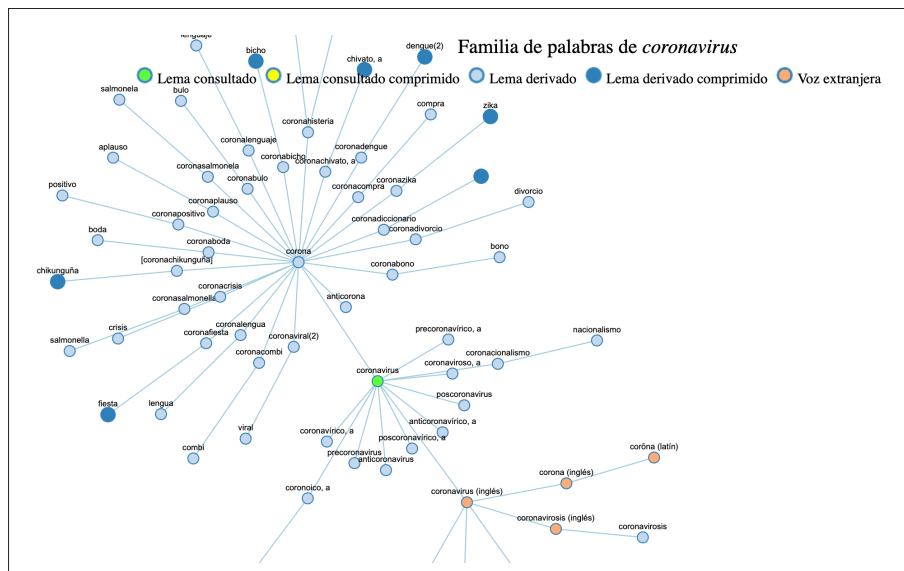


FIGURE 2A : EXTRAIT DU GRAPHE DE LA FAMILLE DE MOTS DE CORONAVIRUS (SK)

Le graphe dynamique ci-dessus regroupe les mots dérivés de *coronavirus*, légendés d'une pastille bleue (*coronavirico*, *precoronavirus*, etc.). Les mots accompagnés d'une pastille orange sont ceux des lèmes provenant d'une autre langue que l'espagnol, ici l'anglais (*coronavirus*, *corona*, *coronaviriosis*) ou le latin (*corona*). Les lexies accompagnées d'une pastille bleu foncé sont ceux entrant dans la composition à partir de *corona* (*fiesta*, *chivato*, etc.).

2.2. LE CORPUS SPANISH TIMESTAMPED CORPUS JSI

Spanish Timestamped Corpus JSI (2014-2021), en ligne sur *SketchEngine*© (SK), est un corpus espagnol composé d'articles

obtenus à partir de flux d'actualités créés par l'Institut Jozef Stefan en Slovénie. Il est mis à jour quotidiennement avec de nouveaux textes et s'accroît d'environ 150 millions de mots chaque mois, pour un total de 18.762.531.657 occurrences, ce qui en fait le plus grand corpus structuré d'espagnol. 79 % de sa base de données provient d'Amérique latine et 21 % d'Espagne. Les cinq pays qui fournissent le plus de corpus sont l'Argentine, l'Espagne, le Mexique, le Chili et la Colombie.

Avec cette interface, il est possible de générer des listes de fréquence de mots, de trouver la fréquence des phrases de mots et des n-grammes (chaînes de caractères comportant un nombre N de mots), d'étudier les constructions syntaxiques, d'effectuer d'autres recherches portant sur des informations sémantiques et d'extraire les collocations de mots et de phrases.

3. CLASSIFICATION MORPHOLOGIQUE ET ANALYSE SÉMANTIQUE DU CHAMP DÉRIVATIONNEL ET COMPOSITIONNEL DE *CORONAVIRUS* ET *CORONA*

L'analyse que nous présentons part d'une démarche sémasiologique basée sur les champs dérivationnels et compositionnels⁷ des deux termes choisis.

3.1. *CORONAVIRUS*

Reprenons le graphe de familles de mots de *coronavirus* :

7 Depuis une perspective synchronique, on parlera de « champ dérivationnel » si plusieurs mots sont formés par l'adjonction de préfixes ou suffixes à un même morphème lexical, et de « champ compositionnel » si plusieurs mots sont formés à partir de la composition avec une même lexie.

par une voyelle facilite davantage la création de nouvelles unités par composition.

Ce graphe peut constituer alors un point de départ pour vérifier si les formes présentes dans le *DHLE* sont attestées dans *SK* et si le corpus ne compte pas d'autres termes non considérés dans le dictionnaire.

Quelles sont les procédés lexicogéniques mis en jeu intégrant cette unité ?

3.1.1. *Préfixation*

Parmi les formes par dérivation préfixale, nous avons répertorié les néologismes suivants.

Anticoronavirus (*DHLE*, *SK*) / *anti-coronavirus* (*DHLE*, *SK*)

ultimahora.com	primeros muertos aparecerán los candidatos a "lucrar" con la lucha	anticoronavirus	.
acn.com.ve	es únicos.	anticoronavirus	
sanluisinforma....	is	anti-coronavirus	experimental
elsiglodetorreo...	icio al Estado peruano.	anticoronavirus	en México
diariodeavila.e...	ado 31 de enero.	anticoronavirus	
20minutos.es	viendas tuteladas de la asociación.	anticoronavirus	empezará en cinco meses.

FIGURE 4 : EXTRAIT DU CONCORDANCIER DE *ANTICORONAVIRUS* / *ANTI-CORONAVIRUS* (*SK*)

DHLE attribue plusieurs acceptions à ces unités. En tant qu'adjectif qualificatif *anti(-) coronavirus* renvoie à ce qui combat ou prévient le *coronavirus*. Dans ce cas, il est synonyme de *anticoronaviral*, *anticoronavirico*. En tant que substantif, la lexie se réfère à une personne qui met en doute ou minimise l'existence et l'ampleur de la pandémie de coronavirus. Elle est alors synonyme de sa forme tronquée : *anticorona*.

Poscoronavirus / *postcoronavirus* / *post coronavirus* / *post-coronavirus* (*DHLE*, *SK*)

Les lexies formées avec ce préfixe sont en butte à une pluralité de variantes typographiques et morphologiques.

Comme nom, les deux formes signifient une période suivant une pandémie de coronavirus, elles acquièrent alors la valeur d'un chrononyme, c'est-à-dire :

une expression, simple ou complexe, servant à désigner en propre une portion de temps que la communauté sociale appréhende, singularise, associe à des actes censés lui donner une cohérence, ce qui s'accompagne du besoin de la nommer. (Bacot, Douzou, Honoré 2008 : 5)

L'adjectif qualificatif est employé pour désigner ce qui succède au *coronavirus* ou à la pandémie du *coronavirus*.

investing.com	mía de la eurozona, siendo éste el primer indicador de la confianza	post-coronavirus	.	</s></s>	Además, los datos de
theepochtimes.c...	el suministro. </s></s>	Sin embargo, con la reapertura de fábricas "	post-coronavirus	"	más rápidas de lo esperado, A
israelnoticias....	; cosas estarán más disponibles con el tiempo y hay oportunidades	post-coronavirus	para la tecnología israelí", dice	¿	
theepochtimes.c...	jado la colaboradora. </s></s>	CEO de Swatch ve con esperanza el	postcoronavirus	:	"mejorará pese a todos los pro
bolsamania.com	en las perturbaciones que se avecinan que en un eventual repunte	post-coronavirus	",	remarcan. </s></s>	Berenberg
asianews.it	bia Saudita) y Rusia, en torno a los niveles de producción en la era	post-coronavirus	.	</s></s>	La OPEC y Rusia mar
eldiario.es	xtil Ortiz es una de las fábricas españolas agraciadas con pedidos	post-coronavirus	en China. </s></s>	Su dueño ex	

FIGURE 5 : EXTRAIT DU CONCORDANCIER DE *POSTCORONAVIRUS* / *POST-CORONAVIRUS* (SK)

Pre-coronavirus / *precoronavirus* (DHLE, SK)

En tant que substantif, les deux formes fonctionnent également comme chrononymes, et désignent une période que précède la pandémie du coronavirus. S'ils sont adjectifs, ils signifient : « ce qui précède au *coronavirus* ou à la pandémie du *coronavirus* » et sont synonymes de *precoronavírico*.

La préfixation avec *coronavirus* manifeste une certaine hésitation typographique entre le trait d'union et l'agglutination. Cependant, nous pouvons remarquer que l'agglutination [*anticoronavirus* (SK:1624), *postcoronavirus* (SK: 634), *poscoronavirus* (SK: 1217), *pre-coronavirus* (SK: 276),] est plus fréquente que la lexie séparée par un trait d'union [*anti-coronavirus* (529), *pre-coronavirus* (SK: 215)] ou

par une espace [*anti coronavirus* (SK: 532), *pre coronavirus* (SK: 83)], ce que recommande Fundéu⁹ (2022) lorsque la forme qui suit n'est pas un sigle¹⁰. De même, toujours selon Fundéu (2022), il est préférable d'employer le préfixe *pos* au lieu de *post*, ce que suit la presse. Par contre, la presse ne semble pas prendre en considération Fundéu puisque la forme séparée par une espace est nettement plus fréquente que l'agglutination pour *post coronavirus* (SK: 1105).

3.1.2. Suffixation

Parmi la dérivation suffixale, nous avons répertorié les formes suivantes :

Coronaviroso / *coronavírico* / *coronavirosis* / *coronaviral*

Coronaviroso, comme substantif et adjectif, est utilisé pour désigner une personne affectée par le *coronavirus*. Sous sa forme adjectivale, le terme signifie « ce qui appartient / relatif au *coronavirus* », alors synonyme de *coronaviral* et de *coronavírico*.

①	libertaddigital...	s o menos identificados con el Poder socialcomunista, el copresidente coronavírico Sánchez -el político es Iglesias- ai
①	elconfidencial...	ue los niños son incontrolables", sostienen para justificar el 'apartheid' coronavírico . </s><s> No les falta razón, porq
①	eldiario.es	ir el volumen de gente en las calles durante los días de confinamiento coronavírico las salidas iban a ser estrictament
①	as.com	e l3 Ventures, el frente del baloncesto con el 'exceso Mirotic', el 'parón coronavírico ' con su cese brusco de ingresos,
①	cubaencuentro.c...	asistida? </s><s> ¿Qué cosa es un "sospechoso" y cuando se vuelve coronaviroso ? </s><s> Hasta el momento de escri
①	lapatilla.com	i contagio para la promoción personal, no sufre de COVID-19 sino es, coronaviroso de la indignidad. </s><s> Y si el conte
①	elnacional.com	scapan sospechosos. </s><s> Poco atañe si el atrabiliario socialismo coronaviroso de la coleta financiado por pestilencia

FIGURE 6 : EXTRAIT DU CONCORDANCIER DE *CORONAVÍRICO*/ *CORONAVIROSO* (SK)

9 La *Fundación del Español Urgente -FundéuRAE-* est une institution à but non lucratif dont l'objectif principal est de promouvoir l'utilisation correcte de l'espagnol dans les médias. Promue par l'Académie royale espagnole (RAE) et l'Agence EFE.

10 <<https://www.fundeu.es/recomendacion/anticoronavirus-sin-guion-pero-anti-covid-19>>.

Coronaviral en tant qu'adjectif qualificatif relatif au coronavirus signifie aussi « qui se répand très rapidement et suscite un grand intérêt », acception prise de *viral* dans un contexte de communication numérique.

diariocordoba.c... parando el futuro. Casa paso es noticia vira, o mejor, noticia **coronaviral** que si el paseo, que si las terraz

FIGURE 7 : EXTRAIT DU CONCORDANCIER DE *CORONAVIRAL* (SK)

Coronaviroso (*SK* : 3) est moins fréquent que *coronaviral* (*SK* : 54), lui-même moins répandu que *coronavirico* (*SK* : 186), à en croire le nombre d'occurrences des trois formes dans *SK*.

En outre, *DHLE* répertorie même une dérivation sur *corona* : *coronillavirus coronilla-virus*, création humoristique et inattendue basée sur l'expression *estar hasta la coronilla* qui exprime familièrement la lassitude :

coronillavirus s. (2020)

coronillavirus, coronilla-virus

Etim. Compuesto de *coronilla* y *virus*, creación humorística y un tanto anómala sobre *coronavirus* y la expresión *estar hasta la coronilla*, que expresa hartazgo.

FIGURE 8 : EXTRAIT DU *DHLE*, ENTRÉE *CORONILLAVIRUS* (*DHLE*)

Expression que l'on trouve dans *SK* :

elmundo.es e más de un tercio de su negocio en España. No vayamos de ' **coronillavirus** ' Ante el inicio de pánico que a nivel
elnacional.cat en los últimos días el problema se recrudece. ¿Te preocupa el **coronillavirus** ? Desde el mes de diciembre, el co
elespanol.com admite Jiménez. Por ello, ha optado por cambiarle el nombre a " **coronillavirus** " y ha decidido responder, a su manera, las
elespanol.com ta. Estoy del coronavirus hasta la coronilla: por eso ya le llamo **coronillavirus** . Hemos liado entre todos la mund

FIGURE 9 : EXTRAIT DU CONCORDANCIER DE *CORONAVIRAL* (*SK*)

3.1.3. *Parasynthèse*

Coronavirus donne également des néologismes formés par parasynthèse, ce qui montre une certaine vitalité de la lexie de base et son pouvoir d'adaptation dans la langue réceptrice.

Parmi les procédés parasynthétiques, nous avons répertorié ceux formés avec certains préfixes précédents (*pre/post/anti*) et le suffixe *-írico* :

precoronavírico / Poscoronavírico / anticoronavírico

elsaltodiario.c...	y los organismos de Derechos Humanos reclusos en confinamiento	anticoronavírico	y las fuerzas policiales y militares desplegadas en las calles del país
elconfidencial...	je aun así, nos cuesta Troika y ayuda hacerlo.	</s><s>	En el mundo precoronavírico , cumplir con Bruselas consistía en hacer un ajuste fiscal estructural
info libre.es	entre personas, y más aún si eran desconocidos, en el nuevo mundo	poscoronavírico	será una quimera. </s><s>
theconversation...	olismo celular. </s><s>	Esta parece ser la patogénesis del síndrome	poscoronavírico . </s><s>
sinembargo.mx	olismo celular. </s><s>	Esta parece ser la patogénesis del síndrome	poscoronavírico . </s><s>
			El seguimiento en consultas externas de pacientes que ha

FIGURE 10 : EXTRAIT DU CONCORDANCIER DE ANTICORONAVIRUS, PRECORONAVÍRICO/POSCORONAVIRUS (SK)

Le suffixe *-oso* n'est pas attesté dans les formes parasynthétiques peut-être parce que le formant *viroso* est moins fréquent, comme nous l'avons vu.

3.2. *CORONA*

Le graphe des familles de mots formé à partir de *corona* laisse voir des ramifications lexico-sémantiques étendues de fracto-composés.

D'un point de vue morphologique, le fracto-lexème *corona* a donné des composés nominaux et adjectivaux.

La composition nominale formée à partir de *corona* + *nom* est majoritaire avec 24 néologismes sur les 31 répertoriés dans *DHLE* : *coronabebé* (*DHLE, SK*), *coronabicho* (*DHLE, SK*), *coronaboda* (*DHLE, SK*), *coronadiccionario* (*DHLE, SK*), *coronacionalismo* (*DHLE, SK*), *coronalengua* (*DHLE, SK*).

Certains d'entre eux peuvent être séparés d'un trait d'union ou d'une espace ; témoignage d'une hésitation typographique :

projet entre Cuba et la Chine pour développer un vaccin contre plusieurs *coronavirus* :

① rt.com	>>>> ¿Cómo avanza el proyecto conjunto con Pekín, denominado Pan-Corona ? </></>> ¿Es el bloqueo un obstáculo para el progreso de la ciencia?
① rt.com	... también. Cuba trabaja con China para poner en marcha el proyecto Pan-Corona y lograr otra vacuna contra una nueva cepa del virus SARS-CoV-2.
① soft.net	... años están desarrollando junto con los científicos chinos la vacuna Pan-Corona contra diferentes cepas del coronavirus. </></>> Tal es el avance científico.
① eluniversal.com...	... mo catálogo de "sobresaliente" el diseño de la vacuna contra los pancoronavirus , la consideraron como de poca prioridad.
① eluniversal.com...	... restigación ya se encuentran trabajando en una vacuna contra el pancoronavirus , pero ninguno de ellos ha obtenido aún resultados.
① eluniversal.com...	... ntra el Covid-19, se mostró optimista sobre las vacunas contra el pancoronavirus . "En comparación con la gripe y el VIH, el coronavirus es mucho más peligroso".
① elfinanciero.co...	... mergencia" para perseguir el desarrollo de un biológico contra el pancoronavirus , es decir, todos los patógenos de este tipo.
① elfinanciero.co...	... is con animales. </></>> Sin embargo, ninguna vacuna contra el pancoronavirus ha entrado en ensayos en humanos y se espera que sea en los próximos meses.

FIGURE 12 : EXTRAIT DU CONCORDANCIER DE PAN-CORONA, PANCORONAVIRUS (SK)

Coronabicho (DHLE, SK : 135) est la variante diaphasique de *coronavirus*, appartenant au registre populaire avec une valeur péjorative dans la mesure où *bicho* signifie « bestiole ».

① centrodeinforme...	... lo que avale sus creencias en cada discusión, sin importar que el coronabicho sea más contagioso que Despacito de Luis Fonsi.
① tvnotas.com.mx	... ieten a un proceso de exposición en el cual se les puede pegar el coronabicho (en el camión o en la calle en su transcurso).
① centrodeinforme...	... ón de la cuarentena va a cortar mucho más que la circulación del coronabicho . </></>> Parafraseando a un amigo, el periodista dijo: "El coronavirus es como un bicho que se pega a la gente".
① diariodefili.com...	... </></>> Casi nunca pasa nada grave, pero bueno, ahora anda el coronabicho por el mundo levantando jubilosos como todos los días.

FIGURE 13 : EXTRAIT DU CONCORDANCIER DE CORONABICHO (SK)

Toujours dans le domaine médical, celui de la psychiatrie est présent avec la peur panique de contracter le coronavirus [*coronafobia* (DHLE, SK : 40) *coronamania* (DHLE, SK : 1)], ou encore l'excitation collective, irrationnelle et nerveuse suscitée par le coronavirus [*coronahisteria* (DHLE, SK : 6), *coronahistérico* (DHLE, SK : 2)]. Dans ce domaine, nous pouvons signaler un cas de compoction issue d'une composition et d'une troncation¹¹, avec modification du lexème *corona* : *coronoia* qui vient de l'allemand. À ce propos, le DHLE signale deux acceptions : 1) croyance irrationnelle et obsessionnelle qui nie

11 Voir, entre autres, Sablayrolles (2016 : 73).

l'existence de la pandémie du *coronavirus*, 2) préoccupation obsessionnelle de contracter le *coronavirus*. De plus, cette pandémie, selon la presse, cause des troubles du sommeil tels que l'insomnie [*coronasomnia* (SK : 48), *coronainsonnio* (DHLE, SK : 10)].

La pandémie, au-delà du domaine médical, a également affecté l'économie mondiale [*coronacrash* (SK : 44), *coronabonos*¹² (DHLE, SK : 2325), *coronacrisis* (DHLE, SK : 692), *coronamoneda* (SK : 39), *coronacapitalismo* (SK : 25), *coronacompra*¹³ (DHLE, SK : 16)], notre communication, que ce soit dans la langue de communication [*coronalengua* (DHLE, SK : 5), *coronalenguaje* (DHLE, SK : 2), *coronadiccionario* (DHLE, SK : 1)] ou dans les médias [*coronabulo*¹⁴ (DHLE, SK : 11)] ou la politique [*coronamachismo*¹⁵ (SK : 11), *coronacionalismo*¹⁶ (DHLE, SK : 7)] ou encore la sphère civile et sociétale [*coronafiestas* (DHLE, SK : 95), *coronadamas*¹⁷ (SK : 33), *coronaboda* (DHLE, SK : 16), *coronaescépticos* (SK : 17), *coronavida*¹⁸ (SK : 14), *coronadivorcio* (DHLE, SK : 11), *coronachivato*¹⁹ (DHLE, SK : 4), *coronaplauso*²⁰ (DHLE, SK : 3)].

Les néologismes composés de *corona* ont investi également le domaine de la démographie, à en croire le nombre croissant de

12 Titre de créance émis par des banques et des institutions gouvernementales pour contribuer à atténuer la crise économique provoquée par la pandémie de *coronavirus*.

13 Achat effectué pendant la pandémie de coronavirus, généralement à un prix élevé.

14 *Fakes news* sur le *coronavirus*.

15 L'Union européenne (UE) en Colombie a présenté une campagne numérique qui vise à éduquer au respect et invite les gens à signaler les cas de violence domestique, précisément en cette période de quarantaine.

16 Nationalisme politique dû à la pandémie, débat sur la fermeture des frontières avec la Catalogne.

17 Groupe de femmes qui travaillent bénévolement dans le cimetière de la ville iranienne de Qom, où elles lavent les corps des victimes du *coronavirus* en Iran.

18 Aspects de la vie impactés par le *coronavirus*.

19 Personne qui accuse ou dénonce une autre pour avoir enfreint les règles fixées par les autorités lors de la pandémie de *coronavirus*.

20 Applaudissements synchronisés du public pour remercier les travailleurs essentiels pendant la pandémie de coronavirus.

naissances enregistrées pendant les différents confinements [*coronabebé* (DHLE, SK : 23), *coronaboomers* (SK : 12)], mais aussi celui des activités liées aux transports [*coronabus*²¹ (SK : 38), *coronamóvil*²² (SK : 26), *coronacombi*²³ (DHLE, SK : 12), *coronapistas* (SK : 12)] et, de façon encore plus improbable, le champ de la gastronomie [*coronaburger*²⁴ (SK : 43)] :

1	mvsnoticias.com	ito, hasta tienen un lema: "Si te da miedo el coronavirus, come una coronaburger ".</s><s>En medio de la crisis económica que se vive por la pande
1	mvsnoticias.com	sensación a nivel mundial.</s><s>Hoang Hanói es el creador de la coronaburger , una hamburguesa que tiene forma de coronavirus.</s><s>Utilizan
1	elsiglodetorreo...	o papas a la francesa", concluyó.</s><s>Antes de que saliera esta coronaburger , en La Laguna y otros sitios de la República Mexicana salieron a la
1	milenio.com	oll representante de "Changarrito" nos platicó de la creación de la " coronaburger " y su elaboración, en este restaurante ubicado en la colonia Unidac
1	milenio.com	y una rica ensalada para acompañar tu hamburguesa".</s><s>"La coronaburger la puedes comprar de venta a domicilio y creo que Coronaburger et
1	clarin.com	ronavirus SARS-CoV-2 en ese país.</s><s>Furor en México por el coronaburger , el invento de un cocinero para sobrellevar la crisis por la pandemie

FIGURE 14 : EXTRAIT DU CONCORDANCIER DE *CORONABURGER* (SK)

CONCLUSION

Le néologisme représente le témoin du développement de l'activité humaine. Pour Desmet (2002 : 23), il « est un des meilleurs terrains des phénoménologies linguistiques, sociales, culturelles et politiques ». S'il évolue dans un environnement médiatique, il sert également à capter, séduire, voire amuser, en plus d'accomplir une fonction référentielle.

Les néologismes formés à partir de *coronavirus* et *corona* manifestent plusieurs tendances linguistiques. Tout d'abord, l'hésitation typographique observée dans la presse entre la forme agglutinée, séparée par une espace ou un trait d'union, fait remarquer qu'ils ne

21 Au Venezuela, campagne de prévention qui consiste à faire monter dans un bus les gens qui ne respectent pas les mesures sanitaires ou le confinement.

22 Véhicule aménagé pour les tests de dépistage du *coronavirus* au Pérou.

23 Véhicule transportant des personnes sans respecter les restrictions de mobilité fixées par les autorités lors de la pandémie de coronavirus.

24 Hamburger d'un restaurant mexicain en forme de *coronavirus*.

sont pas totalement intégrés dans la langue réceptrice. Malgré cela, les rapports synonymiques et les différents procédés lexicogéniques révèlent un taux important d'adaptation de la langue espagnole et une grande vitalité de créations lexicales. En outre, alors que nous ignorons si la force de pénétration de ces mots dans la langue et dans la société sera suffisante pour qu'ils subsistent, nous pouvons affirmer, à l'instar de Gorea (2021 : 212), que *corona* acquiert, dans la synchronie de ce fait de langue, le statut de néologisme sémantique. En effet, cette forme, au masculin, sera associée pour longtemps au virus pandémique de 2021. L'évolution de la situation sanitaire et le rôle de la presse, en tant que caisse de résonance de ces mots nouveaux, seront déterminants pour leur stabilité dans le lexique espagnol.

Coronavirus et *corona* n'ont pas été les seules matrices lexicogéniques qui ont vu le jour. À ce titre, une étude de même nature pourrait évaluer comment le néomyme *covid 19* a pu donner naissance à des néologismes concurrents tels que *precovid*, *poscovid*, *anticovidico*, *covidiccionario*, *covidfobia* ou *covichivato*.

BIBLIOGRAPHIE

ALARCOS LLORACH, E., «Consideraciones sobre el neologismo», *El neologismo necesario*. Madrid: Fundación efe, 1992, p. 19-29. Disponible en <https://www.academia.edu/31759225/Consideraciones_sobre_el_neologismo>.

AZORÍN FERNÁNDEZ, D., *Los diccionarios del español en su perspectiva histórica*, Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000.

CABRÉ CASTELLVÍ, M. T., *La terminología: Teoría, metodología, aplicaciones*, Barcelona, España: Editorial Antártida/Empúries, 1993.

—, «La clasificación de neologismos: una tarea compleja», *Alfa: Revista de Lingüística*, 50, 2006, p. 229-250.

- CARTIER E., *Dynamique lexicale des langues : éléments théoriques, méthodes automatiques, expérimentations en français contemporain*, Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches, Université Paris 13 – Villetaneuse, 2018.
- CASADO VELARDE, M., *La innovación léxica en el español actual* (Vol. 3, Lingüística). Madrid : Síntesis, 2015.
- CONDAMINES, A., « Nouvelles perspectives pour la terminologie textuelle » in J. Altmanova ; M. Centrella; K.E. Russo (éd.), *Terminology and Discourse*, Peter Lang, 2018.
- DESMET, I., « Néologie du portugais contemporain : une zone d'instabilité linguistique », *Actes de la journée Instabilités linguistiques dans les langues romanes*, Presses Universitaires de Vincennes-Saint-Denis, Travaux et Documents 16, 2002, p. 77-99.
- ESTORNELL PONS, M., *Neologismos en la prensa. Criterios para reconocer y caracterizar las unidades neológicas*, València: Universitat de València, 2009.
- FERNÁNDEZ SEVILLA, J., *Neología y neologismo en español contemporáneo*, Granada: Don Quijote, 1983.
- GÉRARD C. et ALII, « Le Logoscope : observatoire des innovations lexicales en français contemporain », in J. García Palacios et alii (éds), *La neología en las lenguas románicas : recursos, estrategias y nuevas orientaciones*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2017, p. 339-355. [en ligne].
- GOREA, T., « Cambios semánticos en el léxico español relacionado con la terminología del Covid-19 », *Probleme de filologie : aspecte teoretice și practice*, 2021, p. 209-215. Disponible sur <http://dspace.usarb.md:8080/jspui/bitstream/123456789/5314/1/Gorea_cambios.pdf>.
- GUERRERO SALAZAR, S., *La creatividad en el lenguaje periodístico*. Madrid: Cátedra, 2007.

GWIAZDOWSKA, A., « Coronajerga, covidioma, coronalengua : acerca de los cambios lingüísticos en tiempos de la pandemia », *Neophilologica*, 33, 2021, p. 1-26. Disponible sur <<https://doi.org/10.31261/neo.2021.33.19>>.

LAVALE ORTIZ R. M. « Bases para la fundamentación teórica de la neología y el neologismo : la memoria, la atención y la categorización », *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 80, 2019, p. 201-226.

LOMBARD, A., et R. HUYGHE, « Catégorisation comme néologisme et sentiment des locuteurs », *Langue française*, vol. 207, 3, 2020, p. 123-138.

MARTÍNEZ DE SOUSA, J., *Diccionario de lexicografía práctica*, Barcelona: Biblograf, 1995.

MOLINER, M., *Diccionario de uso del español*, Gredos, 1981.

MORENO, E. VEGA, et S. E. LLOPART, « Delimitación de los conceptos de novedad y neologicidad », *RILCE*, 33(3), 1993, p. 1416-1451.

OSORIO ANCHIRAICO, T., « Lenguaje covid 19 : un análisis del (nuevo) léxico empleado en la pandemia en el español peruano », *yuyaykusum*, 1(10), 2020, p. 125-142. Disponible sur <<https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Yuyaykusun/article/view/3559>>.

QUIJOTE, 1982.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2013-), *Diccionario histórico de la lengua española (DHLE)* [en ligne]. Disponible sur <<https://www.rae.es/dhle>>.

—, *Diccionario de la lengua española*, 23e édition. [en ligne]. Disponible sur <<https://dle.rae.es>>.

RONDEAU, G., *Introduction à la terminologie*, Québec : Gaetan Morin, 1984.

SABLAYROLLES, J.-F., *La néologie en français contemporain : examen du concept et analyse de productions néologiques récentes*, Paris, Honoré Champion, 2000.

- , « La néologie aujourd'hui ». In C. Gruaz (éd.), *A la recherche du mot : De la langue au discours*. Limoges : Lambert-Lucas, 2006, p. 141-157.
- , « Néologie et classes d'objets », *Neologica* n°3, éd. Classiques Garnier, 2009, p. 25-36.
- , « Prolégomènes aux analyses néologiques contrastives », *Actes du colloque 3 décembre 2014*, L'innovation lexicale dans les langues romanes in I. Desmet éd., *Travaux et documents*, 61, Paris 8, 2016, p. 71-82.
- SÁNCHEZ ACERO, I., covid-19 y sus neologismos: incorporación a la lengua española a través de la prensa, Université d'Oslo, Mémoire de master, 2022. Disponible sur : <<https://www.duo.uio.no/handle/10852/95764>>.
- TELAROVIĆ, N., Los neologismos propiciados por la pandemia de coronavirus y su uso en la prensa española, Mémoire de master, Université de Zagreb, Zagreb, Croatie. Disponible sur <<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:355752>>.
- TOURNIER, J., *Introduction descriptive à la lexicogénétique de l'anglais contemporain*, Champion, 1985.
- YÁÑEZ LÓPEZ, F. J., « Prensa y neologismos : lo que el diccionario no dice », *Razón y palabra*, 89, Universidad de los hemisferios, Quito, Ecuador, 2015.

LES AUTEURS

CARLOS AMÉZAGA

Ancien ministre de l'ambassade du Pérou en France, est actuellement conseiller principal auprès de l'Agence péruvienne de coopération internationale (APCI), à Lima, Pérou. Il a étudié le droit à l'Université catholique de Lima et les relations internationales à Vienne. Il a reçu un diplôme en gestion culturelle à FLACSO, Buenos Aires. En tant que fonctionnaire du service culturel du ministère péruvien des Affaires étrangères, il a participé aux comités organisateurs de la présence du Pérou en tant qu'invité d'honneur aux salons du livre de Bogotá, Guadalajara, Santiago, LIBER-Barcelone, Saint-Domingue et Montevideo. Il a été directeur du Mois culturel du Pérou à Buenos Aires (PERUBA) et aussi de la Quinzaine culturelle du Pérou en France (QUIPU). Il est l'auteur du livre, *La intervención humanitaria unilateral: la operación Fuerza Aliada*, ainsi que de 6 ouvrages de fiction littéraire et de divers articles sur les questions de relations internationales et de culture.

DJAMELLA BERRI

Chef du Service de la Régie des Œuvres au Département des Sculptures du Louvre. Elle est notamment responsable de l'ensemble des mouvements internes et externes des œuvres. Elle s'attache à l'amélioration continue des présentations dans les salles d'exposition permanente. À ce titre, elle porte un regard particulier sur la technique du matériel et sur la gestion de projet.

JEAN-PAUL CLUZEL

Né en 1947 d'une famille de petits commerçants au Kremlin-Bicêtre, Val de Marne. Pur produit de « l'école républicaine », il a intégré l'Inspection Générale des Finances en 1972, après avoir étudié à SciencesPo Paris, à l'*University of Chicago* et à l'ENA.

Après avoir consacré la première moitié de sa carrière aux affaires européennes, les hasards de la vie administrative l'amènent à diriger l'Opéra de Paris en 1992. Il ne quittera plus le secteur de la culture et des médias. Il a été successivement président de Radio France Internationale, de Radio France, de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais et enfin, jusqu'en janvier dernier, de l'Institut pour le financement du cinéma et des industries culturelles (IFCIC). Depuis 2016, il donne chaque année un cours de « politiques culturelles comparées » en master à SciencesPo Paris.

Il aime à se définir comme « *gay, catholique et libéral* ». Les débats au sein des milieux culturels et universitaires entre « *universalistes* » et partisans des « *droits culturels* » l'intéressent vivement.

PIERRETTE DUPOYET

Auteure dramatique (18 titres publiés), comédienne et metteur en scène, elle travaille en relation avec le Ministère des Affaires Étrangères (tournées de ses spectacles dans 70 pays, y compris les pays en guerre), le Ministère de la Justice (spectacles en prison), le Ministère de l'Éducation Nationale et le Ministère de la Culture. A reçu la Médaille d'Argent ainsi que celle de Vermeil des Arts Sciences et Lettres. A reçu également l'Oscar de la Création des mains de Jean Vilar.

Elle s'intéresse à tout ce qui étonne, bouleverse... tout ce qui rassemble ce qui est éparé... Attente (*Les Vieilles Femmes et la Mer* d'Y. Ritsos), Droit à la dignité (*Lettre d'un Pygmée à un Bantou*), Tolérance (*Chutt !*), Espoir (*L'Enfer*), Peine de mort (*Madame Guillotin*), Enfermement (*Laisse tomber la neige*), Univers Fellinien (*Gelsomina*), Monde ouvrier (*Gervaise*), Exclusion (*Les parias chez Hugo*), Erreur judiciaire (*Dreyfus, l'Affaire*), Littérature (Balzac, Sand, Yourcenar, Vian, Maupassant, Rimbaud, Colette, Saint Exupéry...), L'aventure humaine (Alexandra David-Néel, Soeur Emmanuelle), Enfance maltraitée (*Au nom de*), Quête d'Absolu (*Don Quichotte*), Rapport mère-fils (*Cocteau, Lettres à ma mère...*), Engagement (*Marie Curie ou la science faite femme...*), Fraternité (*Joséphine Baker*), Transmission (*Sarah Bernhardt, Brûlez tout !*), Mémoire (*L'Orchestre en sursis, Jaurès assassiné deux fois !*), Justice (*L'Étranger* de Camus).

FRÉDÉRIC HADLEY

Régisseur d'œuvres d'art au Département des Sculptures du Musée du Louvre où il est chargé du suivi des salles de sculptures du Moyen-Âge et de la Renaissance au sein du parcours « permanent », salles rénovées en 2016. Il participe à la gestion des prêts en France et à l'étranger, il a ainsi notamment participé aux préparatifs et à l'emballage des sculptures modernes prêtées pour l'exposition permanente du Louvre Abu Dhabi.

Auparavant, il a été Attaché de Conservation à l'Historial de la Grande Guerre (Péronne, Somme). Historien, il a notamment publié sur la Première Guerre mondiale, animant les séries « les collections de l'Historial » et « Lieux de mémoire » au sein de la revue *14-18*. Ses publications d'ouvrages comprennent notamment : 2014, Réédition augmentée avec G. Hirschfeld et G. Krumeich de « Museen und Gedenkstätten des Ersten Weltkriegs an der Somme » in *Die Deutschen an der Somme 1914-1918*, Klartext ; 2014 (Préface), Bernard Moulènes « La Grande Guerre de Léon Moulènes. Carnets d'un paysan de Xaintrie mobilisé dans la Territoriale », éditions Anovi, France, 365 p. ; 2013 avec M. Pegler, *Posters of the Great War*, Pen & Sword, Royaume-Uni, 193 p.

DELPHINE JEAMMET

Diplômée de l'esc d'Amiens et licenciée de psychosociologie de la communication de la Sorbonne, elle a été Directrice de la Communication et des Publics de l'Établissement public du Parc et de la Grande Halle de la Villette (2012-2022) - après 20 ans de direction de la communication dans les médias audiovisuels français (RFI – Radio France – France 2) et La Sacem. Désormais, elle est directrice de la communication du Centre des Monuments nationaux CMN (2022).

JOVITA MAEDER

Directrice de la Distribution, elle est arrivée en France dans les années quatre-vingt-dix après avoir travaillé dans la production de cinéma au Pérou. Elle a poursuivi ses études en France à l'Université de La Sorbonne Nouvelle et au Centre Européen de Formation à la production de Films. Elle travaille ensuite dans des productions françaises et elle crée le Festival de Cinéma Péruvien de Paris en 2004. Elle travaille actuellement dans la distribution de films d'auteur avec Bobine Films qu'elle a créé en 2013.

SALAH MEJRI

Linguiste et actuellement professeur émérite de Sorbonne Paris Nord où il a occupé, à la suite de Gaston Gross, la chaire de syntaxe et sémantique et où il a créé et dirigé le laboratoire LDI (Lexiques, Dictionnaire, Informatique, UMR7187). Ses domaines de recherche sont la linguistique théorique (les trois fonctions primaires, la triple articulation du langage, les unités linguistiques, la prédication, etc.), la néologie lexicale, le figement lexical, la phraséologie, la lexicologie, la traduction, etc. Il a dirigé également plusieurs projets de recherche. Parmi ses nombreuses publications, on peut retenir les suivantes : Salah Mejrî et Lichao Zhu. « Données dictionnairiques informatisées. Réseaux inférentiels et phraséologiques ». *Le français moderne*, 1, 2020, pp. 102-136 ; Salah Mejrî (dir.), « La phraséologie française », *Le français moderne*, Tome LXXXVI, N°1, 2018 ; Xavier Blanco Escoda, Salah Mejrî, *Les pragmatèmes*, Classiques Garnier, 2018.

LUIS MENESES-LERÍN

Maître de conférences à l'Université d'Artois. Il y enseigne la linguistique générale, la linguistique de corpus, la syntaxe, la sémantique et la pragmatique. Il s'intéresse à la combinatoire, la phraséologie et les collocations. Ses travaux portent sur le français et l'espagnol du Mexique. Il a publié et dirigé plusieurs travaux sur la phraséologie, la linguistique de corpus et la lexicographie.

STÉPHANE PATIN

Maître de conférences HDR en linguistique espagnole et traduction spécialisée à Université Paris Cité, est secrétaire général du GERES (Groupe d'étude et de recherche en Espagnol de spécialité) et enseigne également la méthodologie des corpus comme outil de traduction, à l'ISIT.

Ses principales publications tournent autour de trois axes : 1. L'analyse du discours médiatique et politique français et espagnol («Detección y estudio de los neologismos políticos en un corpus de prensa digital española: el proyecto neoveille», *Política y discurso: viejas y nuevas representaciones*, 2020) ; 2. L'étude de la langue de spécialité, basée sur corpus («La traduction de la métaphore du 'cœur' dans le corpus Europarl», 2018) ; et 3. La traduction spécialisée («La traduction du gérondif et du participe présent dans un corpus parallèle de textes parlementaires européens : réflexions traductologiques», *Institutions et médias, De l'analyse du discours à la traduction*, 2019).

DANIELA PROST

« Son pays de cœur : le Mexique. Sa terre d'adoption depuis plus de vingt ans : la France. Un cocktail détonnant que la plasticienne Daniela Prost distille à travers une œuvre faite de fractures, de ruptures et de douce mélancolie. À la lumière de ses peintures, de ses vidéos, de ses dessins ou de ses installations se révèle un équilibre souvent fragile oscillant entre la folle raison de la lucidité et l'insondable tentation du désir. Parlons même de sensualité plastique parfois omniprésente lorsqu'une thématique comme « La Petite Mort » (Janvier 2017, Institut Culturel du Mexique) vient se greffer à l'érotisme sous-jacent de son œuvre. Un plaisir des sens vivement partagé.» Harry Kampianne, *La Gazette Drouot*.

MARÍA CLAUDIA QUINTERO

Diplômée en pédagogie des langues vivantes de l'Université Javeriana de Bogota, elle arrive en France en 2014 en tant qu'enseignante d'espagnol et poursuit ses études, obtenant un Master 2 en *Langues, cultures et innovations numériques* (LCIN) à Université Paris Cité. Spécialisée en communication trilingue (anglais-français-espagnol), elle s'investit parallèlement dans l'organisation d'événements interculturels (concerts, festivals, expositions...) au sein de divers collectifs locaux et internationaux. Elle a également créé son autoentreprise à des fins pédagogiques, de traduction et de diffusion culturelle, se maintenant active depuis 2017. Actuellement, elle prépare une thèse de doctorat intitulée « Langues et contre-cultures : une analyse comparative des milieux alternatifs en France et en Colombie » et enseigne l'anglais et l'espagnol dans l'éducation supérieure à Paris.

FRANÇOISE RICHER-ROSSI

Professeure des universités en civilisation espagnole à Université Paris Cité, elle s'intéresse à l'Espagne classique et à l'Espagne contemporaine du point de vue des relations culturelles, de la traduction et des représentations, notamment les représentations cinématographiques de l'Espagne et leur résonance dans la société espagnole contemporaine.

Elle est l'auteure d'*Alfonso de Ulloa, historiographe. Discours politiques et traductions* (Houidiard Éditeur, 2018) et a dirigé plusieurs ouvrages dont *Les langues et les industries culturelles. Représentations et traductions* (Orbis Tertius, 2022), *La culture dans tous ses É(é)tats. Stratégies de communication, logiques artistiques et logiques économiques* (ÉAC, 2020), *Les métissages culturels. Patrimoine, arts, langues* (Houidiard Éditeur, 2018), *Centres culturels et circulations des savoirs, XV^e - XX^e siècle*, (Houidiard Éditeur, 2016), *L'Autre et ses représentations au cinéma. Idéologies et discours* (L'Harmattan, 2013).

BENJAMIN RINGOT

Adjoint au directeur scientifique du Centre de recherche du château de Versailles. Membre de l'équipe de recherche, il est également responsable enseignement et formation. Il donne cours également à Université Paris Cité sur « la circulation des biens culturels » au sein du Master Langues, Industries Culturelles, Innovations Numériques (LCIN). Sur cette dernière thématique, il a publié récemment : « Préface. Recherche et numérique : l'art et la manière du Centre de recherche du château de Versailles », *in* : Françoise RICHER-ROSSI et Stéphane PATIN (dir.), *L'art et la manière. Quelques réflexions sur les industries culturelles et créatives*, Éditions des archives contemporaines, 2021.

CRISTINA VELA DELFA

Docteure en Sciences du Langage de l'Université Complutense de Madrid, et MCF au Département de Langue Espagnole de l'Université de Valladolid. Elle étudie depuis vingt ans les aspects pragmatiques et discursifs de l'interaction numérique écrite, notamment les courriels. Les résultats de ses recherches ont été publiés dans différentes revues scientifiques et dans des monographies (*La comunicación por correo electrónico. Análisis discursivo de la correspondencia digital*, 2021, Iberoamericana Vervuert et *Los emojis en la interacción digital escrita*, Arco Libro, 2021). Elle est aussi présidente du RECOD (Réseau de recherche en communication numérique) et dirige REDD (Journal of Digital Discourse Studies).

ALBIN WAGENER

Chercheur en sciences du langage, directeur de recherche au sein de la Chaire «Sens et travail» de l'Icam. Également rattaché aux laboratoires Prefics (Université Rennes 2) et Plidam (INALCO), il est entre autres spécialisé en analyse du discours, notamment concernant les usages du numérique et des réseaux sociaux.

LICHAO ZHU

Maître de conférences en sciences du langage au laboratoire CLIL-LAC-ARP d'Université Paris Cité. Il s'intéresse à la formalisation des formes linguistiques subissant des contraintes (phraséologismes, collocations, etc.). À partir de corpus multilingues, il utilise à la fois des cadres théoriques tels que les fonctions primaires et les universaux linguistiques, et des outils d'expérimentation comme traduction neuronale et annotation, afin de modéliser les moules multiparamétriques qui conditionnent les productions langagières. Parmi ses travaux, abordant à la fois l'aspect formel et outillé et l'aspect théorique, se trouvent notamment : Lichao Zhu. « Moule locutionnel lexicographique et traitement des phraséologismes ». *Cahiers du dictionnaire*, (11) : 147–163, 2020 ; Lichao Zhu. « Discours dictionnaire, moule phraséologique et corpus textuel ». *Langages*, 1(225) : 127–151, mars 2022 ; Guillaume Wisniewski, Lichao Zhu, Nicolas Ballier et François Yvon. « Biais de genre dans un système de traduction automatique neuronale : une étude des mécanismes de transfert cross-langue ». *Revue TAL : traitement automatique des langues*, 63(1) : 37–61, Décembre 2022.



LES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES ET LA COVID

REPENSER CRÉATION ET COMMUNICATION

Le secteur culturel a été durement touché par la crise sanitaire de la Covid-19 qui a entraîné la fermeture des salles de spectacles et de cinéma, des librairies, des musées...

La pandémie, accompagnée de son lot de confinements/déconfinements, a affecté les acteurs du secteur culturel, indépendants, salariés, intermittents du spectacle. Toutes les industries culturelles et créatives ont été impactées : théâtre, musique, cinéma, danse, visites muséales, maisons d'édition, librairies indépendantes, jeux vidéo, cirque, arts de la rue...

Cet ouvrage donne la parole à des témoins de cette crise mondiale sans précédent de l'ensemble du secteur culturel.

Dans la première partie de cet ouvrage collectif, professionnels de musées, du cinéma, du théâtre, des expositions témoignent des moyens mis en œuvre durant la crise sanitaire pour que le spectacle continue. La deuxième donne ensuite la parole aux artistes, à ceux qui se sont battus parce que, même aux moments les plus difficiles de la pandémie, le doute ne les a jamais effleurés : la culture est résolument un bien essentiel. Enfin, dans la troisième partie, des enseignants-chercheurs français et espagnols analysent comment, des deux côtés des Pyrénées, la langue s'est adaptée au contexte pandémique et sanitaire en donnant naissance à des créations lexicales et discursives.

info@editionSORBISTERTIUS.com

www.editionSORBISTERTIUS.com