

## Emmanuel Wallon

Maître de conférences à l'Université Paris X-Nanterre

Paru in Guy Saez & Jacques Perret (dir.), *Institutions et vie culturelles*,  
Les Notices, La Documentation française, Paris, janvier 2005, p. 164-168.\*

### L'Europe du spectacle

Tout se passe comme si l'Europe politique persistait à ignorer l'Europe de l'art pour mieux se consacrer à celle de l'acier, des céréales et de la monnaie. Simple enceinte douanière à la signature des premiers traités, son espace est devenu par étapes agricole, commercial, policier, judiciaire, fiscal, fiduciaire, tout en s'élargissant aux dimensions du continent. Il est encore douteux qu'il parvienne à l'harmonie au plan social. Mais qui oserait nier qu'il fut toujours culturel ? Nul discours europhile n'omet de citer au passage un génie de la plume, de la fosse ou du plateau. Camoens, Shakespeare, Calderon, Molière, Mozart, Goethe, Chopin, Hugo, Verdi, Tchekhov, Pessoa, Strindberg, Ibsen, Janacek, Gombrowicz, Bartok, Brecht, Beckett, Berio... À chacun sa liste, qui en dit plus par ses oublis que par ces références polies.

#### L'invitation au voyage

Une politique culturelle s'est esquissée à petits traits à Bruxelles, depuis les premières réunions de niveau ministériel à l'initiative de Jack Lang et de Melina Mercouri, au milieu des années quatre-vingt, jusqu'à l'adoption du modeste programme Culture 2000, en passant par une opportune utilisation des fonds structurels. **Les professionnels de la musique et du spectacle n'ont pas gardé l'instrument au pied** en désespérant que l'action communautaire prenne de l'ampleur dans leur domaine. Il y a longtemps que leurs initiatives débordent les frontières étatiques, comme elles brouillent les repères linguistiques et bousculent les codes esthétiques. Les pionniers d'une Europe de la scène furent sans doute ces artistes qu'une persécution, pour des motifs religieux, ethniques ou politiques, contraignit à chercher refuge ailleurs. Leur exil reflète l'envers de l'aventure vécue par ces compositeurs et dramaturges, comédiens et maîtres de ballet, qui partirent en quête de la protection d'un prince, de la générosité d'un mécène, du prestige d'une charge. De Marius Petipa à Rudolf Noureev, d'André Antoine à Jerzy Grotowski, de Pablo Casals à Yuri Bashmet, les théâtres et les auditoriums européens résonnent du souvenir de ces voyageurs.

Certes l'Europe n'est pas le monde. Pas davantage que la Méditerranée, l'Atlantique et l'Oural ne sauraient borner les mouvements qui la traversent. Chaque scène nationale est animée par des acteurs aux expressions aussi variées que leurs provenances, leurs références et leurs préférences. Les aspirations régionales, l'héritage de l'immigration, les influences extérieures la travaillent en permanence. De même qu'il n'est plus d'art vivant où s'illustre une nation qui puisse être déclaré sa chose et traité comme sa propriété, il n'y a pas de privilège des sens qu'on puisse réserver à la jouissance des Vingt-cinq.

Les **établissements d'enseignement artistique** contribuent beaucoup plus que par le passé à la circulation des interprètes et des concepteurs de spectacles. En cette matière au moins, la France a retrouvé vers la fin des années quatre-vingt une réputation de carrefour qu'elle avait mal entretenue, notamment grâce au Conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse de Paris et de Lyon, au Centre national de la danse contemporaine d'Angers, à l'Institut international de la marionnette de Charleville-Mézières, au Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne. À l'accueil d'élèves étrangers (dont une part significative d'Européens)

dans les cycles de perfectionnement, sinon dans les classes de maître telles qu'en organise le Centre Acanthes pour la musique contemporaine, se sont ajoutées des expériences de formations itinérantes, de feu l'Académie expérimentale des théâtres, chère à Michèle Kokosowski, à l'Unité nomade de la mise en scène que Josyane Horville créa auprès du Conservatoire national supérieur d'art dramatique.

Les **festivals** jouent un rôle encore plus éminent dans le rapprochement des protagonistes de la vie artistique européenne, publics compris. Les rendez-vous d'Édimbourg et d'Avignon, bien sûr – mais aussi de Moscou et de Belgrade – pour le théâtre, de Salzbourg et Montpellier pour la musique dite classique, d'Aix-en-Provence et de Bayreuth pour l'opéra, de Lyon et de Vienne pour la danse, rythment le calendrier des professionnels. Sur ce plan, la France se range au-devant de la classe européenne, en alignant des manifestations qui comptent parmi les plus importantes de leur spécialité : Aurillac, Lorient, Périgueux, Marciac ou la Roque d'Anthéron... Cependant, les programmateurs aiment fréquenter les rassemblements qui remuent les classements disciplinaires de semblable manière qu'ils ébranlent les clivages linguistiques, à l'image du KunstenFestival des Arts de Bruxelles et de Romaeuropa. Le débat rebondit sans cesse au sujet de ces manifestations. Sont-elles les laboratoires de la diversité des formes, comme leurs directeurs l'affirment, ou des plates-formes de standardisation des goûts, ainsi que l'avance une certaine critique ?

Ce qui a été dit de la scène et de la fosse commence à se vérifier en **régie** et en **coulisses** : scénographes, décorateurs et costumiers, ingénieurs du son ou des lumières, régisseurs et techniciens, les **artisans du spectacle** sont aujourd'hui nombreux à tenter leur chance en terre étrangère. L'esprit d'aventure paye sans doute mieux chez les producteurs de concerts de musique amplifiée, dont les *roadies* partagent un même bagage technique, qu'auprès des grandes institutions permanentes, qui embauchent leurs menuisiers, électriciens, machinistes et accessoiristes selon les habitudes de l'endroit. L'eupéanisation des emplois du spectacle semble procéder à partir du sommet de la pyramide des compétences artistiques : **plus la tâche confine au cercle de la création**, plus elle est susceptible d'ajouter de la valeur à la représentation, et **plus le champ de recrutement s'ouvre à l'international**. Ce schéma souffre toutefois trop d'anomalies pour prendre force de loi.

### **Une Europe, vingt-cinq systèmes**

À ce point, l'hymne européen marque une longue pause. En dépit de tant de canaux et de creusets ouverts aux mélanges, **les logiques nationales reprennent le dessus** dès qu'il est question d'administration du spectacle. Dans ce métier, il existe encore peu d'exemples de mobilité volontaire et de rares cas d'implantation réussie, si ce n'est dans le monde assez sélect des intendants lyriques et des programmateurs de festivals, où Gérard Mortier, Stéphane Lissner, Monique Veaute font eux-mêmes figure d'exceptions. Il ne suffit pas de manier l'anglais en plus de deux ou trois autres langues pour se faire comprendre des artistes et des techniciens ; il faut encore maîtriser le droit et la comptabilité du pays, connaître ses institutions, respecter ses procédures. Abstraction faite de l'industrie du livre et du disque, de la radio et de la télévision, **les fonctions relatives à la production et à la diffusion des spectacles subissent moins les contraintes d'un marché mondial**, prépondérantes dans la quasi totalité des branches économiques, **que celles d'un environnement influencé par l'exercice de la puissance publique**.

L'introduction dans les traités d'un principe de décision à la majorité qualifiée, refusée par la France et ses partenaires attachés d'abord à la notion d'« exception », puis de « diversité » culturelle, serait donc insuffisante à préparer l'unification de l'Europe du spectacle. Pour le plaisir du voyageur, mais au désespoir des tourneurs, celle-ci

demeure un espace divisé en autant de compartiments qu'elle compte de gouvernements. À l'intérieur de ces cadres, la singularité de chaque discipline et l'originalité de chaque terroir composent un paysage fourmillant de détails. Pour les saisir, le quadrillage doit atteindre une extrême finesse parce qu'en outre chaque profession y défend ses intérêts à travers des associations et des syndicats spécifiques.

Désireux de se connaître pour conduire des projets communs, des pionniers posèrent heureusement les jalons des **premiers réseaux**, voici deux décennies. Forums de discussion entre programmateurs, clubs de producteurs, ligues d'écoles, confédérations syndicales, alliances entre centres de ressources, groupes de pression sur les instances communautaires... ces organisations revêtent toutes les formes possibles. Certaines restent informelles malgré le succès de leurs congrès annuel, à l'instar de l'*Informal European Theater Meeting* ; d'autres adoptent des structures rigides comme la Fondation Marcel Hicter qui pourvoit à la formation d'administrateurs d'art. Si elles militèrent presque toutes pour l'augmentation des budgets culturels européens, une partie d'entre elles seulement réussirent à y puiser des moyens de fonctionnement durables. Les autres drainent des subventions nationales en récoltant les cotisations de leurs membres. Les échanges d'informations entre ces Européens convaincus s'appuient déjà sur une collection d'**ouvrages** et de **rapports d'étude**. La majeure partie de la production savante est recensée dans *Circular* (bulletin du Circle, réseau des centres de recherche et de documentation sur les politiques culturelles), édité par le Département des études et de la prospective du ministère français de la Culture, avec le soutien du Conseil de l'Europe dont le maigre budget et les faibles pouvoirs ne sauraient faire oublier l'étendue des compétences. Ces sujets sont abordés en parallèle dans *Culture Europe International*, trimestriel animé par Jean-Michel Djian, François Roche et Anne-Marie Autissier. Enfin l'association Relais Culture Europe, financée par la Commission européenne de concert avec les autorités françaises, permet aux gens du spectacle de s'orienter dans le circuit des fonds et des programmes. Entre deux projets de création, les professionnels débattent de tout cela au sein de leurs organisations, **clubs fermés** à la façon du Réseau Varèse (pour la musique contemporaine), ou **forums ouverts** à la manière de Danse Bassin méditerranéen (DBM). Informés des situations respectives, ils hésitent de moins en moins à jouer à saute-frontière pour échafauder des coproductions en sollicitant des organismes et des administrations mieux dotés. Pour les conseiller, il existe aussi un réseau des formations à la gestion culturelle (CEREC) relié aux universités.

Les dossiers à éplucher ne manquent pas pour les partisans de l'intégration : subsides communautaires, droit d'auteur et droits voisins, rémunération des interprètes, protection sociale des artistes et des techniciens, sécurité, accès aux emplois publics, sauvegarde du patrimoine de la scène, exportation des spectacles, fiscalité du livre et du disque, formation et insertion professionnelle, recherche... Des années, des décennies peut-être s'écouleront avant qu'un **labeur d'harmonisation** n'amenuise les disparités nationales. Certains travaux ont fini par déboucher sur des règles communes. Il en alla ainsi de la mise au point des directives garantissant l'imprescriptibilité du **droit d'auteur** pour une durée de soixante-dix ans (sans compter les années de guerre). Sur d'autres éléments, des mémoires pertinents ont été remis aux autorités de Bruxelles, notamment ceux de l'universitaire Olivier Audéoud, puis de la parlementaire Jacqueline Fraysse concernant les attentes des professionnels du spectacle vivant. La levée de toute entrave à la **libre circulation des œuvres** (en dehors des trésors nationaux), des artistes et des publics constitue sans ambages un objectif en conformité avec la lettre et l'esprit des textes, notamment l'Acte unique de 1986 et le traité de Maastricht en 1992. Cela ne signifie pas qu'il faille gommer toute disparité : gageons que la France défendra des acquis comme l'allocation chômage et les congés du spectacle. Du reste, quelle fin politique, quelle vision esthétique

serviraient le perfectionnement d'une unité intérieure si celle-ci demandait de contenir à distance des pays du continent ou du globe avec lesquels les relations importent autant ?

### Usages et usure des modèles

C'est un motif d'étonnement de découvrir que **les questions d'administration du spectacle se posent en termes si différents entre des États aussi proches**. Cela devient ensuite un sujet de controverse de comparer les mérites et les inconvénients des divers dispositifs d'encouragement aux arts. La perplexité de l'expert augmente quand il devine que la dissemblance entre les systèmes politiques, économiques, juridiques, sociaux ou fiscaux qui régissent le secteur cache d'autres disparités qui résultent de l'hétérogénéité des langues, des croyances, des traditions, des apprentissages, des appartenances. Instruit des affaires de répertoire, attentif au problème de l'intermittence, il en vient parfois à penser que les frontières séparent moins des pays ou des régimes que des institutions et des compagnies, des troupes permanentes et des collectifs précaires.

Il s'agit de comprendre en quoi les variations d'échelle entre les différents espaces (local, régional, européen, international...) affectent les conditions de production et de circulation des œuvres, et même leurs contenus et leurs modes de perception. L'approfondissement et l'élargissement dans lesquels l'Union européenne est engagée quasiment depuis sa fondation touchent à la marge le champ du spectacle vivant. Non seulement les politiques nationales, régionales et municipales se superposent chez chaque membre, mais elles se combinent dorénavant avec une politique européenne en gestation, sur fond d'accords mondiaux en pointillés.

**Trois modèles** se dessinent en matière **de répartition des compétences**. Dans le **modèle unitaire**, l'intervention de l'État reste déterminante. Le Portugal en fournit une version plus décentralisée que celle de la Grèce. La France en relevait toujours au lendemain des réformes de 1982, au moment d'entamer une lente évolution vers le second type. La simplicité n'y règne pas pour autant, car les attributions culturelles revêtent pour la plupart un caractère facultatif, ce qui entraîne la multiplication des financements conjoints. Au sein de ce qu'on qualifiera de **modèle régional**, l'intervention des communautés autonomes tend à primer, quoique les villes gardent le premier rôle sur beaucoup de sujets. Comme on le voit en Espagne, le cadre constitutionnel peut abriter des collectivités dotées de pouvoirs renforcés, telle la Catalogne ou le Pays Basque, ou bien la Sicile et la Sardaigne dans le cas de l'Italie. Le **modèle fédéral** est lui-même partagé en deux genres, selon que la loi fondamentale dresse une liste résiduelle de matières réservées à l'union, les autres revenant aux länder ou aux cantons ainsi qu'en Allemagne, en Autriche ou en Suisse, ou bien qu'elle répartit globalement les responsabilités entre cette dernière et les entités fédérées ainsi qu'en Belgique depuis le fameux « compromis de la Saint-Michel ».

Pour donner du contraste à cette typologie, il est permis d'ajouter deux couples de critères prévalant dans la distribution des tâches entre les acteurs. Il existe d'abord des pays dont le droit sanctionne la **primauté de la loi**, d'autres où la jurisprudence garantit la **liberté du contrat**. La ventilation des compétences opère certes de façon divergente, même si la conception britannique de la *devolution* marque des points, jusque sur le sol italien, face à l'acception parisienne de la décentralisation. Mais le domaine culturel, terrain de libre initiative pour les pouvoirs locaux, offre un support idoine à l'essor des pratiques conventionnelles. La France régaliennne s'y est elle-même adonnée après 1982 (avec quelques précédents dès 1975) pour favoriser la concertation entre ses niveaux d'administration, alors que Londres et Berlin ont fini par

bâtir leur ministère de la culture et voter des textes d'orientation générale. L'alternative entre un **modèle libéral** et un **modèle interventionniste**, dont le Royaume-Uni et la France représenteraient de nouveau les bastions, compose un cliché qui résiste mieux à l'épreuve des faits. Les dépenses culturelles des collectivités accusent de forts décalages d'une nation à l'autre. Les réunions du Conseil européen voient s'affronter des convictions plus ou moins laxistes – ou plus ou moins dirigistes, selon l'opinion que chacun s'en forge – de la régulation des marchés de biens et de services. Cependant, de l'Irlande à Chypre et de Malte à l'Estonie, il n'y a pas un État, à notre connaissance, qui nie la légitimité d'un engagement public en faveur des arts, et pas un gouvernement qui ne tente d'encourager les dépenses de mécénat privé par le biais de réductions d'impôt.

Indépendamment des modèles, plusieurs tendances institutionnelles s'affirment à travers l'Europe. Celle-ci connaît en théorie **deux grands systèmes d'arbitrage** dans ce ressort de subjectivité avérée qu'est le choix esthétique. La matrice de la décision réside d'un côté dans des **ministères de la culture** (quels qu'en soient l'intitulé et l'échelon), de l'autre dans des **conseils des arts** (quelles qu'en soient l'extension et la composition). Dans le premier cas des fonctionnaires instruisent les demandes de subvention, les octrois de bourses, les ordres de commandes et les propositions de nominations auprès d'un exécutif tranchant de manière souveraine ; dans le second, des spécialistes émettent des recommandations sur ces dossiers auprès d'une autorité encline à respecter leur avis. Les deux principes sont souvent combinés à tel ou tel degré, les ministres s'entourant de commissions pour chaque discipline et les directoires des conseils imposant des grilles d'évaluation des projets. Enfin, **des entités territoriales inventent un troisième système** ici ou là, **en déléguant** leur pouvoir d'appréciation à une agence ou à une association dont elles contrôlent le financement, sinon les instances. La question de **l'expertise** reste posée en toutes circonstances : assumée par des professionnels issus des corporations, elle peut occasionner des conflits d'intérêts ; assurée par des agents de la fonction publique, les aspects qualitatifs risquent de disparaître sous les données quantitatives.

### **Le jeu des ressemblances**

À défaut de compétences bien définies en matière de spectacle vivant, à un niveau donné correspondent des spécialités. **L'échelon local (ou intercommunal)** est réputé se contenter de la diffusion, mais au total il s'avère que les villes sont presque toujours plus généreuses en euros par habitant que les régions et les États. L'échelon provincial (ou départemental) possède rarement une responsabilité bien établie, à la notable exception des diputaciones espagnoles ; ses édiles ventilent donc leur aide au profit des projets municipaux et des établissements de proximité. **L'échelon régional (ou cantonal)** apporte sa contribution aux budgets de production ainsi qu'au fonctionnement des principales institutions, si possible sans oublier celles qui dispensent l'éducation artistique. **L'échelon national (ou fédéral)** se réserve l'entretien des institutions de répertoire, la sauvegarde du patrimoine, l'encouragement des industries culturelles, les relations extérieures et l'édiction des règles qui n'incombent pas aux degrés inférieurs, surtout en matière de taxes. **L'échelon européen** s'abstient de tout empiètement, sauf quand il émet des directives sur la propriété intellectuelle et tranche des litiges relatifs à la libre concurrence.

La **redistribution des pouvoirs entre le centre et les régions** met rarement en péril la cohésion nationale, mais elle peut atténuer la continuité territoriale. Il s'avère que l'entente est devenue difficile, entre des autonomies espagnoles ou des régions italiennes, quand il s'agit de financer une structure limitrophe ou d'organiser une tournée à travers le pays. La réflexion bute alors sur une contradiction d'un genre inédit, surgie du **conflit entre la décentralisation des pouvoirs**, d'une part, **et la**

**déterritorialisation des productions**, des publics, des œuvres, des styles, d'autre part. En d'autres termes, les organes de décision persistent à s'enraciner dans des sols au dessus desquels le spectacle voudrait voler à tire d'aile. Il faut les comprendre à défaut de les approuver : en politique, une externalisation inconsidérée rencontre vite ses limites dans les urnes. Les élus doivent arbitrer entre leur souhait de déléguer l'expertise à des personnes qualifiées (à travers des conseils des arts, des offices ou des associations) et leur désir de contrôler les performances qu'ils attendent et de capter les retombées qu'ils espèrent en échange de leur soutien.

Inauguré sous les regards de la presse, **un bâtiment offre au responsable public une meilleure visibilité** qu'un long travail de recherche et de transmission. Aussi élevé soit-il, son coût se laisse contenir dans quelques exercices budgétaires, tandis que les dépenses de personnel, sujettes à une inflation dont l'économiste William Baumol a dévoilé les rouages il y a quarante ans de cela, réclament une éternelle reconduction. Les professionnels de tous les pays déplorent par conséquent que **la logique de l'équipement éclipse chez leurs tutelles le souci du fonctionnement courant**. Comme un antidote à la fièvre du béton, **la manie des festivals a gagné l'Europe**. Les consultants les disent prescripteurs de labels et fournisseurs de statuts, des économètres les jugent accélérateurs de développement et multiplicateurs de financements. Alors des critiques crient à tout vent : gare aux oukazes de l'événement ! La menace semble encore lointaine, à l'horizon des théâtres et des auditoriums. Pour l'heure, c'est plutôt la suprématie des institutions de répertoire qui suscite la protestation : n'absorbent-elles pas encore 95% des crédits que le ministère tchèque réserve aux arts de la scène ? Le chiffre frappe d'autant plus que **la vitalité des compagnies est unanimement louée** : leur accorde-t-on une attention à l'aune de leurs mérites ? Manquant de place sur les plateaux et de poids dans les budgets, celles-ci partent à la rencontre de la ville. La recherche de nouveaux lieux de travail n'est plus l'apanage d'une frange marginalisée ou d'une jeunesse radicalisée.

Dans chaque pays le **mécénat** se développe en fonction de la taille des sociétés et de la sensibilité des marques à la chose publique. À condition d'être franchement prestigieuse ou carrément populaire, la musique en bénéficie davantage que le théâtre. Si l'entrepreneur aime exalter le goût du risque, sa préférence artistique sanctionne sans surprise la notoriété. Les groupes majeurs créent des fondations pour bénéficier des meilleures dispositions fiscales. À partir de là, leurs stratégies divergent : c'est ainsi qu'en Allemagne BMW soutient des structures existantes, tandis que Bayer finance ses propres programmes culturels dans des équipements maison. Assimilées au secteur privé par leur capital mais alliées au secteur public par leur conception de l'intérêt général, de **grandes fondations** jouent un rôle décisif dans plusieurs pays. Un Réseau européen des fondations (NEF en anglais) les regroupe. À l'abri de ce statut, recouvrant des entités aussi disparates que Prohelvétia, les fondations Prince Bernard aux Pays-Bas et Roi Baudouin en Belgique, la Fondation européenne de la culture, sise à Amsterdam, et même la *Soros Foundation for an Open Society* (basée aux États-Unis), des comités sélectionnent sur dossier les projets à favoriser, selon des procédures assez proches de celles usitées pour l'attribution de subventions. À quelques exceptions près, dont celle de la Française des jeux, il en va de même avec les **loteries nationales** dont les bénéfices sont redistribués au profit d'activités à but non lucratif.

Tout comme les écoles d'interprétation, les **filières d'enseignement spécialisé** et les **curseurs de formation professionnelle** présentent des traits différents d'un pays à l'autre et même, dans les fédérations, d'un Land ou d'un canton à l'autre. En revanche l'**action culturelle** en direction de la jeunesse et des publics spécifiques, qui fut jadis l'apanage des mouvements d'éducation populaire d'obédience confessionnelle, syndicale ou politique, a connu un processus de professionnalisation çà et là. Les avis

des Européens concordent sur un article de théorie qu'ils transposent à leur guise dans la réalité. Ils déclarent que la **pédagogie des œuvres** doit s'adosser à l'éducation nationale pour favoriser le plus large accès aux savoirs ès arts. Ce que leurs gouvernements font de ce beau principe, c'est une autre affaire sur laquelle il serait douloureux d'insister. L'Angleterre des *drama teachers* et la Scandinavie des chorales, relativement vertueuses sur le chapitre de l'instruction musicale et de l'initiation artistique à l'école, apprécient les interventions d'artistes en milieu scolaire que mènent leurs voisins du Sud ; mais elles remarquent combien ces expériences sont partielles et fragiles, une alternance au sommet de l'État causant parfois la révision d'une loi ou l'abandon d'un plan.

### Questions communes

La hiérarchie des crédits respecte volontiers la distribution en genres. Les opéras et les orchestres symphoniques ont presque partout la part belle dans les budgets. Viennent ensuite les théâtres dramatiques qui jouent leur répertoire en alternance. **Les ensembles autonomes et les compagnies indépendantes semblent marginalisés dans une majorité de pays.** C'est surtout vrai parmi les républiques d'Europe centrale dont la transition démocratique a commencé à la fin des années quatre-vingt. Deux raisons à cela : dans l'ordre politique, elles procédaient d'une organisation pyramidale qui réclamait un établissement d'État dans chaque chef-lieu ; sur le plan esthétique, elles observaient une doctrine qui privilégiait les troupes stables, inspirée par le Théâtre d'art de Stanislavski. C'est pourquoi les frontières passent aussi entre des catégories de structures. À droite d'un axe nord-est dominant des institutions dotées de masses artistiques permanentes qui laissent peu de place aux expériences alternatives. Au sud-ouest abondent des organismes réduits à la dimension administrative, qui recrutent leurs personnels artistiques et parfois leurs collaborateurs techniques pour la stricte durée d'une réalisation. La précarité et la saisonnalité des emplois croissent encore avec le succès des festivals, l'un des rares phénomènes à se manifester simultanément sur toutes les parties du continent.

Malgré les écarts entre les trois familles de régimes auxquels ils appartiennent, les acteurs professionnels disposent d'un langage dans lequel ils peuvent exprimer leurs **convergences**. Beaucoup ont pris l'habitude de raisonner en termes d'**offre** et de **demande**, quoique la pertinence de ce clivage ne paraisse pas évidente à propos d'œuvres en représentation. Cette opposition les autorise à déplorer, selon leur sensibilité, soit l'alignement de la première sur la seconde (c'est-à-dire le formatage des œuvres en fonction des attentes présumées de la population), soit le défaut d'éducation artistique ou d'action culturelle qui serait cause de leur mauvaise réception dans le public. Tous ou presque raisonnent en termes de **production** et de **diffusion**, alors que ces processus englobent des opérations dissemblables selon qu'ils concernent un concert, un opéra, un spectacle de danse, une pièce de théâtre, une manifestation de cirque ou une performance en espace urbain. Au-delà des deux phases de la vie d'une œuvre, l'une préalable et l'autre postérieure à sa première apparition, ces notions désignent deux sphères économiques, deux gammes de compétences professionnelles et parfois deux catégories d'établissements spécifiques. Derechef la distinction permet de dénoncer la domination d'un pôle sur l'autre, lorsque des spectacles élaborés à grands frais meurent avant d'avoir rencontré une assistance digne d'eux, mais aussi quand des compagnies doivent s'aligner sur les exigences stylistiques et financières des programmeurs.

Pour remédier aux déséquilibres entre les forces qui confluent sur le marché des spectacles, les gens d'art s'entendent en fin de compte sur des objectifs communs. Les pouvoirs publics qui les soutiennent devraient, selon eux, s'efforcer de concilier **l'égalité d'accès aux œuvres et la diversité des expressions**, l'excellence artistique

et la démocratie culturelle. S'avisent-ils toujours que la légitimité de chacun de ces buts ne suffit pas à les rendre compatibles ? En vérité la contradiction les effraie peu. Nombre d'artistes et d'administrateurs se sentent en effet investis d'une mission qui réclame des sacrifices, pour eux-mêmes comme chez les autres : porter la singularité au cœur de la collectivité, défendre les droits de l'imaginaire dans un monde en danger d'uniformisation. D'Amsterdam à Zagreb et d'Arberdeen à Zwickau, cette ardeur les aide à renverser bien des obstacles.

Au moment d'esquisser une politique européenne du spectacle dans les limites étroites de l'article 132 du traité de Maastricht (lui-même inclus dans l'ébauche constitutionnelle de 2004), les artistes partagent assez d'acquis pour se demander quelle ambition commune ils poursuivent. Militent-ils comme d'autres catégories sociales pour la défense de leurs intérêts corporatifs ? Agissent-ils pour la promotion d'une identité européenne ? Contribuent-ils à une stratégie occidentale de conquête des esprits ? Œuvrent-ils en faveur d'un système de « bonne gouvernance » ? Parions qu'ils travaillent avec d'autres – savants, ingénieurs, journalistes, gens de loi, enseignants, simples rêveurs – à une tâche à la fois plus humble et plus exigeante. S'il est admis que l'Europe politique a toujours été une projection de l'imaginaire, son avenir nécessite en permanence l'aménagement et l'animation d'un espace de débat démocratique. Dans cette sphère d'interprétation, les marges que les appareils administratifs et les organisations du marché concèdent à l'invention sont justement celles que l'art s'efforce d'élargir.

**Emmanuel Wallon**

(\*) Cette notice a été composée à partir de deux textes d'E. Wallon : d'une part son avant-propos à l'ouvrage de Robert Lacombe, *Le spectacle vivant en Europe. Modèles d'organisation et politiques de soutien*, Ministère de la Culture (DMDTS), La Documentation française, 2004, p. 9 à 23 ; d'autre part son article «L'Europe constitue-t-elle une scène commune?», dans la revue *Ubu, Scènes d'Europe (European stages)*, Paris, n° 34, janvier 2005.