

Le marché italien des arts de la scène

Rapport d'étude sous la direction de Lucio Argano

Agence culturelle du Québec en Italie
(traduction de l'étude originale produite en italien)

Novembre 2001

Le marché italien des arts de la scène

Commissionné par :
le ministère de la Culture et des Communications du Québec
et
l'Agence culturelle du Québec en Italie

Introduction

La présente étude, commissionnée par l'Agence culturelle du Québec en Italie sur mandat du ministère de la Culture et des Communications du Québec, a pour objet de tracer une sorte de photographie des arts de la scène en Italie en tant qu'élément de cognition et d'orientation pour les organismes du théâtre, de la musique, de la danse et du cirque du Québec.

Son second dessein est celui de fournir aux acteurs institutionnels du Québec des indications utiles pour l'action gouvernementale et de rappeler que l'essor de politiques soutenant et faisant la promotion de sa propre culture et des arts de son temps constitue une plateforme solide pour le développement des relations et la mise en œuvre des multiples politiques d'un pays.

La situation et la structure du système culturel italien sont particulièrement complexes pour maintes raisons : l'histoire du spectacle et de son organisation, les politiques d'aide publique à différents niveaux, les modalités de pratique de loisir et de consommation culturels de la part des Italiens et la demande qu'ils expriment, les déséquilibres territoriaux, les attitudes des agents du secteur, pour ne décrire que quelques macro-aspects.

Aussi cette étude a-t-elle voulu sonder essentiellement les perspectives liées au marché des créations internationales pour comprendre non seulement le contexte où les artistes et les producteurs du Québec pourraient proposer leurs œuvres, mais aussi pour mettre en évidence la criticité et les occasions dont il faut profiter.

L'étude est divisée en cinq parties :

1. **Géographie du système des arts de la scène en Italie;**
2. **Aspects de l'économie des arts de la scène en Italie;**
3. **Géographie du marché des arts de la scène en Italie;**
4. **Fonctionnement du marché des arts de la scène en Italie;**
5. **Perspectives et stratégies de pénétration des arts de la scène en Italie.**

Une annexe regroupe les coordonnées de structures théâtrales et musicales et de festivals qui s'intéressent à des degrés divers à l'accueil de spectacles internationaux.

La méthode utilisée a comporté des activités de *desk research* (relevés de publications et de sites Internet) et des entrevues sous forme de conversations privées et anonymes avec un échantillon de représentants institutionnels et de responsables de théâtres et de festivals italiens.

PREMIÈRE PARTIE

Géographie du système des arts de la scène en Italie

Prémisse

Le système italien des arts de la scène, qui rassemble les arts du théâtre, de la musique, de la danse et du cirque, se présente comme une géographie complexe et articulée.

Cela est dû, d'une part, à l'évolution des phénomènes organisationnels qui ont caractérisé ce système tout au long de l'histoire, et surtout du XIX^e siècle au fascisme et successivement de l'après-guerre à nos jours, ainsi que, d'autre part, au lien étroit avec la tradition du grand théâtre et de la musique italiens, et, enfin, aux qualités requises par les modalités de subventions que l'administration publique réserve pour soutenir la culture italienne.

Une telle géographie est extrêmement hétérogène de par ses dimensions, ses missions, ses finalités, ses systèmes de gouvernance, ses genres et la structuration des sujets en cause (entreprises, structures, artistes). Elle présente certaines particularités introuvables dans les autres pays, comme la tradition d'une intense mobilité interne sur tout le territoire national pour le théâtre et la danse. Par conséquent, elle ne se prête pas à une schématisation facile, si ce n'est en partant de l'attribution de fonctions assignées par

les subventionneurs, et en essayant d'élargir cette grille aux innombrables réalités artistiques exclues de l'appui économique public ou organisées de façon hybride, mais qui renforcent considérablement, sur le plan de la valeur artistique et qualitative, le panorama italien des arts de la scène.

Aspects historiques

L'Italie est l'un des pays européens adhérant à l'Union européenne.

République parlementaire depuis 1946, elle base son fonctionnement actuel sur un système mixte de devoirs et de fonctions entre État et gouvernement central, régions, collectivités locales territoriales (provinces et communes).

Le théâtre mais aussi la musique et la danse appartiennent à l'histoire de la culture italienne déjà depuis l'Antiquité romaine (l'Italie s'enorgueillit d'un réseau extraordinaire de théâtres gréco-romains qui continuent à remplir parfaitement leurs fonctions à l'heure actuelle) puis pendant la période du Moyen Âge, de la Renaissance pour arriver à l'époque moderne.

De grands artistes, auteurs, compositeurs et interprètes ont écrit des pages importantes. Pour ne citer que le théâtre du XX^e siècle, rappelons deux auteurs : Luigi Pirandello et Dario Fo (auteur contemporain) qui sont les dramaturges les plus représentés en absolu dans le monde entier.

L'organisation du spectacle, pour sa part, a subi d'importantes transformations. Les cours et les seigneuries de la Renaissance hébergeaient comédiens et musiciens, bien qu'en nombre moins important que les grands artistes, peintres, sculpteurs et architectes.

Toutefois, des formes de théâtre organisées qui sillonnaient d'entières régions de la péninsule italienne donnèrent naissance à de véritables genres (par exemple la commedia dell'arte) et créèrent la base pour l'épanouissement d'un fonctionnement qui, au cours des siècles successifs (surtout au XIX^e et au XX^e siècles avec l'affirmation des compagnies et des impresarios privés), servira de moule au système actuel.

Ce qu'il faut nécessairement souligner, c'est le rapport entre les arts scéniques et les institutions représentant la collectivité et les pouvoirs centraux et locaux.

La Charte constitutionnelle de la République italienne souligne l'engagement de l'État italien dans la promotion de la culture et des arts.

Avant l'avènement de la République, les gouvernements de l'Italie unie assimilèrent le théâtre et la musique aux catégories commerciales, et ce sera l'État fasciste qui corrigera cette conception dénaturée, en considérant les arts mis en scène dignes du soutien de la collectivité publique, même si cette folle vision prévoyait que, à côté des valeurs économiques et culturelles, le spectacle pût servir en matière de formation et de propagande le régime dictatorial instauré.

Il s'agira toutefois d'un soutien partiel et intégré au capital privé et aux différentes formes de contribution des collectivités locales.

L'État démocratique républicain, né du référendum populaire qui abrogea la monarchie de 1946, fit sien un grand nombre de lignes générales de la législation fasciste qui, sous plusieurs aspects, durent en partie de nos jours.

Quoi qu'il en soit, au cours des années qui suivirent la Seconde Guerre mondiale se réalisèrent des événements qui modifièrent nettement l'organisation institutionnelle et fonctionnelle des arts de la scène italiens.

Par exemple, on insista sur une centralité de la fonction publique au sein de l'activité de spectacle, du point de vue tant de la culture théâtrale ou musicale que des problématiques de territoire et de reconstruction des villes et de l'identité nationale.

En effet, il ne faut pas oublier que l'Italie s'était rendue aux troupes alliées, avait subi l'invasion nazie, avait combattu la résistance, ce qui avait valu autant qu'une guerre civile des plus âpres, sortait d'une dictature, avait vu destructions et deuils et se présentait dans toute sa misère et sa désolation.

Dans une logique de reprise de la vie civile et culturelle du pays, des collectivités publiques pour la promotion, la distribution et la valorisation du théâtre se formèrent (aujourd'hui un grand nombre d'entre elles ont été dissoutes ou incorporées dans des institutions uniques, comme nous le verrons plus loin). C'est ainsi que naquit, avec la création en 1947 du Piccolo Teatro di Milano, réalisée par Giorgio Strehler et Paolo Grassi, le concept de théâtre public et de service public du théâtre, c'est ainsi que furent développées les méthodes bureaucratiques publiques liées à toute activité de spectacle (licences, permis, autorisations), que se consolida la centralisation des institutions lyriques en tant qu'institutions musicales, que vit le jour dans les années 70 un mouvement puissant, aux tendances idéologiques, lié à des compagnies à gestion autonome de forme coopérative, dont certaines existent encore et qui donneront vie à la promotion de la décentralisation du théâtre jusque dans les villages en des lieux improvisés.

Surtout, le mécanisme de concession du financement public du secteur du spectacle s'assujettit davantage au pouvoir politique, sans que malheureusement soient établis des règles et des mécanismes clairs, sûrs et détachés de politiques et de stratégies de système.

Cette situation dévoilera, précisément par le manque d'une législation particulière et appropriée, toutes ses lacunes au cours des années à venir.

En effet, les activités de spectacle connaîtront jusqu'aux années 80, pour toutes les saisons, l'incertitude et l'indétermination de l'aide publique, décidée selon les cas sur la base de la disponibilité du bilan budgétaire ou du gouvernement au pouvoir.

Dans un pays où l'histoire politique a vu les gouvernements se succéder au rythme d'un par an, la priorité n'était certes pas donnée aux arts de la scène par rapport aux autres secteurs de la vie civile.

En outre, la couverture financière de l'aide publique sera établie à travers des modalités on ne peut plus étranges.

Considérons que, comme legs du passé, un certain pourcentage des subventions accordées au théâtre, à la musique et à la danse provenait et provient encore de la redevance radiotélévisuelle de la télévision d'État (RAI), c'est-à-dire de cette sorte d'impôt que les Italiens paient sans bien savoir si c'est pour jouir des émissions de la télévision publique ou pour être en possession d'un appareil de télévision.

**Loi-cadre de
référence**

En 1965, une loi organique pour le cinéma est approuvée et en 1967 entre en vigueur la loi n°800 destinée à régler le monde de la musique.

Cependant, ce n'est qu'en 1985 avec l'approbation de la loi-cadre n°163 que la première intervention véritablement sérieuse est réalisée pour le spectacle italien.

La loi-cadre n°163/85, intitulée : *Nouvelle discipline des interventions de l'État en faveur du spectacle*, veut véritablement faire face à la désorganisation des interventions financières dans le spectacle, remédier à la lenteur et aux délais trop longs pour l'affectation des contributions ainsi que donner une certitude financière à l'engagement de l'État.

**Fonds unique
pour le
spectacle**

De fait, cette loi-cadre institue dans le bilan public le Fonds unique pour le spectacle (FUS), que l'État s'engage à financer sur une base de programmation triennale et où la subdivision des subventions aux différents arts est établie sur la base d'une série de quotes-parts exprimées en pourcentage.

La loi-cadre ne dit ni comment ni à qui doivent être attribuées dans le détail les différentes subventions, tâche qui, dans les intentions du législateur, devait être remplie par une réglementation pour chaque secteur.

Les subventions du FUS s'élèvent, pour l'année 2001, à 1 028 milliards de liras et elles sont réparties comme l'indique le tableau 1.

Comme on peut le remarquer, les fondations lyrico-symphoniques (en fait treize théâtres) reçoivent de la collectivité presque la moitié de toutes les subventions accordées au spectacle italien, ce qui est un fait éclatant, justifié historiquement par la grande importance reconnue à ce genre sur le plan de la sauvegarde de la tradition musicale.

SUBVENTIONS DU FONDS UNIQUE POUR LE SPECTACLE (FUS)

Tableau 1

%	SUBVENTIONS du FUS en 2001	Total global : 1.028.000.000
47,81	Fondations lyrico-symphoniques	
	Total	503 110 000 000
18,87	Activités cinématographiques	
	Fonds d'intervention	68 775 086 000
	Production cinématographique	33 618 557 000
	Promotion cinématographique	89 302 357 000
	Total	191 696 000 000
16,73	Activités théâtrales	165 536 000 000
	(+) Fonds d'intégration	5 900 000 000
	Total	171 436 000 000
13,06	Activités musicales	128 900 454 000
	(+) Fonds d'intégration	1 800 000 000
	Total	130 700 454 000
1,39	Activités de danse	13 771 546 000
	(+) Fonds d'intégration	1 000 000 000
	Total	14 771 546 000
0,50	Fonds d'intégration pour l'Observatoire du spectacle	9 713 000 000
0,01	Comité problèmes spectacle	107 000 000
1,62	Activités de Cirque et spectacles Itinérants	15 166 000 000
	Total	15 166 000 000

Source : Ministère des Biens et des Activités culturelles, Italie.

Législation de secteur

Malheureusement, en ce qui concerne la législation pour les différents arts, seule la musique, comme nous l'avons déjà dit, peut compter sur une loi particulière, considérée unanimement comme désuète et qui englobe, entre autres, par le fait qu'elle bénéficie des subventions, aussi la danse, selon une vieille conception qui concevait le ballet comme une émanation directe des activités des théâtres lyrico-musicaux.

Actuellement, le Parlement italien examine des projets de loi pour le théâtre et pour la musique, alors qu'il n'y a encore aucune proposition de réglementation organique pour la danse.

Toutefois, en vue de pouvoir gérer le financement du spectacle, trois règlements distincts ont été promulgués sur les critères et les modalités d'attribution de subventions en faveur des activités du théâtre, de la musique et de la danse.

Ces trois règlements déterminent les conditions d'accès aux subventions de l'État — pour la part du FUS destinée à chaque art — les sujets qui peuvent y avoir recours, les critères d'évaluation et les modalités opérationnelles. Par rapport au passé, des éléments innovateurs ont été introduits dont l'aspect le plus frappant est le plan triennal des projets et de leur financement.

**Objectifs des
subventions
aux arts
scéniques**

Les objectifs pour lesquels l'État subventionne le spectacle sont les suivants : favoriser le renouvellement constant de la scène italienne; permettre le plus vaste accès du public, et surtout des nouvelles générations, à l'expérience théâtrale, musicale et chorégraphique; promouvoir la qualité, l'innovation, l'expérimentation de nouvelles techniques et de nouveaux styles en favorisant l'échange de génération; faciliter la création de nouvelles œuvres; valoriser le répertoire classique et contemporain italien et européen; développer des formes de création artistique interdisciplinaire débouchant sur la contamination des langages expressifs; soutenir la formation et sauvegarder le professionnalisme dans les domaines artistiques, techniques et organisationnels; élargir la distribution et la diffusion; et, enfin, encourager la production internationale de projets italiens, en particulier dans le cadre européen, par des initiatives de coproduction et d'échange d'hospitalité avec des organismes étrangers qualifiés.

Le soutien et l'essor du spectacle de la part de l'État italien à travers des subventions et des aides sur le plan quantitatif continuent à rester une forme d'intégration au capital privé, à l'aide provenant des particuliers (peu à vrai dire) ou des structures publiques locales et territoriales, aux recettes de box-office.

Bien que dans certains cas de telles subventions puissent sembler importantes (de nombreuses questions naissent du fait que, comme nous l'avons déjà dit, presque la moitié du FUS est destinée à treize institutions lyriques et symphoniques seulement), il faut ajouter que nous sommes bien loin de l'intervention publique des pays européens avoisinants, par tradition et attitudes, comme la France.

**Ministère
des Biens et
des Activités
culturels**

L'organisme chargé d'accorder le financement de l'État est le ministère des Biens et des Activités culturels actuel, institué le 20 octobre 1998, et qui associe les activités du spectacle à la gestion et à la valorisation du patrimoine artistique, culturel et environnemental, à la suite d'un référendum tenu en avril 1993, sur l'initiative des régions, abrogeant l'ancien ministère du Tourisme et du Spectacle, qui avait été créé

après la guerre. Ce référendum enjoignait que de telles activités aient leur place dans un département auprès de la présidence du Conseil des ministres.

Soulignons un détail curieux : une ample discussion accompagna la naissance d'un ministère appelé « de la Culture » à cause du lien inévitable avec le sombre « ministère de la Culture populaire » de la période de la dictature fasciste en Italie, célèbre précisément pour sa contribution à la propagande de régime.

Le Ministère actuel remplit les fonctions de planification, de valorisation et d'orientation politique, de promotion des activités du spectacle sous toutes ses formes, en coopérant avec les régions, les collectivités locales et les autres administrations publiques. Il est organisé sur la base des principes de distinction entre direction politique et gestion administrative.

Tout récemment, il a été structuré en deux directions générales, l'une pour le cinéma et l'autre pour les arts de la scène. L'Observatoire du spectacle en fait aussi partie : il a pour tâche de rassembler et de mettre à jour les données statistiques et les nouvelles relatives à l'évolution du spectacle aux niveaux central, régional et local.

Pour l'orientation, le Ministre s'appuie sur un comité d'experts en question des arts de la scène, tandis que pour l'évaluation des projets et l'attribution du financement il est soutenu par des commissions techniques de consultation composées chacune de huit experts des différents arts subventionnés (théâtre, musique, danse, cinéma).

Critères de financement public du spectacle

Le mécanisme de financement du spectacle détermine les destinataires parmi les entreprises et les structures de production, de distribution et de promotion du théâtre, de la musique et de la danse publiques et privées, à caractère permanent et itinérant. Il se base sur une évaluation quantitative (coût du travail, coût de production des activités, coût de réalisation et accueil des représentations) et qualitative (valeur du projet, direction artistique, continuité et stabilité artistiques et organisationnelles, espace donné au répertoire contemporain et à la création de nouvelles œuvres, coproductions du type interdisciplinaire).

L'État finance donc l'activité annuelle dans son ensemble, mais il finance difficilement les « projets », à l'exclusion des festivals qui agissent uniquement sur la base de projets, et de certains projets spéciaux pour la prose.

Autre spécificité : tandis que pour le théâtre des subventions sont aussi accordées pour des organismes commerciaux ou à but lucratif, pour la musique ceux-ci sont rigoureusement exclus et ne sont financés que pour des organisations à but non lucratif.

**Ministère
des Affaires
étrangères**

Le ministère des Affaires étrangères intervient pour la promotion du spectacle italien à l'étranger et soutient l'action des différents instituts italiens de culture à l'étranger, par l'entremise de la Direction générale des relations culturelles.

**Protocoles
culturels**

Les politiques de promotion du spectacle italien à l'égard des marchés étrangers sont le financement des tournées, d'éventuels projets gouvernementaux spéciaux (comme le projet récent pour l'Amérique latine), les échanges et les coopérations établies dans des accords programmés sur plusieurs années et définis comme programmes culturels entre l'Italie et les différents pays étrangers, à leur tour intégrés par des protocoles de mise en œuvre, qui déterminent sur des périodes de deux, trois ou quatre ans les activités culturelles à réaliser dans une logique de réciprocité en Italie et dans le pays signataire.

Un protocole culturel définit les lignes directrices d'une collaboration institutionnelle ou planificatrice entre les différentes organisations culturelles des deux États et peut, avec une action-relation appropriée, être un accès royal à des subventions réservées à certains projets hautement représentatifs, de contenu culturel élevé et de grand prestige.

Depuis 1992, entre l'Italie et le Québec un accord culturel bilatéral est en vigueur, fruit d'une sous-commission mixte, de durée biennale qui se termine en 2002.

**Ministère de
l'Intérieur**

En Italie, le ministère de l'Intérieur intervient dans le domaine du spectacle pour les problèmes liés à la praticabilité et à la sécurité des lieux de spectacle public.

Après certains faits graves (incendie du cinéma Statuto de Turin, qui a provoqué la mort de 64 spectateurs, du Théâtre Petruzzelli de Bari et du Théâtre la Fenice de Venise), l'Italie a adopté un système de normes et règlements exceptionnel, et sans doute excessivement paranoïaque, pour la sécurité des lieux destinés au spectacle.

Cet ensemble de normes très rigoureuses a entraîné une élévation des standards de sécurité active et passive et une adaptation fonctionnelle des salles de spectacles et des théâtres. Cela a impliqué aussi, si l'on tient compte du nombre d'espaces et du poids économique des interventions de restructuration, la fermeture de nombreux théâtres considérés comme inadaptés et actuellement encore en restauration pour se conformer aux nouvelles normes.

**Collectivités
territoriales**

Le spectacle vivant, à l'exclusion du cirque, reçoit aussi en Italie de l'aide diversifiée par secteurs, catégories et régions provenant des collectivités publiques locales que sont les régions, les provinces et les municipalités (communes) à travers l'application de lois et la mise en œuvre de politiques de promotion culturelle ou de mécanismes traditionnels étalés sur plusieurs années entre les disciplines du spectacle et les réalités territoriales existantes.

Les collectivités locales financent des projets liés aux activités d'impact territorial (par exemple des événements, des festivals, des cours, des concours) ou aux activités de

programmation et de promotion dans les zones de compétence. Très rarement, elles financent la production d'un spectacle ou d'un concert.

Dans certains cas, les mairies ont soutenu la naissance de « résidences » pluridisciplinaires, c'est-à-dire de formes d'accueil de groupes de théâtre, de musique et de danse à l'intérieur d'un même espace.

**Volumes
d'emploi dans
le spectacle
italien**

Une autre donnée cognitive concerne le volume et la situation de l'emploi dans le spectacle vivant par rapport au cinéma ainsi qu'à la radio et à la télévision.

Le monde du travail dans le domaine des arts de la scène italien vivant est caractérisé par une grande précarité, par un emploi discontinu, des salaires très bas, la présence dans le sud de l'Italie du travail au noir, contrairement aux salariés de l'industrie audiovisuelle du cinéma et de la télévision.

Un rapport de l'Observatoire national du spectacle basé sur les données de 1995 enregistrées par l'Institut d'assurance du secteur (ENPALS) fait ressortir la situation reportée dans le tableau 2.

VOLUMES D'EMPLOI DANS LE SPECTACLE ITALIEN

Tableau 2

Données considérées	Spectacle vivant théâtre, musique, danse, cirque, autres activités	Audiovisuel cinéma, radio, télévision
Nombre de salariés	87 614	61 109
Nombre de journées de travail annuelles	6 429 235	9 610 502
Nombre moyen de journées de travail annuelles par salarié	73	157
Salaire moyen annuel par salarié (en millier)	12 529	26 191

Source : Observatoire national du Spectacle, Italie.

Les contributions privées, de simples citoyens ou d'entreprises, ne sont pas très courantes en Italie, du moins pas autant que dans les pays anglo-saxons où, surtout aux États-Unis, la société civile soutient toute activité à but non lucratif.

Bien que l'Italie ait été la patrie du mécénat sous la Renaissance, l'intervention économique venant des particuliers n'est pas favorisée sur le plan fiscal. Il manque surtout une véritable culture dans cette direction, principalement parce que tout soutien est délégué à l'aide publique.

Autour des années 80, des initiatives telles que les festivals de tous genres ont joui de contributions de la part des entreprises qui dans les années 90 ont renversé la tendance, devenant de fait bien plus avares envers le spectacle qu'à l'égard des biens de la culture et du patrimoine artistique.

Un dispositif lié à la Loi financière du gouvernement italien pour 2001 a introduit d'intéressantes facilités sur le plan fiscal pour ceux qui soutiennent les arts et la culture (donc aussi le spectacle), mais jusqu'à présent il n'est pas encore entré en vigueur.

Les entreprises préfèrent de loin un engagement qui va au-delà de la simple contribution et elles sont en fait plus attirées par des projets de partenariat dans lesquels elles peuvent réaliser concrètement des initiatives de communication intégrée, de politiques qualitatives, de relations publiques, de lobbying.

Leur orientation est toujours tournée vers les grandes structures prestigieuses, telles que les festivals, les fondations lyriques et symphoniques, les événements, les théâtres possédant une identité significative.

Les opéras doivent avoir, par loi, un pourcentage considérable de capitaux privés, provenant d'entreprises partenaires qui, pour trois ans au moins, doivent assurer un certain rendement financier.

Cette obligation a entraîné un assaut vers les grandes entreprises de la part des fondations lyriques. Cela a endommagé d'autres structures du spectacle.

**Rapport
avec la
télévision et
la radio**

Le rapport avec les grands réseaux radiotélévisuels et les arts scéniques est malheureusement occasionnel.

En Italie, il existe trois grands systèmes télévisuels : le système public (RAI Radiotélévision avec trois chaînes nationales, trois chaînes radiophoniques, nationales elles aussi et une chaîne satellitaire RAI SAT); et le système privé avec Mediaset (possédant aussi trois chaînes nationales) et un second réseau renommé aujourd'hui La Sette, qui dispose de deux chaînes télévisuelles.

Naturellement, la télévision est aussi produite par un certain nombre d'autres petits émetteurs télévisuels, par certains émetteurs satellitaires et par un grand nombre de réseaux radiophoniques privés.

Pour la musique, la chaîne radiophonique demeure le meilleur partenaire. Que ce soit dans la programmation quotidienne ou lors d'événements particuliers, tous les genres et toutes les typologies de musique sont proposés à différents niveaux.

Avec la télévision, les relations sont moins satisfaisantes. Jusqu'en 1985 environ, la télévision d'État enregistrait et diffusait fréquemment théâtre et musique (les archives de la RAI possèdent une documentation extraordinaire) et participait donc aussi aux frais de production.

Aujourd'hui, la logique des cotes d'écoute a relégué la retransmission en direct de spectacles sur scène à une programmation marginale, tard dans la soirée. Seules les chaînes satellitaires, parmi lesquelles RAI SAT qui a une chaîne de shows, émettent et proposent des spectacles, nationaux ainsi qu'internationaux, enregistrés durant les festivals et au théâtre.

La géographie du théâtre italien présente, tout d'abord, une « activité théâtrale nationale » à l'intérieur de laquelle sont inclus les théâtres nationaux à gestion publique, les théâtres nationaux à gestion privée et les théâtres nationaux d'avant-garde, tous caractérisés par un rapport étroit avec le territoire où ils doivent avoir un « siège » (espace théâtral), par le but non lucratif de leur activité et par une planification intégrée de production, de recherche, de perfectionnement professionnel, de promotion et d'accueil de spectacles.

**Géographie
du système :**

**les théâtres
nationaux**

Les théâtres nationaux publics sont situés dans certaines grandes villes italiennes, mais il n'y en a pas dans toutes les régions. Ils ont une gestion publique à laquelle participent des représentants des régions et des entités locales territoriales, contrairement aux théâtres nationaux à gestion privée reconnus par l'État qui sont administrés par des organismes à gestion privée ou mixte (publique et privée) et qui doivent bénéficier de la participation d'au moins une entité publique territoriale ayant un point de référence au siège même du théâtre.

Parmi les théâtres nationaux publics et privés, ceux qui accueillent principalement des productions internationales sont le Piccolo Teatro de Milan, le Théâtre d'Europe, le Centro Teatrale Bresciano, l'Arena del Sole de Bologne, le Teatrithalia à Milan, le Teatro Stabile de Parme et le Teatro Vittoria de Rome.

GÉOGRAPHIE DU SYSTÈME :
Théâtres nationaux de prose à gestion publique

Tableau 3

Théâtres nationaux de prose à gestion publique	Région
Association Teatro Stabile de Turin	Piémont
Association Centro Teatrale Bresciano – Brescia	Lombardie
Fondation E.A. Piccolo Teatro de Milan – Teatro d'Europa – Milan	Lombardie
Association Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni – Venise	Vénétie
Teatro Stabile de Bolzano	Trentin-Haut-Adige
Teatro Stabile di Prosa del Friuli Venezia Giulia – Trieste	Frioul-Vénétie-Julienne
Teatro Stabile Sloveno-Slovensko Stalno Gledalisce – Trieste	Frioul-Vénétie-Julienne
Ente Autonomo del Teatro Stabile di Gênes	Ligurie
Association ERT. Emilia Romagna Teatro – Modène	Émilie-Romagne
Fondation Teatro Metastasio – Prato	Toscane
Ente Teatro Stabile Abruzzese – L'Aquila	Abruzzes
Fondation Teatro Stabile dell'Umbria – Pérouse	Ombrie
Association Teatro de Rome	Latium
Association Teatro Biondo Stabile de Palerme	Sicile
Ente Teatro di Sicilia Stabile di Catane	Sicile
Total : n = 15 sujets	

Source : Ministère des Biens et des Activités culturels, Italie.

GÉOGRAPHIE DU SYSTÈME :
Théâtres nationaux de prose à gestion privée

Tableau 4

Théâtres nationaux de prose à gestion privée	Région
Torino Spettacoli S.R.L. Turin	Piémont
Teatridithalia Elfo Porta Romana Ass. - Coop. Teatro dell'Elfo A.R.L. Milan	Lombardie
Teatro Franco Parenti S.C.R.L. Milan	Lombardie
Teatro Popolare La Contrada Trieste	Frioul-Vénétie-Julienne
Teatro della Tosse S.C.R.L. Gênes	Ligurie
Nuova Scena S.C.R.L. - Arena del Sole Bologne	Émilie-Romagne
Teatro Stabile di Parma S.C.R.L. Parme	Émilie-Romagne
Ass. Teatro Stabile di Firenze Florence	Toscane
TEE Coop. A.R.L.. Ancone	Marches
Attori e Tecnici Soc. Coop. Rome	Latium
Teatro Eliseo S.R.L. Rome	Latium
Coop. Teatrale Nuova Commedia A..R.L.. Naples	Campanie
Total : n = 11 sujets	

Source : Ministère des Biens et des Activités culturels, Italie.

**Géographie
du système :****théâtres de
recherche et
pour
l'enfance**

Les organismes nationaux de production, de promotion et de recherche dans le domaine de l'expérimentation ainsi que du théâtre pour l'enfance et la jeunesse se caractérisent par leur finalité dédiée au renouvellement du langage théâtral et aux nouvelles dramaturgies, par le développement d'une méthode de recherche en coopération avec les universités ainsi que par leur lien avec le territoire, particulièrement avec les zones culturellement pauvres, c'est-à-dire dans des contextes socialement importants.

Quant aux organismes spécialisés dans le théâtre pour l'enfance et la jeunesse, ils se distinguent par une innovation du langage théâtral qui accorde une attention toute particulière aux différentes tranches d'âge du public des jeunes, par leur lien avec le territoire, par la collaboration avec les structures scolaires en vue de certaines finalités pédagogiques et de la formation des enseignants.

GÉOGRAPHIE DU SYSTÈME : théâtres de recherche et pour l'enfance

Tableau 5 Organismes nationaux de production, de promotion et de recherche dans le domaine de l'expérimentation et du théâtre pour l'enfance et la jeunesse	Région
Laboratorio Teatro Settimo – S.C.R.L. Turin	Piémont
Teatro dell'Angolo S.C.R.L. Turin	Piémont
Amici Teatro e Spett. Ragazzi Fontana Teatro Coop. – Milan	Lombardie
CRT (Centro ricerca per il teatro S.C.R.L.) – Milan	Lombardie
Teatro del Buratto Soc. Coop. – Milan	Lombardie
Teatro Litta – S.C.R.L. – Teatro degli Eguali – Milan	Lombardie
AIDA Centro Teatro Ragazzi – Vérone	Vénétie
Gruppo Teatro Piccionaia - S.C.R.L. – Vicence	Vénétie
Centro Servizi e Spettacoli di Udine S.C.R.L. Udine	Frioul Vénétie-Julienne
Accademia Perduta Romagna Teatri S.C.R.L. Ravenne	Émilie-Romagne
La Baracca – S.C.R.L. – Bologne	Émilie-Romagne
Ravenna Teatro – Soc. Coop. A.R.L. – Ravenne	Émilie-Romagne
Teatro delle Briciole S.C.R.L. – Parme	Émilie-Romagne
Teatro Evento – S.C.R.L. Bologne	Émilie-Romagne
Teatro Gioco Vita S.R.L. Plaisance	Émilie-Romagne
Centro per la Sperimentazione e Ricerca Teatrale – Pontedera	Toscane
Fondazione Sipario/Toscana – Pise	Toscane
Fontemaggiore – S.C.R.L. Pérouse	Ombrie
Beat '72 – Ass. Cult. Rome	Latium
La Fabbrica dell'Attore – S.C.R.L. Rome	Latium
Teatro Marionette Accettella di Accettella I. e C. SNC Rome	Latium
L'uovo – Ass. Cult. Centro Stab. T. Giovani d'Abruzzo L'Aquila	Abruzzes
Teatro Nuovo Il Carro Soc. Coop. Naples	Campanie
Il Teatro S.C.R.L. Naples	Campanie
Kismet S.C.R.L. Bari	Pouille
Centro RAT Soc. Coop. Cosenza	Calabre
CRPT Teatro Libero – Palerme/Incontroazione Palerme	Sicile
Centro Akroama Teatro Laboratorio Sardo Sassari	Sardaigne
Total : n = 28 sujets	

Source : Ministère des Biens et des Activités culturelles, Italie.

**Géographie
du
système :**

compagnies

La seconde zone d'activité théâtrale, certainement la plus vaste, est représentée par les compagnies théâtrales, auxquelles est reconnue en particulier la fonction de continuité avec la tradition historique du théâtre Italie, principalement pour le « nomadisme » qui se fait sur tout le territoire national.

Cette zone englobe tous les genres de la production théâtrale : théâtre de prose classique et théâtre populaire, théâtre de recherche et d'expérimentation, théâtre pour les enfants, théâtre musical, théâtre des auteurs-acteurs (« genre théâtral » d'affirmation et

d'intérêt récents), nouvelles compagnies dont le noyau artistique est formé par des jeunes âgés de moins de 35 ans, théâtre universitaire ainsi que théâtre d'amateurs et en dilettante.

Les compagnies sont des structures à gestion autonome de droit privé qui peuvent avoir un caractère associatif et un but non lucratif mais aussi un caractère sociétaire lucratif strictement commercial et être tout de même subventionnées.

Seules certaines d'entre elles disposent d'un théâtre qui leur est propre, alors que la plupart n'ont pas de salle de théâtre et sont organisées pour faire circuler leurs propres spectacles au cours de la saison théâtrale (de septembre à mai) dans les théâtres de l'Italie entière, selon un calendrier de circuits dit « de tournée ».

Au total, 225 compagnies théâtrales ont été subventionnées au cours de la période 2000-2002. En réalité, le nombre de compagnies en mouvement est bien plus vaste, étant donné la présence de nombreuses petites entreprises et associations indépendantes qui ne bénéficient pas d'une forme de financement public programmé ou qui ne jouissent que de quelques contributions au niveau local subventionnées sur la base de leurs projets.

À l'opposé de ces organismes, d'autres compagnies, aux subventions très limitées ou inexistantes, ayant donc une indépendance totale, peuvent réaliser des projets et une poétique artistique de grand intérêt malgré leur précarité, peu de moyens et des difficultés d'intégration dans un marché officiel ou plus simplement dans les circuits de distribution habituels. Elles révèlent des talents et de nouvelles générations de créateurs (dramaturges, metteurs en scène, interprètes) qui ont souvent déterminé culturellement et artistiquement des mouvements d'innovation de l'art théâtral.

**Géographie
du système :**

**organismes
de promotion
et de
formation**

En outre, il existe des organismes chargés de la promotion théâtrale et du perfectionnement professionnel. Ils interviennent dans la divulgation et l'information dans le domaine théâtral, dans le perfectionnement professionnel de dirigeants artistiques, techniques et administratifs et dans le théâtre d'animation. L'État finance 62 organismes de ce type dont 19 pour le théâtre d'animation.

La formation du type artistique voit une grande prolifération d'écoles de récitation : beaucoup sont basées sur des acteurs n'appartenant pas au marché professionnel, mais quelques-unes seulement peuvent être considérées comme sérieuses et de qualité.

**Géographie
du système :**

ETI

Le théâtre italien s'enorgueillit de certains organismes à caractère national ayant des fonctions particulières.

En premier lieu, l'Ente Teatrale Italiano (ETI ou Institut théâtral italien), créé en 1942 et réformé en 1978, est un organisme public national chargé de la promotion du théâtre.

L'ETI gère à lui seul quatre théâtres situés à Rome, Florence et Bologne, et il fait la promotion du circuit national des compagnies théâtrales. Surtout il agit de façon

transversale avec une philosophie rigoureusement planificatrice sur tous les axes principaux de la promotion théâtrale : interventions dans la diffusion de l'art théâtral et dans la formation du spectateur, dans la formation professionnelle des métiers du théâtre, dans le soutien de l'activité théâtrale dans les zones pénalisées, surtout celles du sud, avec des initiatives de documentation et de « mémoire », avec des projets transnationaux et d'échanges au-delà des frontières, avec des formes de coopération institutionnelles nationales et internationales en vue de la connaissance d'autres systèmes et du développement de relations, avec l'élaboration d'accords pour l'interaction entre le théâtre et d'autres politiques publiques (par exemple le secteur de l'éducation et de la justice).

Parmi ses activités, l'ETI organise en automne, et cela, depuis 1994, dans ses propres théâtres un prestigieux festival international pour le théâtre et les formes scéniques interdisciplinaires.

Les autres organismes théâtraux de portée nationale sont l'Académie nationale d'art dramatique « Silvio D'Amico », unique école de théâtre reconnue par l'État qui donne des cours professionnels pour acteurs et metteurs en scène, et la Fondation INDA (Institut national pour le drame antique) qui tisse des liens entre biens artistiques, théâtre, tourisme et sauvegarde de théâtres antiques pour la réalisation de spectacles.

Enfin, n'oublions pas de mentionner le théâtre populaire amateur qui a un fort enracinement, ne reçoit aucune subvention de l'État mais est souvent légitimé au niveau local et, de ce fait, est soutenu par de petites mesures de financement ou de modestes services.

**Géographie
du système :**

musique

En ce qui concerne la reconnaissance institutionnelle et, par conséquent, le financement des activités musicales, soulignons que, grâce à la loi de 1965 dont nous avons déjà parlé et à l'influence très puissante de la tradition du mélodrame, l'État italien reconnaît actuellement une importance et un soutien uniquement aux organismes qui s'occupent de musique classique, lyrique, symphonique et de chambre, qui est définie communément comme « musique savante », à laquelle sont aussi associées depuis une période plus récente la musique jazz et la musique populaire et ethnique, tandis que les structures qui s'occupent de rock, de pop, de musique légère et des genres classés sous le nom de « musique ultra savante » ne jouissent d'aucun financement.

La musique contemporaine, d'avant-garde et de recherche et expérimentation ainsi que les différentes formes de musique électronique et de recherche informatique musicale sont incluses dans la musique dite savante et peuvent bénéficier de différentes formes d'aide.

GÉOGRAPHIE DU SYSTÈME : Musique

Tableau 6

Activités musicales reconnues	1998	1999
Organismes lyriques et fondations lyriques	13	13
Théâtre populaire	24	23
Activité lyrique de province	25	39
Institutions de concerts	12	12
Activités orchestrales et chorales	226	246
Organismes de promotion	4	5
Diffusion de la culture musicale	34	37
Cours, concours, activités expérimentales	89	98
Fanfares	1 477	1 248
Festivals	68	82
Total	1 972	1 803

Source : Ministère des Biens et des Activités culturels, Italie.

Géographie du système : opéra

La géographie musicale de l'Italie part des fondations lyriques et symphoniques, les plus grandes institutions musicales italiennes, reconnues par la loi et devenues seulement récemment des organismes de droit privé qui gèrent les principaux théâtres italiens pour l'opéra.

La programmation de ces structures, indiquées dans le tableau 7, est principalement constituée par des spectacles de théâtre musical, des concerts de musique lyrique, de musique symphonique et, exceptionnellement, de musique de chambre, des spectacles de ballet, dont les auteurs appartiennent à la grande tradition et rarement à la création contemporaine.

La fonction de ces institutions qui disposent de ressources importantes, est de préserver la grande tradition du théâtre musical italien et étranger, mais, contrairement aux théâtres de l'opéra allemands et autrichiens qui réalisent une programmation de répertoire proposée sur plusieurs années, l'Italie présente chaque saison des productions nouvelles et diversifiées qui ne restent à l'affiche que quelques jours et qui sont rarement distribuées dans d'autres villes par les autres fondations dans une logique de coproduction et d'échange.

Certaines de ces institutions possèdent aussi un corps de ballet, tandis que d'autres permettent que leur orchestre fasse des concerts externes à l'activité de théâtre sous forme de philharmonie.

Leurs programmes se sont ouverts exceptionnellement à des concerts et à des manifestations d'artistes de musique légère et de jazz, de même qu'à des événements spéciaux qui ne sont pas nécessairement musicaux (il y a quelques années un grand succès a été obtenu par la longue tournée italienne du Théâtre Kabuki accueilli seulement par les opéras). Ainsi, potentiellement, de grands projets internationaux peuvent être d'intéressants partenaires.

GÉOGRAPHIE DU SYSTÈME : Opéra

Tableau 7

Fondations lyriques et symphoniques	Région
Fondation Théâtre Regio de Turin	Piémont
Fondation Théâtre alla Scala de Milan	Lombardie
Fondation Théâtre La Fenice de Venise	Vénétie
Fondation Arènes de Vérone	Vénétie
Fondation Théâtre lyrique G. Verdi de Trieste	Frioul-Vénétie-Julienne
Fondation Théâtre Carlo Felice de Gênes	Ligurie
Fondation Théâtre communal de Bologne	Émilie-Romagne
Fondation Théâtre Maggio Musicale Fiorentino de Florence	Toscane
Fondation Théâtre de l'Opéra de Rome	Latium
Fondation Académie nationale de Santa Cecilia de Rome	Latium
Fondation Théâtre San Carlo de Naples	Campanie
Fondation Théâtre Massimo de Palerme	Sicile
Fondation Théâtre lyrique de Cagliari	Sardaigne
Total : n.= 13 sujets	

Source : Ministère des Biens et des Activités culturels, Italie.

La Fondation Académie nationale de Santa Cecilia mérite une attention particulière : née en 1500, la plus ancienne institution du monde est aujourd'hui une structure de grand prestige international et de valeur musicale notoire.

Cette institution a été choisie pour gérer, à partir de l'an prochain, le nouvel auditorium de Rome, le grand espace projeté par l'architecte Renzo Piano, véritable cité de la musique, avec trois grandes salles (2 800, 1 200 et 750 places), un amphithéâtre de 3 000 places pour les concerts en plein air, des salles d'enregistrement, des salles de répétitions, un musée d'instruments de musique anciens, une bibliothèque de 150 000 volumes, une magnétothèque, plusieurs services et lieux d'accueil et de restauration ainsi qu'un système de jardins suspendus.

Le nouvel auditorium, appelé « Spazio & Musica », représente la plus importante réalisation architectonique des dernières années en Italie, et c'est une réalité plutôt unique, non seulement en Italie mais aussi par rapport à des structures européennes similaires, telles que la Cité de la musique de Paris, le South Bank Centre de Londres et le Gstaig de Munich.

**Géographie
du système :**

**lyrique en
province**

L'État attribue aussi des subventions pour les saisons lyriques organisées par des organismes avec une personnalité juridique publique ou privée, par des administrations territoriales (communales et provinciales) et par des organismes à but non lucratif qui doivent se servir d'entreprises lyriques inscrites dans une liste dressée par le ministère des Biens et des Activités culturelles.

Le tableau 8 regroupe les structures qui affichent des saisons lyriques importantes et de qualité, organisées de façon continue hors des grands théâtres d'opéra.

GÉOGRAPHIE DU SYSTÈME : Saison lyrique en province

Tableau 8

Structures	Région
Commune de Pavie – Théâtre Fraschini	Lombardie
Commune d'Adria – Théâtre communal	Vénétie
Commune de Bassano del Grappa – Théâtre communal	Vénétie
Commune de Padoue – Théâtre Verdi	Vénétie
Centre Services S. Chiara Trento	Trentin-Haut-Adige
Théâtre de l'Opéra Giocosa Savone	Ligurie
Commune de Lugo – Théâtre Trisi	Émilie-Romagne
Commune de Cento – Théâtre communal	Émilie-Romagne
Pro Loco Miranda	Émilie-Romagne
Commune de Massa Marittima – Théâtre communal	Toscane
Commune de Carrare – Théâtre degli Animosi	Toscane
Association InCanto	Ombrie
Commune d'Orvieto – Théâtre Mancinelli	Ombrie
Commune de Terni	Ombrie
Fondation Umbria Spettacolo	Ombrie
Théâtre lyrique expérimental A. Belli Spoleto	Ombrie
Commune d'Ascoli Piceno – Théâtre Ventidio Basso	Marches
Commune de Fano	Marches
Commune de Maiorati Spontini	Marches
Administration provinciale de Frosinone	Latium
Commune d'Acquapendente	Latium
Commune d'Alatri	Latium
Commune de Pomezia	Latium
Commune de Rieti	Latium
Commune de Viterbe – Théâtre dell'Unione	Latium
Commune de Lanciano	Abruzzes
Commune de L'Aquila	Abruzzes
Commune de Penne	Abruzzes
Ente Manifestazioni Pescara – Pescara	Abruzzes
Fondation Cassa di Risparmio Teramo	Abruzzes
Institution Deputazione Teatrale Teatro Marrucino	Abruzzes
Commune de Salerne	Campanie
Commune de Caserte	Campanie
Commune de San Severo	Pouille
Commune de Barletta	Pouille
Commune de Foggia – Théâtre Giordano	Pouille
Ente Lirico-Concertistico Pugliese Triggiano	Pouille
Administration provinciale de Crotone	Calabre
Région de Calabre	Calabre
Administration provinciale de Reggio Calabria	Calabre
Commune de Noto	Sicile
Ente Luglio Musicale Trapanese	Sicile
Siracusa Azienda Autonoma	Sicile
Total : n.= 39 sujets	

Source : Ministère des Biens et des Activités culturelles, Italie.

**Géographie
du système :**

**théâtres de
tradition**

Transversalement parmi la géographie du théâtre, de la musique et de la danse, la législation italienne attribue un rôle particulier à une catégorie de théâtres municipaux, connus sous le nom de « théâtres de tradition » (voir le tableau 9), pour la promotion, la facilitation et la coordination des activités musicales qui se déroulent dans les provinces respectives.

Ces théâtres accueillent des spectacles de prose, des concerts et des spectacles de danse et ils produisent aussi eux-mêmes des œuvres lyriques. Certains d'entre eux ont fait la promotion dans le passé d'intéressants festivals sur la création contemporaine de théâtre, de musique et de danse (par exemple, le Teatro Ponchielli de Crémone et le Teatro Romolo Valli de Reggio Emilia) et ils sont ouverts à l'accueil, épisodique, de spectacles internationaux.

**Géographie
du système :**

orchestres

La musique classique voit la présence de quelques institutions de concerts et d'orchestres (ICO) importantes, elles aussi reconnues par la loi, et de valeur artistique et historique, dans certains cas, qui disposent d'un orchestre personnel, parfois d'un chœur, et qui sont centrées sur les activités de production et sur l'accueil d'autres ensembles orchestraux symphoniques ou de chambre externes, ou les deux à la fois. À l'intérieur de leurs saisons musicales, des ensembles, des chefs d'orchestre et des interprètes étrangers peuvent y trouver accueil.

L'Orchestra Sinfonica della Rai Radiotelevisione *Italiana* mérite d'être signalé. Il est géré par l'émetteur de télévision publique, installé à Turin, qui a réuni en une seule formation différents orchestres de la Rai, autrefois situés dans plusieurs villes d'Italie.

GÉOGRAPHIE DU SYSTÈME : Orchestres

Tableau 9

Théâtre populaire dit de tradition	Siège	Région
Teatro Coccia	Novare	Piémont
Teatro civique G. Doninzetti	Bergame	Lombardie
Teatro Com. A. Ponchielli	Crémone	Lombardie
Teatro Sociale	Mantoue	Lombardie
Teatro Grande	Brescia	Lombardie
Teatro Sociale	Come	Lombardie
Teatro Sociale	Rovigue	Vénétie
Teatro Comunale	Trévise	Vénétie
Teatro Municipale	Plaisance	Émilie-Romagne
Consorzio I Teatri	Reggio Emilia	Émilie-Romagne
Teatro Comunale	Modène	Émilie-Romagne
Teatro Regio	Parme	Émilie-Romagne
Teatro Alighieri	Ravenne	Émilie-Romagne
Teatro Comunale	Ferrare	Émilie-Romagne
Teatro di Pisa	Pise	Toscane
Estate Livornese	Livourne	Toscane
Teatro Comunale del Giglio	Lucques	Toscane
Arènes Sferisterio	Macerata	Marches
Teatro Com. G.B. Pergolesi	Jesi	Marches
Ente Lirico – Conc. Pugliese	Bari	Pouille
Teatro Politeama Greco	Lecce	Pouille
Teatro Com. A. Rendano	Cosenza	Calabre
Teatro Massimo Bellini	Catane	Sicile
Ente M.L. De Carolis	Sassari	Sardaigne
Total : n.= 23 sujets		

Source : Ministère des Biens et des Activités culturelles, Italie.

GÉOGRAPHIE DU SYSTÈME : Orchestres

Tableau 10

ICO reconnues et financées par le gouvernement italien.

ICO	Siège social	Région
Pomeriggi Musicali	Milan	Lombardie
Orchestre symphonique Haydn de Bolzano et Trente	Bolzano	Trentin-Haut-Adige
Orchestre de chambre de Padoue et de la Vénétie	Padoue	Vénétie
Orchestre symphonique de la commune de Sanremo	Sanremo	Ligurie
Orchestre régional Toscan	Florence	Toscane
Orchestre symphonique Émilie-Romagne A. Toscanini	Parme	Émilie-Romagne
Orchestre philharmonique des Marches	Ancone	Marches
Institution symphonique des Abruzzes	L'Aquila	Abruzzes
Orchestre régional du Latium	Segni (RM)	Latium
Institution des concerts et orchestres de la province de Bari	Bari	Pouille
Institution des concerts et orchestres de la province de Lecce	Lecce	Pouille
Orchestre symphonique sicilien	Palerme	Sicile
Total : n=12 sujets		

Source : Ministère des Biens et des Activités culturels, Italie.

Géographie du système:

associations musicales et chœurs

Le reste de la production, de l'organisation et de la programmation des concerts (musique classique, de chambre, antique) et des chœurs est assuré par l'« associationnisme » musical, c'est-à-dire par une multitude de petites organisations à but non lucratif (élément d'ailleurs requis par la législation pour obtenir du financement public) structurées surtout sous forme d'associations légères (de musiciens ou simplement d'amateurs de musique) et parsemées sur tout le territoire national, dans chaque ville.

Parmi celles-ci, il y a de nombreuses chorales, liées aussi aux répertoires de la tradition populaire et composées d'interprètes amateurs.

Donner ici tous les noms de ces organismes est pratiquement impossible à cause de la grande quantité de structures et de leur hétérogénéité en ce qui concerne leurs dimensions et leurs activités (les associations structurées et admises au financement public dépassent 234 unités (donnée de 1999). Elles sont souvent appelées ainsi : « Amis de la musique », « Société des concerts », « Union des musiciens », « Orchestres philharmoniques ».

Soulignons qu'un noyau de ces organisations est équipé pour réaliser et présenter des saisons de concerts de qualité et de prestige élevés et pour s'occuper de l'accueil d'hôtes internationaux.

C'est le cas pour l'Accademia Filarmonica Romana, l'Istituzione Universitaria dei Concerti IUC de Rome, l'Associazione Amici della Musica de Palerme, l'Unione Musicale de Turin, l'Accademia Chigiana de Sienne, la Nuova Consonanza de Rome, l'Istituto Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, les Amici della Musica di Asolo, la Fondazione Cemat de Rome, l'Associazione Musicale Aquilana de L'Aquila, pour n'en mentionner que quelques-unes à titre d'exemple.

**Géographie
du système :**

**autres
organismes**

L'État italien et les administrations territoriales soutiennent au sein du système musical dit « savant » certains organismes de promotion et de valorisation de la musique, des organismes de diffusion de la musique, des cours, des concours et des prix à caractère musical, même d'ampleur internationale.

GÉOGRAPHIE DU SYSTÈME : autres organismes

Tableau 11

Cours musicaux à valeur artistique	Région
Accademia Internazionale Superiore di Musica L. Perosi	Piémont
Ass. Istituto di Musica Antica Stanislao Cordero	Piémont
ICONS (International Center of New Musical Sources)	Piémont
Fond. Accademia Montis Regalis	Piémont
Associazione La Nuova Arca	Piémont
Accademia Lirica Internazionale Katia Ricciarelli	Lombardie
Asolo Musica – Accad. Musicale Asolana	Vénétie
Ass. Ipotesi Cultura	Vénétie
Scuola Superiore Internaz. Musica Camera Trio Trieste	Frioul-Vénétie-Julienne
Ass. Renata Scotto Opera Academy	Ligurie
Ass. Spazio Musica	Ligurie
Accademia Pianistica Internazionale Incontri col Maestro	Émilie-Romagne
Ass. Polifonica Adone Zecchi	Émilie-Romagne
Amici della Musica di Firenze	Toscane
Ass. Siena Jazz	Toscane
Fondazione Accademia Musicale Chigiana	Toscane
Fondazione Accademia Musica Italiana per Organo	Toscane
Fondazione Scuola di Musica	Toscane
Gamo Gruppo Aperto Musica Oggi	Toscane
Ass. Mus. Hugo Wolf	Ombrie
Comune di Città di Castello	Ombrie
Accademia d'Arte Lirica e Corale	Marches
Fond. Accademia Nazionale di Santa Cecilia	Latium
Ass. Art's Academy	Latium
Campus Internazionale di Musica	Latium
IALS (Ist. Addestr. Lav. Spett.)	Latium
IALS (Ist. Addestr. Lav. Spett.)	Latium
ORI (Orchestra Romana Internazionale)	Latium
Sifd – Fondazione Italiana per la Musica Antica	Latium
Accademia Musicale Pescara	Abruzzes
Cappella Vetrana – Soc. dei Concerti d Ravello	Campanie
Ass. Cultura e Musica G. Curci	Pouille
Ass. Mus. Magna Grecia Egidio Pignatelli	Pouille
Ass. Progetto Musica – Acc. Pianistica A. Ciccolini	Pouille
Ass. Amici della Musica di Castellana Grotte	Pouille
Amici della Musica del Lagonegrese	Basilicate
Coop. Laboratorio Arte Musica Spettacolo Lams	Basilicate
Ass. Culturale Jonica	Calabre
Ente Luglio Musicale Trapanese	Sicile
Amici della Musica di Cagliari	Sardaigne
Coop. Teatro e/o Musica	Sardaigne
Total : n = 38 sujets	

Source : Ministère des Biens et des Activités culturels, Italie.

GÉOGRAPHIE DU SYSTÈME: autres organismes

Tableau 12

Concours musicaux de valeur nationale et internationale	Région
Amici della Musica di Casale Monferrato	Piémont
Associazione Musicale L. Perosi	Piémont
Ass. Societa' del Quartetto	Piémont
Comitato Permanente Promotore Concorso Pittaluga	Piémont
Conc. Naz. per Giovani pianisti Terzo Musica e Valle Bormida	Piémont
Ente Concerti Castello di Belveglio	Piémont
ICONS (International Center of New Sources)	Piémont
ASLICO (Ass. Lirica e Concertistica Italiana)	Lombardie
Fond. Sergio Dragoni ONLUS	Lombardie
Acc. di Musica Antica	Trentin-Haut-Adige
Ass. Culturale A. Pedrotti	Trentin-Haut-Adige
Comune di Bolzano	Trentin-Haut-Adige
Concorso Pianistico Internaz. F. Busoni	Trentin-Haut-Adige
Comitato per la Lirica	Vénétie
Comune di Vittorio Veneto	Vénétie
Comune di Vittorio Veneto	Vénétie
Ente Teatro Comunale di Treviso	Vénétie
Ass. Amici della Musica Salvador Gandino	Frioul-Vénétie-Julienne
Ass. Chamber Music – Trio di Trieste	Frioul-Vénétie-Julienne
Ass. Corale Goriziana C.A. Seghizzi	Frioul-Vénétie-Julienne
Ass. Cult. R. Lipitzer	Frioul-Vénétie-Julienne
Ass. Clavicembalistica Bolognese	Émilie-Romagne
Comune di Busseto	Émilie-Romagne
Acerm Ass. Concorsi e Rassegne Musicali	Toscane
Fondazione Guido d'Arezzo	Toscane
Ist. Teatro Lirico Sperimentale A. Belli	Ombrie
Ass. Musicale Diocesana Girolamo Frescobaldi	Ombrie
Comune di Terni	Ombrie
Ist. Teatro Lirico Sperimentale A. Belli	Ombrie
Pro Loco di Corciano	Ombrie
Comune di Senigallia	Marches
ARAM	Latium
Accademia dei Concordi	Latium
Agimus – Ass. Giovanile Musicale	Latium
Ass. Alfonso Rendano	Latium
Ass. Centro Culturale Fernando Sor	Latium
Ass. Cult. Fryderyk Chopin	Latium
Ass. Mozart Ensemble	Latium
Ass. Nuova Consonanza – Rome	Latium
Ass. Organistica del Lazio	Latium
Comune di Genzano	Latium
Fondazione F. Capuana	Latium
Fondazione Valentino Bucchi	Latium
Pcr Produzione Culturale Regionale	Latium
Acc. Musicale Pescara	Abruzzes

Ass. Mus. Maria Caniglia	Abruzzes
Acc. Pucciniana	Molise
Ass. Scatola Sonora – Musicisti Associati	Campanie
Ass. Amici della Musica A. Speranza	Pouille
Amici della Lirica Tito Schipa	Pouille
Ass. Cultura e Musica G. Curci	Pouille
Camerata Musicale Barese	Pouille
Ente Lucus	Basilicate
LAMS (Laboratorio Arte Musica e Settacolo)	Basilicate
Acc. Incontri Musicali 95	Calabre
Ama Ass. Manifestazioni Artistiche Calabria	Calabre
Centro Teatro Studio Lorenzo Calogero	Calabre
Comune di Palmi	Calabre
Accademia Filarmonica	Sicile
Ass. Amici della Musica di Caltanissetta	Sicile
Ente Luglio Musicale Trapanese	Sicile
Scuola Musicale Cittadina Riccardo Casalaia	Sicile
Amici della Musica di Cagliari	Sardaigne
Fondaz. Premio Sassari	Sardaigne
Total : n = 55 sujets	

Source : Ministère des Biens et des Activités culturels, Italie.

GÉOGRAPHIE DU SYSTÈME : autres organismes

Tableau 13

Organismes pour la diffusion musicale	Région
Agon Acustica Inf. Mus. Centro Studi Gentilucci	Lombardie
Ass. Musica Musicisti e Tecnologie	Lombardie
Comune di Crema	Lombardie
Fondazione C. Monteverdi	Lombardie
Fondazione Soc. Umanitaria P. M. Loria	Lombardie
Archivio Luigi Nono	Vénétie
Ass. Corale Goriziana C.A. Seghizzi	Frioul-Vénétie-Julienne
Ass. Musica Insieme	Émilie-Romagne
Amj Ass. Nazionale Musicisti di Jazz	Toscane
Centro Ricerca Sperimentazione Didattica Musicale	Toscane
Centro Tempo Reale	Toscane
Feniarco Federazione It. Ass. Regionali Corali	Toscane
Fondazione Scuola di Musica	Toscane
Musica Ricercata	Toscane
Comune di Montone	Ombrie
Ist. Teatro Lirico Sperim. A. Belli	Ombrie
Ass. Musicultura – Recanati	Marches
Fondazione Gioacchino Rossini	Marches
ARCI Nuova Associazione	Latium
Ass. Cult. Festa della Musica	Latium
Ass. Edison Studio	Latium
Ass. Italian Instabile Orchestra	Latium
Ass. Nuova Consonanza	Latium
Ass. Teatro dell'Ascolto	Latium
Centro Attività Musicali Aureliano	Latium
Centro Europeo per il Turismo Sport e Spettacolo	Latium
Circolo Cult. Scuola Popolare di Musica Testaccio	Latium
Comitato Progetto Musica	Latium
Crm Centro Ricerche Musicali	Latium
Federfestival	Latium
Fondazione Cemat – Rome	Latium
Fondazione Valentino Bucchi	Latium
G. Carissimi	Latium
IBIMUS (Istituto di Bibliografia Musicale)	Latium
Soc. Italiana di Musicologia	Latium
Amici della Musica Fedele Fenaroli	Abruzzes
Ente Musicale Soc. Aquilana Concerti B. Barattelli	Abruzzes
Istituto Gramma	Abruzzes
Istituto Nazionale Tostiano	Abruzzes
Ass. Mus. Il Coretto	Pouille
Ass. Mus. Magna Grecia Egidio Pignatelli	Pouille
Ass. Basilicata 1799	Basilicate
Ass. Cultura e Spettacolo Premio Mia Martini	Calabre
Centro Teatro Studio Lorenzo Calogero	Calabre
Total : n = 37 sujets	

Source : Ministère des Biens et des Activités culturels, Italie.

Tableau 14

Organismes de promotion musicale sur le territoire	Région
Fond. Accademia Nazionale Santa Cecilia	Latium
CEMAT	Latium
CIDIM (Comitato Nazionale Italiano Musica)	Latium
IRTEM (Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale)	Latium
ISMEZ (Ist. Naz. Sviluppo Musicale nel Mezzogiorno)	Latium
Total : n = 5 sujets	

Source : Ministère des Biens et des Activités culturelles, Italie.

**Géographie
du système :**
rock

La musique légère, rock, pop, comme nous l'avons déjà dit, ne jouit d'aucune aide publique : elle est donc entièrement « sur le marché » et elle est très suivie en Italie.

Cette musique est divisée entre une production nationale d'artistes fort populaires, parmi qui se distinguent ceux qui sont généralement désignés comme auteurs-compositeurs-interprètes, et l'invitation d'artistes étrangers, surtout anglo-saxons, comme cela arrive du reste dans tous les autres pays occidentaux.

L'organisation de ce genre de musique est confiée à des structures et organisations qui ont les caractéristiques de véritables entrepreneurs et qui, selon les cas, remplissent le rôle d'agents, de promoteurs ou d'organiseurs de manifestations et de concerts, avec le soutien et la synergie des maisons discographiques et des réseaux radiotélévisuels.

Des données plus détaillées sur ce profil du système musical sont disponibles auprès d'Assomusica (www.assomusica.it), association qui réunit les représentants de la musique légère.

**Géographie
du système :**
la danse

La danse est probablement l'art scénique le moins soutenu et aidé par les institutions publiques en Italie et avec le moins de possibilités de marché.

Les formes de financement de l'État sont minimales, alors que celles des administrations territoriales restent inexistantes.

GÉOGRAPHIE DU SYSTÈME : la danse

Tableau 15

Activités de danse reconnues	1998	1999
Compagnies de production	59	70
Festivals	24	31
Organismes de promotion	1	1
Cours et concours	11	13
Diffusion culturelle	15	21
Total	110	136

Source : Ministère des Biens et des Activités culturels, Italie.

Il n'existe pas de circuits de distribution particuliers pour la danse et le ballet. La programmation est occasionnelle dans les théâtres qui ont des présences marginales et épisodiques, souvent hors saison, dans les programmes de prose et de musique, heureusement à la seule exception de certains festivals qui sont la véritable occasion de voir des créations chorégraphiques.

Les circuits théâtraux régionaux et les structures comme la Fondazione Umbria Spettacolo contribuent en petite partie à de modestes programmations de danse à l'intérieur des théâtres qu'ils coordonnent.

Cette situation a eu et a toujours une incidence délétère non seulement sur la production mais surtout sur la formation et la promotion de la danse chez les spectateurs, principalement chez les jeunes.

Le ballet classique trouve une place et une reconnaissance sur le plan législatif au sein des fondations lyriques et symphoniques, par l'entremise de certains ensembles importants comme le Corps de ballet de la Fondazione Teatro La Scala di Milano, de la Fondazione Teatro dell'Opera di Roma, de la Fondazione Arena di Verona, de la Fondazione Teatro Regio di Torino et de la Fondazione Teatro San Carlo di Napoli.

La direction de ces ensembles demeure à l'intérieur du même ensemble : aucun chorégraphe considéré comme contemporain n'a obtenu la direction d'un corps de ballet d'un théâtre de l'opéra, comme cela est arrivé et arrive dans d'autres pays (cela a été le cas, par exemple, pour William Forsythe à Francfort et pour Anne Theresa De Keersmaker à Bruxelles).

**Géographie
du système :
compagnies**

La danse dans ses autres aspects, moderne, jazz, folk, mais surtout la danse contemporaine, est représentée par un bon nombre de compagnies de production. L'État en finance de façon continue environ 70, mais, en réalité, on en compte au moins le double à un niveau professionnel ou semi-professionnel, ce qui signifie qu'un grand nombre d'organismes agit en marge sans aucune aide financière publique.

Parmi ces compagnies, seulement certaines (Aterballetto, Balletto di Toscana, Compagnia Virgilio Sieni, Compagnia del Teatro Nuovo de Turin) possèdent un noyau artistique et une gestion structurée, stable, continue, et effectuent un certain nombre de tournées en Italie et à l'étranger.

Toutes les autres sont principalement liées au rôle centralisateur de l'image et du travail d'un chorégraphe. En Italie, il existe une génération de chorégraphes, hommes et femmes, de plus de 40 ans qui ont exprimé des poétiques et des capacités d'intérêt extrême, et qui sont appréciés à l'étranger aussi.

Certes, le manque de moyens et de ressources, notamment l'impossibilité d'avoir des espaces de création dans des structures théâtrales, oblige presque à une marginalité d'action des plus exténuantes et des moins dignes. Un signe positif est toutefois donné par la collaboration féconde entre chorégraphes et compositeurs contemporains et par un rapport fructueux avec d'autres formes expressives telles que l'art visuel, le théâtre et l'audiovisuel.

**Géographie
du système :
théâtres de
danse ou pour
la danse**

Il n'y a pas en Italie de théâtres exclusivement dédiés à la danse. Seules certaines structures, comme le Teatro Nuovo de Turin, le Teatro dell'Arte CRT de Milan, le Teatrithalia toujours à Milan avec ses deux espaces Teatro di Porta Romana et Teatro dell'Elfo, le Teatro Fondamenta Nuove de Venise, I Teatri de Reggio Emilia, le Teatro Ponchielli de Crémone, le Teatro Comunale de Ferrare, le Teatro Verdi de Pise, le Teatro Manzoni de Pistoue, le Teatro Vascello et le Teatro Greco de Rome ainsi que le Teatro Bellini de Naples, peuvent être présentées comme des théâtres avec une programmation de danse articulée et continue.

**Géographie
du
système :
promotion**

La promotion de la danse est confiée à certaines institutions. La Fondazione Romaeuropa a été le premier organisme national de promotion de la danse qui, en 1995, a été chargé par l'État d'intervenir dans le domaine de la promotion, de la diffusion et de la valorisation de la danse, plus précisément de la chorégraphie italienne contemporaine.

Romaeuropa organise des rencontres, des débats et des colloques sur les grands thèmes de la culture chorégraphique, elle fait la promotion des stages et des ateliers de maître (*master-class*), elle réalise aussi depuis quelques années la Plateforme de la danse contemporaine italienne, à laquelle sont présentées quelques-unes des productions nouvelles les plus expressives du panorama chorégraphique italien et qui sert aussi de point de rencontre pour les artistes et les opérateurs du secteur afin de développer des projets communs pour une consolidation de la culture européenne.

En outre, Romaeuropa dispose de riches archives de danse vidéo italienne et étrangère.

Actuellement, cinq autres organismes de promotion de la danse travaillent sur tout le territoire national. Il s'agit de l'Associazione CRT Centro di ricerca per il teatro à Milan, de la Fondazione Teatro Nuovo per la Danza à Turin, de l'Associazione INTEATRO à Polverigi (Ancone), de l'IALS à Rome, de l'association Mediascena Europa à Rome et de l'association Movimento Danza à Naples.

**Géographie
du
système :
formation**

La formation des danseurs est un autre chancre. Il existe bien une académie nationale de danse, mais les possibilités de trouver du travail pour les danseurs sont très réduites si l'on considère le fonctionnement du secteur. Cela engendre une fuite vers l'étranger, le passage à l'enseignement ou, pire, la création de compagnies où le danseur se recycle en chorégraphe.

En l'absence de normes précises qui protègent les usagers, une quantité innombrable d'écoles de danse prolifèrent, fréquentées surtout par des enfants et des jeunes filles. Malheureusement, on ne peut pas dire que le nombre important de candidates-danseuses et leur famille équivalent à un public attentif et fidèle pour la danse et le ballet. Manifestement les cours de danse sont un phénomène de coutume et de simples loisirs sans aucune valeur culturelle et artistique ni même de formation du public.

**Géographie du
système :**

**Biennale de
Venise**

La Biennale de Venise mérite un intérêt particulier : transformée récemment en un nouveau sujet juridique nommé « société de culture », vitrine pluridisciplinaire des nouvelles tendances artistiques à caractère international, elle est célèbre dans le monde entier pour ses activités dans le domaine des arts visuels, de l'architecture et surtout du cinéma.

Après des années d'inactivité sur le front des arts scéniques, depuis environ quatre ans elle a créé trois nouvelles sections, « Biennale Théâtre », « Biennale Musique » et « Biennale Danse », qui, tout en se coordonnant, réalisent des activités de production et de coproduction de même que l'accueil de spectacles italiens et étrangers sur la base d'une programmation.

**Géographie du
système :
cirque**

L'importance économique et sociale du secteur du cirque – en Italie, il y a 135 cirques et plus de 10 000 artistes itinérants – et la reprise effective de cet art dans les pays européens ont poussé le législateur à adopter en 1999 des mesures de rationalisation de l'action de l'État.

La loi de référence est la loi du 18 mars 1968, no.337, qui reconnaît la fonction sociale des activités du cirque et du spectacle ambulant, désignées comme des activités « spectaculaires et d'amusement » aménagées à l'aide d'équipements mobiles, en plein air ou dans des endroits fermés, ou bien dans des parcs d'attraction temporaires ou permanents.

D'après cette loi, l'aide financière de l'État est essentiellement destinée à la consolidation et au développement du secteur, et elle se réalise surtout par une participation aux frais d'investissement pour la modernisation des infrastructures et l'acquisition de nouveaux équipements et installations ainsi que pour la réparation des dégâts dus à des événements fortuits ou pour des difficultés de gestion.

Les cirques italiens sont essentiellement du type traditionnel, liés à l'iconographie des familles du cirque. Beaucoup de cirques ont encore des animaux en dotation.

Nous sommes bien loin des expériences intéressantes qui se vérifient de nos jours dans certains pays (et parmi eux la France) où aux techniques et aux numéros classiques sont associés des « tableaux » de création et de spectacle où convergent aussi des formes musicales, théâtrales et chorégraphiques.

Les entreprises du cirque sont pour la plupart petites et seulement celles qui sont liées aux grandes familles historiques (par exemple les Orfei et les Togni) ont des numéros d'excellente valeur et importance, présentés comme de grands spectacles.

Le marché du cirque se développe dans tous les centres habités de taille modeste pour les petits cirques, tandis que pour les trois ou quatre entreprises plus importantes du secteur il est présent dans toutes les grandes villes, principalement pendant la période de Noël et l'hiver.

Géographie du système :

criticité et déséquilibres

La mobilité interne et la dissémination des théâtres comme éléments caractérisants du système ont l'avantage et la richesse d'une décentralisation des arts scéniques. Cependant, la situation italienne présente en réalité de forts déséquilibres entre les régions du centre et du nord et celles du sud concernant l'offre et la demande à propos du théâtre, de la musique, de la danse, au sujet de la capacité des dépenses, de la disponibilité des espaces, de la mise en œuvre de politiques actives, de l'aide locale et des capacités de gestion, ce qui crée un certain nombre de zones dites « défavorisées » dans ce sens.

Le gouvernement s'est engagé, depuis quelques années, dans un programme de rééquilibrage basé non pas sur l'assistance mais sur des actions fortes de promotion en vue de la consolidation des productions, la formation et le développement d'un public nouveau, la formation du personnel ainsi que des opérateurs artistiques et techniques, le perfectionnement des dirigeants des gouvernements locaux responsables du spectacle, la définition de projets où le spectacle vivant est vu comme une ressource de développement local du territoire grâce aussi à des instruments de financement nationaux et communautaires qui ne sont pas attribués à la culture.

Géographie du système :

criticité et contributions

L'obtention de ressources économiques pour le développement des activités est entravée par les limites et les modalités selon lesquelles sont accordées les subventions et les contributions.

Si pour les activités financées le problème concerne l'aspect financier (temps d'obtention et liquidités) et la procédure, pour les petites compagnies indépendantes la

situation se révèle plus grave, sur le plan qualitatif aussi, car elles ne peuvent bénéficier de formes de financement public à cause de la complexité et de la portée des critères principalement quantitatifs, en matière de volume d'activité.

Cela constitue un barrage qui ne favorise certainement pas un renouvellement de la scène théâtrale, musicale et chorégraphique et introduit de manière complexe le point sensible le plus grave de l'évaluation.

La présence d'un nombre important d'artistes et de compagnies indépendantes sans un espace productif propre suggère la possibilité de favoriser des initiatives d'accueil permanent de ces groupes dans des théâtres qui ne sont pas pleinement utilisés, et cela, en fonction de projets plus amples orientés dans le territoire sur une base pluriannuelle.

**Géographie
du système :**

**criticité et
résidences**

Des propositions ont été faites sur des formules d'aires artistiques pluridisciplinaires. Elles ont été accueillies officiellement par la Réglementation sur le théâtre et par le projet de loi sur le théâtre au Parlement, mais jusqu'à présent l'absence d'un modèle de gestion convenable et efficace, de critères d'évaluation pour obtenir des subventions, d'une politique culturelle appropriée et d'expériences de référence valables qui tiennent compte des intérêts et des spécificités des structures et des facteurs en jeu (compagnies, territoire, gouvernements locaux, spectateurs) a limité numériquement de telles expériences.

Des projets intégrés de valorisation des réseaux des petits théâtres (par exemple la Toscane avec Porto Franco) sont encore des expériences pilotes à perfectionner par une méthode appropriée et des objectifs à atteindre.

**Géographie
du système :**

**criticité et
directions**

Un élément de nouveauté bénéfique pour le théâtre italien réalisé ces dernières années est celui d'un début d'osmose entre formes et genres théâtraux, sur les plans artistico-productif et organisationnel, avec des artistes « spécialisés » et reconnus à l'intérieur de milieux particuliers admis non seulement dans les programmations du "théâtre officiel" mais aussi appelés à remplir des fonctions de direction de structures institutionnelles et de théâtres nationaux (CTB de Brescia, Biennale Teatro, Teatro de Rome).

Sur le plan organisationnel, si l'on exclut les théâtres nationaux et certains grands théâtres et compagnies, les systèmes de travail ont une approche du type fortement "artisanal" pour une bonne partie de leurs activités. Ainsi, un certain nombre de compagnies et de troupes peuvent être considérées comme des microstructures, grâce au doublement des rôles (techniciens, artistes, organisateurs) pour les mêmes personnes au sein de troupes extrêmement réduites.

**Géographie du
système :**

**criticité et
coproductions**

Le recours à un partenariat coproductif sur le plan national a principalement pour objet un partage des risques et des frais pour la réalisation des projets et il se développe dans les aires permanentes, les festivals et au sein de certaines compagnies de production possédant d'importantes capacités de gestion, indistinctement pour le théâtre de répertoire, de recherche ou pour l'enfance.

Les coproductions internationales sont rarement exploitées. Seules les structures permanentes et les festivals qui, avec le temps, ont tissé des liens avec des structures théâtrales étrangères et ont la capacité organisationnelle et contractuelle de réaliser des accords de production développent ces relations.

**Géographie
du
système :**

**criticité et
réseaux**

La participation de structures théâtrales italiennes à des réseaux européens et extra-européens est rare en raison de problèmes de coût et d'engagement et parce qu'elle est considérée par les entreprises comme sans utilité immédiate. Toutefois, il existe une bonne connaissance des productions artistiques de qualité des autres pays, surtout européens. Fréquemment, des relations du type bilatéral s'engagent et la circulation de spectacles italiens à l'étranger n'est pas un phénomène épisodique : elle se fait de préférence dans les festivals plutôt qu'à l'intérieur des programmes saisonniers théâtraux.

**Géographie
du système :**

**criticité et
autres
filiales**

Les structures qui travaillent de façon permanente sur le territoire (festivals, théâtres nationaux, quelques associations et compagnies) présentent des projets qui confirment la caractéristique des arts scéniques, à savoir de pouvoir réaliser des échanges avec d'autres filières par l'entremise d'initiatives qui mettent en connexion le théâtre et le secteur tertiaire, les politiques sociales, la jeunesse et l'éducation, l'inclusion sociale.

Le problème des spectateurs, de la promotion et de la capacité de développer des instruments de relation avec eux et avec un nouveau public, surtout celui des jeunes, est une priorité de la société théâtrale et des institutions qui est fortement ressentie en Italie où il manque une méthode de marketing culturel.

**Géographie du
système :**

**criticité et
technologies**

Le rapport avec les nouvelles technologies est présent à tous les niveaux dans les outils de travail (scène, gestion, guichets automatisés, etc.) et dans le processus de création artistique. Au cours des trois dernières années, on a assisté à un rapprochement rapide du milieu du spectacle italien avec l'Internet, bien que l'utilisation du courrier électronique et l'emploi du Web en tant que support communicationnel concernent davantage les moyennes et grandes structures.

Notons que la diffusion de spectacles par l'entremise d'Internet est encore rare et touche peu de grandes structures et quelques festivals.

DEUXIÈME PARTIE

Aspects de l'économie des arts de la scène en Italie

Nous essayerons ici de tracer les lignes de l'économie du secteur du spectacle afin de comprendre l'ordre de grandeur de l'offre et de la demande et donc la dimension économique du secteur.

Les données indiquées sont extraites des statistiques annuelles publiées par la Société italienne des auteurs et éditeurs (SIAE). Elles se réfèrent à 1999, année où a eu lieu la dernière mise à jour.

En Italie, du point de vue des relevés statistiques, le spectacle est inclus dans le domaine du loisir. C'est pourquoi dans les données établies se trouvent aussi, de façon trompeuse, des données inhérentes au sport.

Dépense globale

Partons des données relatives à la dépense générale soutenue par les spectacles qui, dans l'ensemble, a atteint en 1999 la somme de 5 481,1 milliards de liras (+ 4,7 % par rapport à l'année précédente), somme importante indiquant la valeur que le marché du loisir a acquise de façon stable, désormais, en Italie.

Si l'on ajoute à cette somme les redevances de la télévision à usage privé versées à la télévision d'État (RAI) s'élevant en 1999 à 2 645,7 milliards de liras (+1,9 % sur 2 596,7 milliards en 1998), on atteint la somme considérable de 8 126,9 milliards de liras.

Donc, par rapport aux 7 883,5 milliards enregistrés par la même donnée inhérente à l'activité générale du spectacle italien en 1998, on obtient une augmentation globale de +3,7 %.

En détail, cela signifie que le marché des activités théâtrales et musicales, signe de valeur culturelle importante, rassemble des tranches de public de différentes catégories.

Au cours de l'année en question, la progression des activités théâtrales et musicales en Italie a été très bonne. En effet, les recettes (billets et abonnements) des activités suivantes :

- ◆ représentations de poésie et prose dialectale;
- ◆ représentations d'œuvres lyriques, ballets classiques et modernes, concerts de danse;
- ◆ concerts de musique classique (symphonique, lyrique, de chambre, etc.);
- ◆ représentations d'opérettes;
- ◆ spectacles de revue et comédies musicales;
- ◆ concerts et spectacles de musique légère, manifestations d'art varié et de folklore;
- ◆ spectacles de marionnettes et d'animation;
- ◆ spectacles scolaires, chorégraphiques et musicaux de fin d'année, spectacles culturels de fin d'année, etc.,

ont connu une augmentation de 8,1 % en passant de 720,3 milliards de liras en 1998 à 778,8 milliards de liras en 1999.

Cette croissance a surtout été atteinte au centre de l'Italie où les recettes se sont élevées de 171,8 milliards en 1998 à 200,1 milliards en 1999 (+16,5 %).

**Billets
vendus et
dépense par
habitant**

Le nombre global de manifestations a subi une légère diminution de 125 371 en 1998 à 123 610 en 1999 (-1,4 %). Au cours de la même période, le nombre de billets vendus a atteint 32,3 millions en 1999 contre 30,8 millions en 1998 (+ 4,6 %).

Enfin, la dépense par habitant a crû, passant en 1999 à 13 158 liras contre 12 512 liras en 1998 (+8,0 %), ce qui est bien au-delà de l'augmentation de l'inflation enregistrée cette année-là (1,7 %).

Pour conclure, soulignons l'excellente progression des manifestations de musique légère qui au cours de 1999 ont enregistré une augmentation de 23,6 % et sont passées de 163,1 milliards en 1998 à 201,6 milliards en 1999. Le nombre de billets vendus a augmenté de 25,4 % (de 6,8 à 8,5 millions), tandis que les représentations ont diminué de 11 % (de 16 710 à 14 870).

Le prix maximal et minimal des billets d'entrée, si l'on tient compte aussi des différences qui s'enregistrent entre certaines zones géographiques (entre le nord et le sud de l'Italie) est le suivant :

- ❑ musique lyrique : de 1 000 000 de liras (places d'orchestre) à 50 000 liras (balcon/poulailler);
- ❑ concerts de musique savante : de 80 000 à 15 000 liras;
- ❑ théâtre de prose et de recherche : de 50 000 à 10 000 liras;
- ❑ danse : de 40 000 à 10 000 liras;
- ❑ cirque : de 50 000 à 25 000 liras.

Cinéma

Il est utile de jeter un coup d'œil sur le secteur cinématographique pour établir une comparaison.

Devant une augmentation de l'offre de films et du coût du billet (+3,6 %), les spectacles cinématographiques notent une diminution des recettes (-9,6 %) en passant de 1 141,1 milliards de liras à 1 031,9 et du nombre de billets vendus qui chute de 118 à 103 millions (-12,7 %). La baisse de la dépense du public pour le cinéma s'est vérifiée dans toute l'Italie : en effet, les régions du Nord ont enregistré -11,2 % de la dépense considérée dans l'analyse, celles du centre, -7,0 %, celles du sud, -5,3 % et enfin les îles, jusqu'à -4,7 %.

En revanche, les journées de programmation ont augmenté avec l'ouverture de nouvelles structures et l'avènement, désormais confirmé, des salles multiplexes (+9,1 %).

Le nombre de salles cinématographiques actives tout au long de l'année en question a atteint, en Italie, 4 911 (+6,7 %) contre 4 603 en 1998, dont 1 772 situées dans les chefs-lieux de province et 3 139 dans les autres provinces italiennes.

Sport

Analysons aussi le sport. Les recettes obtenues dans l'ensemble des manifestations sportives qui se sont déroulées en Italie ont augmenté de 766,7 milliards de liras en 1998 à 768,3 milliards en 1999 avec une croissance de 0,2 %.

La dépense par habitant pour assister aux manifestations sportives de tout genre s'est stabilisée à 13 336 liras, et le marché même se présente désormais comme un marché fixe, avec une progression constante dans le temps et dans les typologies.

Et comme cela arrive habituellement, la partie la plus importante de la dépense se fait pour le football qui absorbe 78,3 % du total (601,3 milliards de liras sur 768,3).

De même, un grand intérêt est porté au basket (54,5 milliards de liras, soit 7,12 % du total), à la course automobile et au motocyclisme (69,6 milliards, soit 9,1 % du total).

Il est intéressant de relever que la majeure partie de la dépense totale pour le sport est concentrée dans les chefs-lieux de province (584,1 milliards), tandis que le restant (184,2 milliards) provient des autres villes.

Loisirs variés

Sous le nom de « loisirs variés », les statistiques italiennes considèrent d'autres aspects du spectacle.

En effet, ce groupe comprend l'ensemble des loisirs et divertissements populaires : bals, entrées aux expositions et foires, billards, appareils d'amusement (comme les jeux vidéo, les *flippers*, les jeux électroniques, etc.) installés dans les clubs, associations et certains commerces publics, spectacles itinérants (c'est-à-dire les attractions dans les fêtes foraines), cirques, salles de quilles, cafés-concerts, juke-box et autres manifestations telles que les spectacles de rue, les divertissements dans les villages touristiques, les défilés de carnaval.

La dépense du public pour les loisirs variés a connu une augmentation élevée en passant de 2 608,8 milliards de liras en 1998 à 2 902,1 en 1999 (+11,2 %).

Déjà en 1997, la hausse enregistrée était de 9,1 % (la valeur était alors de 2 390,7 milliards de liras). Il est très intéressant de remarquer ici que la croissance du secteur est en véritable expansion. Soulignons, en outre, que dans toute l'Italie le marché est en augmentation, principalement dans l'Italie septentrionale où il croît de 14,2 %.

En ce qui concerne le bal sous ses différentes formes (des discothèques aux bals populaires), le secteur a subi une légère flexion, en passant de 895,9 milliards de liras en 1998 à 889,7 en 1999 (-0,7 %).

Il faut constater cependant qu'en 1998, par rapport à 1997, on avait enregistré une augmentation de 5,5 % et que parallèlement la dépense par habitant pour le bal a légèrement diminué en Italie (-0,8 %, soit de 15 565 à 15 442 liras).

En conclusion, on peut dire que le marché du spectacle et des loisirs en général est particulièrement florissant en Italie, avec une tendance à la croissance.

Toutefois, il n'existe pas de statistiques sur le nombre de spectacles étrangers présentés en Italie au cours des dernières années ni sur leur répercussion en fait de recettes et de présences.

TROISIÈME PARTIE

Géographie du marché des arts de la scène en Italie

Géographie du marché : les théâtres

Tout en continuant à dessiner une cartographie des arts de la scène italiens, nous analyserons ci-dessous le marché sous son aspect organisationnel ainsi que la typologie des structures de distribution, d'accueil, d'hospitalité et de programmation. Nous verrons particulièrement ses aspects les plus sensibles et ses ouvertures sur l'offre internationale.

Pour commencer, nous devons définir les expressions « activités théâtrales et activités musicales » qui en Italie caractérisent le système des salles de spectacle, des théâtres, des cabarets et des salles de concerts ou auditoriums.

Ces lieux de spectacle peuvent être à gestion publique ou à gestion privée.

L'Italie présente un patrimoine de bâtiments théâtraux riche et extraordinaire, véritable caractéristique italienne, de presque toutes les dimensions et tous les types, disséminés indistinctement sur tout le territoire national tissant ainsi un réseau, si bien que l'on peut dire que la plus grande partie des centres habités, même de petite dimension, dispose d'une salle de spectacle.

Un grand nombre de bâtiments sont très petits, même dans leur capacité (dans des régions telles que les Marches, l'Émilie-Romagne, l'Ombrie et la Toscane, de petits théâtres de 100 à 300 places fonctionnent à la perfection).

Parmi eux, il y a un nombre considérable de théâtres historiques, des bâtiments de grande valeur architecturale et artistique, certains de grande beauté et importance dans leur ameublement, dans leurs peintures et leurs stucs, construits entre le début du XIX^e siècle et les premières années du XX^e siècle, qui sont le témoignage d'une culture et d'un amour pour les arts scéniques.

Ce n'est pas un hasard si, dans la nomenclature des espaces de spectacle, on emploie l'expression « théâtre à l'italienne » pour indiquer un théâtre de morphologie traditionnelle.

L'aspect relatif aux dimensions des théâtres italiens, tant pour celles de la scène que pour le nombre de places et la structure de la salle (parterre, balcons, scène et avant-scène), est des plus variés dans le système italien.

En effet, il existe une série de théâtres de cour, des espaces extrêmement petits qui étaient utilisés pour des spectacles « privés » destinés aux riches princes, avec une scène équipée mais réduite à son minimum et ne comprenant pas plus de 100 places assises. Dans

la région de l'Ombrie, en Italie du centre, il y a même un théâtre de 50 places seulement qui fonctionne parfaitement.

La taille de la majeure partie des autres théâtres va de salles moyennes et petites (ne dépassant pas de 500 à 600 places) à des théâtres moyens et grands (allant de 700 à 900 places et au maximum 1 100 places).

Les espaces théâtraux à gestion publique sont essentiellement des bâtiments qui sont la propriété des municipalités. Ils sont en grande partie gérés directement par les communes mêmes ou par des organismes à caractère public ou privé à participation communale selon le système de gouvernance (par exemple : des institutions, des entreprises spéciales, des fondations, mais rarement des sociétés par actions).

Dans d'autres cas, ces espaces sont donnés en concession à des tiers ou bien simplement gérés par les administrations municipales pour leur fonctionnement ou leur programmation.

Leur programmation est principalement constituée par des spectacles de prose classique, d'opéras lyriques, de pièces commerciales, de concerts (plus de 85 % des spectacles présentés), tandis que les 15 % restants englobent des spectacles de théâtre de recherche, de théâtre pour l'enfance, des spectacles de danse et ballet de même que d'autres activités.

Comme nous l'avons déjà décrit dans la première partie, certains d'entre eux sont le siège physique des entreprises de production (théâtres nationaux, centres d'avant-garde, fondations lyriques et symphoniques, théâtres populaires dits de tradition), et c'est pourquoi leurs programmes présentent leurs propres productions ainsi que des spectacles d'accueil.

En ce qui concerne les activités privées (c'est-à-dire les théâtres de propriété de personnes physiques ou de sociétés), nous trouvons les éléments suivants :

- espaces de spectacle, siège d'organismes de production théâtrale ou musicale;
- espaces équipés pour accueillir des projections cinématographiques et des spectacles d'arts de la scène (écran et scène) et définis comme des « cinémas-théâtres »;
- théâtres commerciaux.

Les premiers sont des lieux organisés pour une activité de production de compagnies et d'organismes privés qui jouent eux aussi le double rôle qui consiste à produire et à accueillir des spectacles.

Les deuxièmes sont situés surtout dans les petits centres. Ils sont la propriété de petits entrepreneurs, principalement exploitants d'activités cinématographiques, mais ils programment aussi de modestes festivals de prose ou de musique pour leur propre compte ou sur mandat des municipalités.

Ils représentent fréquemment l'unique espace dans le village utilisé pour toutes sortes d'activités culturelles et d'attractions (films, spectacles, spectacles de fin d'année, conférences, réunions, etc.).

Les troisièmes, les théâtres commerciaux, sont, en revanche, de véritables entreprises de spectacles à but lucratif. Ils ne sont pas très nombreux (Milan est la ville qui en rassemble le plus), mais ils sont importants, prestigieux et fréquentés.

Parmi tous, nous devons citer le Teatro Sistina de Rome, considéré comme le temple de la comédie musicale italienne, mais aussi comme le siège très recherché par les spectacles et les concerts internationaux.

Les activités théâtrales qui sont gérées par des entreprises de spectacle jouissent de financement de l'État (en 1999, on compte environ 45 espaces et 5 théâtres municipaux), tandis que le fonctionnement et la gestion des théâtres communaux sont assurés par les collectivités territoriales.

En ce qui concerne les salles de spectacle, si nous considérons le nombre de théâtres et de salles de concert ou d'espaces polyvalents utilisés pour la prose, le théâtre musical, la musique et la danse, qui répondent aux normes gouvernementales et qui sont ouverts, et si nous laissons de côté les théâtres fermés parce que non réglementaires ou en phase de restructuration (l'Italie, comme nous l'avons déjà dit, a une législation en matière de sécurité des locaux publics de spectacle extrêmement stricte et complexe), nous savons qu'aujourd'hui environ 1 186 théâtres sont utilisés en Italie.

Ce compte exclut les salles qui ont un nombre de places inférieur à 150, à savoir la plus grande partie des salles de paroisse, entre autres.

À propos des bâtiments théâtraux, et de la grande quantité d'espaces théâtraux existants, y compris ceux des zones défavorisées, il faut se poser un certain nombre de questions.

Tout d'abord, une grande quantité de théâtres sont fermés ou inutilisables : les données du CIDIM de 1997 indiquent que, pour les régions du sud de l'Italie seulement et pour les îles, sur 388 théâtres, 29 espaces sont inutilisables et 25 salles sont en phase de reconstruction.

L'État italien a voté une loi qui subventionne la restauration et la récupération des théâtres, mais la procédure et les délais pour obtenir ces subventions sont fort complexes.

Ajoutons à cela que de nombreux théâtres répondant aux normes, et même d'une extrême beauté, situés dans des localités de province, ont des dimensions et un nombre de places tellement réduits (surtout au centre de l'Italie) qu'ils ne peuvent pas être utilisés sans des investissements considérables de la part des gouvernements locaux (dans la gestion et la programmation) et ne sont donc ouverts que partiellement pendant l'année.

Enfin, l'emplacement des théâtres est extrêmement déséquilibré entre le sud de l'Italie centrale, qui en possède beaucoup (environ 82 %) et le reste du pays qui sur sept régions du Sud et dans les îles n'a que 17 % des espaces.

La programmation des activités musicales mérite que nous nous y arrêtions brièvement. Les espaces pour l'exécution de concerts, conçus comme des lieux réservés

exclusivement à la musique, sont des plus rares et représentent un point critique du système italien.

En effet, en ce qui concerne les auditoriums musicaux, très peu de villes en disposent, tandis que les petites salles de concerts situées dans des bâtiments historiques sont plus répandues.

Pour la musique, on utilise aussi des salles aux places réduites contiguës à des théâtres importants et appelées « réduits ».

Pendant ces quinze dernières années, on a heureusement assisté à la planification et à la construction de nouveaux auditoriums ou à la reconstruction de vieux cinémas-théâtres en fonction d'un emploi musical. Outre le nouvel auditorium de Rome déjà nommé, mentionnons les deux autres espaces pour les concerts projetés eux aussi par Renzo Piano à Turin dans l'ancienne usine Lingotto de Fiat et à Parme dans un autre site d'archéologie industrielle. De même, citons le magnifique auditorium de Milan, tout récent, donné à l'Orchestre Verdi ainsi que l'auditorium et le théâtre de prose construits en un unique bâtiment entièrement neuf à Bolzano.

Le problème chronique des espaces touche aussi la musique pop-rock, du moment qu'il n'existe pas d'emplacements équipés pour de grands concerts ni de lieux spécifiques comme en France ou en Grande-Bretagne.

Les artistes de musique légère s'exhibent selon leur importance et le public qu'ils attirent dans une petite salle, un club, une discothèque, un théâtre de 1 200 à 1 500 places (en Italie, les théâtres avec plus de 1 600 places se comptent sur les doigts d'une seule main) ou dans un stade de football, dans un palais des sports, qui ne sont pas toujours appropriés pour ce qui est de l'acoustique ou que par les sociétés sportives refusent parfois de prêter par peur des dégâts causés à la pelouse et, par conséquent, du préjudice pour les parties de football très suivies en Italie.

En ce qui concerne les cirques, le problème de l'« emplacement » est en fait un véritable casse-tête. Une loi nationale a établi que, pour les cirques et les spectacles itinérants, fêtes foraines incluses, les communes doivent aménager des zones équipées et munies de services de base, disposition que la plupart des villes n'appliquent pas.

C'est pourquoi très souvent les espaces pour les cirques sont des lieux choisis fortuitement et donc inappropriés du point de vue légal.

Géographie du marché :

circuits théâtraux

En Italie, les différents gouvernements ont toujours accordé une grande attention à l'activité de distribution des spectacles, en ce qui a trait aux politiques de promotion culturelle. Cet aspect a été particulièrement soigné pour le théâtre de prose du moment que l'on retenait comme nécessaire, vu la mobilité des compagnies italiennes, de créer une coordination, de servir des zones pénalisées et d'assurer une plus vaste décentralisation.

La fonction distributive de l'après-guerre et jusqu'aux années 80 environ a été remplie au niveau institutionnel par l'ETI.

Successivement, de nouvelles structures institutionnelles ont surgi. Elles sont appelées « circuits théâtraux régionaux », sont éparpillées dans presque toutes les régions italiennes et ont pour fonction d'assurer la circulation et la distribution des compagnies théâtrales dans un territoire déterminé, en programmant les affiches des spectacles dans les théâtres communaux auxquels elles sont rattachées ou réunies en consortium et en participant à une partie du coût de représentation.

Actuellement, quinze structures remplissent cette fonction et sont définies, pour le financement public, comme des organismes de promotion et de formation du public. De fait, elles servent d'agents de coordination à la programmation de prose et soutiennent seulement de façon exceptionnelle une programmation de musique ou de danse. Certaines d'entre elles agissent en collaboration avec l'ETI.

Les circuits territoriaux, de nature publique ou privée, se consacrent à une activité de distribution et de promotion théâtrale, chacun au sein de sa propre région : pour pouvoir accéder aux subventions, ils doivent programmer au moins 130 journées de représentations réalisées par des compagnies bénéficiant de l'aide de l'État, avec une rémunération basée sur un pourcentage ou une rémunération fixe jusqu'à un plafond préétabli par l'Administration; les journées doivent être distribuées sur dix villes (lieux) au moins (de façon que la tournée soit présentée dans chaque province) et effectuées dans des salles de théâtres répondant aux normes.

En outre, le projet des activités doit être articulé de manière à assurer un équilibre dans la rotation faite entre les différentes formes de production théâtrale, sur la base d'un répertoire particulièrement qualifié sous le profil culturel, et comprenant une référence précise au répertoire contemporain italien et européen.

Enfin, les circuits, qui doivent être équipés d'une structure organisationnelle stable, peuvent introduire dans leur programmation (total des représentations et total du coût d'accueil) jusqu'à 25 % de compagnies non subventionnées, en donnant une préférence aux jeunes formations et aux compagnies de danse subventionnées par l'État.

GÉOGRAPHIE DU MARCHÉ : circuits régionaux

Tableau 16

Circuits de théâtre régionaux	Siège social – Région
Centro Servizi Culturali S. Chiara	Trente-Trentin-Haut -Adige
Arteven	Padoue – Vénétie
GAT (Gruppo Attività Teatrali) Triveneto	Padoue – Vénétie
Ente Regionale Teatrale Friuli Venezia Giulia	Trieste – Frioul-Vénétie-Julienne
Fondazione Toscana Spettacolo	Florence – Toscane
Associazione Marchigiana Attività Teatrali Amat – Ass. cult.	Ancone – Marches
ATCL (Associazione Teatrale Comuni del Lazio)	Rome – Latium
ATAM (Associazione Teatrale Abruzzese Molisana)	L'Aquila – Abruzzes
CTRC Teatro Pubblico Campano- Ass. cult.	Naples – Campanie
Consorzio Teatro Campania	Naples – Campanie
Consorzio Teatro Pubblico Pugliese	Bari – Pouille
Basilicata Spettacoli ABS - Ass. Cult.	Potenza – Basilicate
CTS (Centro Teatrale Siciliano) Ass. Cult.	Palerme – Sicile
CEDAC (Centro Diffusione Attività Culturali)	Cagliari – Sardaigne
Circuito Regionale Teatro Ragazzi e Giovani	Cagliari – Sardaigne

Source : Ministère des Biens et des Activités culturelles, Italie.

Ainsi, certaines régions sont exclues, comme l'Ombrie et le Piémont, dont la distribution des spectacles est assurée par les bureaux spécialisés des théâtres nationaux de prose à gestion publique, de même que la Vénétie, qui dispose tout de même de deux circuits déjà rodés, tandis qu'en Lombardie, Calabre, Ligurie et Émilie-Romagne les théâtres ne disposent pas d'une coordination structurée et institutionnelle.

Il existe des circuits officieux qui, en réalité, sont représentés par de petits festivals de théâtre et de musique présentés dans plusieurs théâtres communaux avec le financement et la coordination des régions ou des provinces, comme le festival Altri Percorsi sur le théâtre de recherche en Lombardie ou le programme Porto Franco en Toscane.

Les circuits régionaux ne font malheureusement pas la distribution de spectacles étrangers, si ce n'est rarement, soit par manque de fonds, soit par absence d'expérience dans ce domaine.

En ce qui concerne le théâtre de prose italien, trois grandes agences privées du type territorial aident théâtres et compagnies dans la définition des calendriers de « tournée ».

Il s'agit de structures historiques, liées à de véritables personnages de l'histoire du théâtre et du spectacle dont la famille et les collaborateurs poursuivent l'œuvre et qui se sont divisées l'Italie : l'agence UTIM de Milan d'Elio Schiavoni pour le nord de l'Italie (ouest), l'agence Essevuteatro des frères Vernassa à Florence pour le nord de l'Italie centrale (est) et le Teatro '88 de Brunilde Di Giovanni à Rome pour le sud de l'Italie centrale. Ces agences ne font pas la distribution de spectacles internationaux, sauf ceux qui sont inhérents au spectacle strictement commercial.

**Géographie
du marché :
festivals**

Les festivals représentent un autre aspect dynamique et vivant du système de spectacle italien.

En été, l'Italie en compte plusieurs dizaines, mais une bonne partie sont des festivals à caractère local, réalisés avec peu de moyens.

Deux sites Web (www.italiafestival.it et www.lombardiaspettacolo.com) fournissent à peine un tableau du panorama des festivals importants.

Les festivals de théâtre sont organisés par des sujets privés ou mixtes public-privé ; ils sont de dimension nationale et internationale, jouissent d'un apport financier de différentes sources, surtout au niveau local, et constituent pour la plupart une vitrine spécialisée et attentive pour la connaissance et l'approche des nouvelles tendances artistiques et productives exprimées dans le théâtre. Le tableau 17 présente les manifestations théâtrales reconnues recevant des formes d'aide de la part de l'État.

GÉOGRAPHIE DU MARCHÉ : manifestations théâtrales

Tableau 17

Manifestations théâtrales	Région
Commune d'Asti	Piémont
Association Mittelfest	Frioul-Vénétie-Julienne
Commune de Vicence	Vénétie
Commune de Vérone	Vénétie
Commune de Bassano del Grappa	Vénétie
Commune de Borgio Verezzi	Ligurie
Théâtre Festival Parme – Ass.	Émilie-Romagne
Commune de Sarsina	Émilie-Romagne
Commune de Pietrasanta	Toscane
Théâtre della Limonaia – Ass. cult.	Toscane
Festival dei Due Mondi – Ass. cult.	Ombrie
Inteatro – Ass. cult.	Marches
Fondation Orestiadi	Sicile
Taormina Arte	Sicile
Commune de Palerme	Sicile
Tota : n = 15 sujets	

Source : Ministère des Biens et des Activités culturelles, Italie.

Les festivals de théâtre qui montrent une plus grande ouverture quant à l'accueil de spectacles internationaux sont le Mittelfest à Cividale, le Teatro Festival à Parme, l'Intercity à Florence, le Fabbrica Europa à Florence, l'Inteatro à Polverigi et le Santarcangelo dei Teatri.

Les festivals de musique affichent aussi une grande ouverture, et actuellement ils constituent des itinéraires de tourisme culturel. Pour sa part, l'État en finance 82 (voir le tableau 18).

FESTIVALS DE MUSIQUE FINANCÉS PAR LE FUS (État)

Tableau 18

Festivals de musique financés par le FUS (État)	Région
Ass. Antidogma Musica	Piémont
Ass. Settimane Musicali di Stresa	Piémont
Ass. Teatrosfera – Vincoli Sonori	Piémont
Comune di Baveno	Piémont
Ist. di Musica Antica S.C.R.L.	Piémont
Ass. Autunno Musicale A. Como	Lombardie
Ass. Milano Musica	Lombardie
Comitato Lombardia Europa Musica 2000	Lombardie
Comitato Lombardia Europa Musica 2000	Lombardie
Comune Di Cremona – Teatro Comunale	Lombardie
Comune di Legnano	Lombardie
Comune di Salò	Lombardie
Ente Festival Pianistico Internazion. di Brescia e Bergamo	Lombardie
Ass. La Società dell'Opera Buffa	Lombardie
Ass. Festival di Musica Sacra	Trentin-Haut-Adige
Ass. Incontri Internazionali Musica Contemporanea	Trentin-Haut-Adige
Ass. Musica Riva	Trentin-Haut-Adige
Ass. W.A. Mozart a Rovereto	Trentin-Haut-Adige
Comitato Gustav Mahler di Dobbiaco	Trentin-Haut-Adige
Incontri Internazionali Musica Contemporanea di Bolzano	Trentin-Haut-Adige
Incontri Internazionali Musica Contemporanea di Trento	Trentin-Haut-Adige
Ass. Euromusica Centro Europeo Musica T. Musicale	Vénétie
Ass. Mus. Ensemble 900	Vénétie
Ass. Settimana Musicale al Teatro Olimpico	Vénétie
Comune di Vicenza	Vénétie
Ente Veneto Festival	Vénétie
Ass. Mittelfest	Frioul-Vénétie-Julienne
Fondazione Musicale S. Cecilia	Frioul-Vénétie-Julienne
Comune di Cervo	Ligurie
Comitato Promotore Culture dei Mari	Ligurie
Ass. Bologna Festival	Émilie-Romagne
Ass. da Bach a Bartok	Émilie-Romagne
Ass. Ensemble Edgard Varèse	Émilie-Romagne
Ass. I Teatri	Émilie-Romagne
Ass. Pierrot Lunaire	Émilie-Romagne
Cimes – Dipartimento Musica e Spettacolo	Émilie-Romagne
Comune di Modena	Émilie-Romagne
Comune di Rimini	Émilie-Romagne
Fondazione Ravenna Manifestazioni	Émilie-Romagne
Ass. Guarda l'Europa	Toscane
Multipromo Firenze (già Comune di Fiesole)	Toscane
Comune di Poggio a Caiano	Toscane
Comune di San Gimignano	Toscane
Fondazione Festival Pucciniano	Toscane
Fondazione Lavoratori Officine Galileo Flog – SCRL	Toscane
Organizzatori Cantiere Internazionale d'Arte	Toscane
Ass. Festival dei Due Mondi – Spoleto	Ombrie

Ass. Festival delle Nazioni di Musica da Camera	Ombrie
Ass. Sagra Musicale Umbra	Ombrie
Ass. Umbria Jazz	Ombrie
Comitato Gubbio Festival	Ombrie
F. Int. per la Pace	Ombrie
Ass. Musica Klezmer	Marches
Comune di Fano	Marches
Eventi picc. soc. coop. A.r.l.	Marches
Rassegne Musicali Nostra Signora di Loreto	Marches
Rossini Opera Festival	Marches
Ass. Ernico Simbruina	Latium
Ass. Giornate Musicali	Latium
Ass. New Sound '88	Latium
Ass. Studium Harmoniae Antiquae-Roma	Latium
Ass. Villa Celimontana	Latium
Atem Accademia Teatro e Musica Briccialdi-Roma	Latium
Azienda Autonoma Cura Soggiorno Turismo di Viterbo	Latium
Coop. Festival Jazz International	Latium
Fondazione Romaeuropa Arte e Cultura	Latium
Sifd – Fondazione Italiana per la Musica Antica	Latium
Comune di Tagliacozzo	Abruzzes
Ass. Ferrazzano Festival	Molise
Circuito in soc. coop. di produzione e lavoro A.r.l.	Campanie
Accademia Organistica Campana	Campanie
Ass. Domenico Scarlatti	Campanie
Ass. Opera Buffa Festival	Campanie
Azienda Autonoma di Soggiorno di Sorrento	Campanie
Ente Filarmonico per il Mezzogiorno	Campanie
Ente Provinciale per il Turismo di Salerno	Campanie
Soc. dei Concerti di Ravello	Campanie
Ass. Centro Artistico Musicale Paolo Grassi	Pouille
Ass. MIA (Musicisti Italiani Associati)	Pouille
Ass. Time Zones	Pouille
Comune di Andria	Pouille
Circolo Musicale Onyx Jazz Club	Basilicate
Provincia di Crotone	Calabre
Ass. Maggio Crotonese	Calabre
Comune di Cerisano	Calabre
Ass. Archymed — Ist. Int. di Cultura Mediterranea	Sicile
Comitato Taormina Arte	Sicile
Ass. Coro Polifonico Turritano	Sardegna
Ass. Polifonica « E. Porrino »	Sardegna
Ass. Sardegna Arte e Spettacolo	Sardegna
Ass. Spaziomusica	Sardegna
Coop. Cogitur	Sardegna
Fondazione Voci d'Europa	Sardegna
Gruppo Folklorico Città di Quarto	Sardegna
Total : n = 82 sujets	

Attachons-nous maintenant aux manifestations à vocation internationale.

Tout d'abord, le Festival dei Due Mondi de Spoleto, sans doute le plus célèbre au monde, a été fondé en 1958, et avait jusqu'à tout récemment deux éditions « jumelles » : une à Charleston aux États-Unis et l'autre à Melbourne en Australie.

Spoleto avec le Ravenna Festival, le Festival del 900 de Palerme, le Romaeuropa Festival, le Milano Oltre et le Taormina Arte ainsi que la Biennale de Venise (avec les sections « théâtre », « musique », « danse ») se présentent comme de grandes manifestations à caractère international et pluridisciplinaire, du fait que de rendez-vous strictement musicaux ils sont devenus de nos jours des lieux rassemblant toutes les formes de spectacles, concerts, performances de théâtre, danse, projections cinématographiques, expositions d'art visuel, événements de divers genres.

Pour l'art lyrique, sont également connus le Rossini Opera Festival de Pesaro, le Maggio Musicale Fiorentino, le Festival des arènes de Vérone, le Festival Pucciniano (à Torre del Lago en Toscane où séjourna le grand compositeur), le Macerata Opera et le Festival della Valle d'Itria.

Concernant la musique symphonique et de chambre, il existe les festivals monographiques de l'Accademia di Santa Cecilia, les Settimane Musicali di Stresa, la Ferrara Musica, la Sagra Musicale Umbra, la Sagra Musicale Malatestiana, le Festival delle Nazioni, l'Autunno Musicale à Come, la Settembre Musica à Turin et l'Asolo Musica.

Pour la musique contemporaine, toujours à caractère international, les rendez-vous importants sont le Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano, Antidogma à Turin et Timezones à Bari.

Il n'existe pas de grands rassemblements dédiés au rock et à la musique pop, sauf pour l'Imola Rock Festival, créé depuis quelques années sur l'initiative d'une importante société de production de bière et d'une agence de concerts milanaise.

Bien plus intéressantes sont les rencontres sur le « modèle festival » d'Arezzo Wave, de Recanati ou de Pistoia Bleus, du Porretta Soul Festival, du Festival delle Colline/Metarock en Toscane et de Sonoria à Milan qui ont une tradition et sont surtout centrées sur les nouvelles tendances ou sur les nouveaux personnages de la musique.

Le jazz reste un phénomène accessoire présenté dans des clubs, associations et lieux de réunions des villes, certains à caractère historique, mais il est difficilement programmé dans les théâtres traditionnels.

Toutefois, de nombreux festivals italiens de jazz jouissent d'une valeur internationale importante : l'Umbria Jazz, par exemple, qui anime une région tout entière du centre de l'Italie avec des concerts de très grands personnages, mais aussi le Clusone Jazz Festival, l'Incontri Jazz Comacchio, le Rumori Mediterranei à Roccella Jonica, le Pescara Jazz, les manifestations de Rome et Milan durant les manifestations d'été et le Ravenna Jazz.

Enfin, la musique populaire englobe le côté ethnique et folklorique.

Inutile de dire que l'Italie se vante d'une tradition régionale de musique extrêmement riche et ancienne qui, à partir des années 90, a joui d'un renouveau de considération non seulement sur les plans philologique et anthropologique mais aussi en fait de concerts et de manifestations, à vrai dire, grâce à l'effet entraînant produit par la musique multiethnique d'importation.

Dans ce cas-là aussi, la programmation se fait en dehors des circuits officiels et traditionnels des grands théâtres et espaces de concert. Elle est davantage insérée dans des festivals et des manifestations surtout en été. Deux manifestations à Rome et à Milan jouissent d'une grande réputation, car elles sont basées sur le phénomène de la musique latino-américaine, très en vogue au cours des dernières années. En réalité, elles tendent à rassembler des concerts de musique multiethnique : il s'agit respectivement de Fiesta et du Festival Latinoamericano.

Les festivals de danse les plus significatifs, à dimension internationale, à l'exclusion des petites manifestations et rétrospectives, sont certainement les suivants : Oriente Occidente de Rovereto, Torino Danza con il Regio, Vignale Danza, Festival Internazionale di Danza a Nervi de Gênes, Bolzano Danza, Festival Armunia, autrefois Castiglioncello.

Ces manifestations organisent des programmes de danse italienne et internationale sur une période bien définie (plus fréquemment en été). Elles constituent avec les théâtres publics et privés, les associations de théâtres sur le territoire et les collectivités locales un réseau de référence pour la programmation de spectacles de danse.

Pour le cirque, la manifestation la plus importante est la Festa del Circo qui depuis quelques années se tient à Brescia et qui a pour objet de présenter des formes de cirque traditionnelles et innovatrices.

Les grandes villes de nombreux pays européens possèdent des théâtres qui programment des spectacles en langue étrangère et prennent sous leur direction la mise en scène d'auteurs étrangers ou bien accueillent des productions internationales.

En Italie, l'unique expérience considérable et historique est The International Theatre à Rome qui a été bien plus qu'un petit centre culturel à vocation européenne réalisant une véritable action de promotion de la culture théâtrale internationale, par la direction de la production de spectacles en anglais, en français et en espagnol, mais aussi en invitant des compagnies, des dramaturges et des personnalités du spectacle.

Dans le panorama culturel italien, l'activité des municipalités n'est pas seulement liée à la gestion de leurs propres structures culturelles permanentes (théâtres, musées, bibliothèques, etc.).

Dès 1975, avec l'expérience de la ville de Rome, bientôt suivie par d'autres communes grandes et petites, a surgi un phénomène désigné par les médias (mais qui n'a pas systématiquement une valeur positive) comme « la culture de l'éphémère ».

De fait, les administrations communales sont devenues les organisatrices de manifestations extraordinaires, faites d'événements spéciaux, de grandes expositions, de rétrospectives et de spectacles, réalisés dans des endroits particuliers qui ne sont pas destinés à la culture, situés surtout en plein air.

Ce genre de projets, fréquemment caractérisés par un nombre élevé de participants, est né surtout en concomitance avec la saison estivale et avec la nécessité d'assurer aux villes, notamment à leurs habitants qui ne partent pas en vacances, et aux touristes une gamme d'activités culturelles et de loisirs autrement inexistantes.

Aujourd'hui, les communes réalisent des manifestations d'été dont la caractéristique est soit un véritable « amalgame », soit une « marque ». Elles rassemblent des activités et des événements organisés par de tierces structures (par exemple l'Estate Romana). Elles ont tout de même un calendrier d'événements spéciaux durant toute l'année et suivent des politiques de promotion culturelle, de valorisation du patrimoine et des ressources artistiques du territoire, de même que des politiques sociales.

L'importance acquise par les processus de la communication dans la société actuelle à partir des années 80 et la nécessité pour les dirigeants politiques des communes de faire étalage de leurs réalisations représentent une motivation ultérieure à cet activisme.

Pour ces activités sont utilisés les bureaux et le personnel des Assessorats (Départements) de la culture et du spectacle, selon la dimension et l'organisation de la municipalité, avec un budget et des ressources spéciaux.

Lorsqu'un événement présente une complexité particulière, il arrive que la commune confie l'organisation à une structure privée, en coordonnant seulement la direction artistique et la communication.

Les bureaux de la culture des administrations des villes peuvent être des interlocuteurs d'activités internationales pour la présentation de simples productions mais surtout pour la construction de projets de plus longue haleine.

QUATRIÈME PARTIE

Fonctionnement du marché des arts de la scène en Italie

Nous décrirons dans ce qui suit les mécanismes qui caractérisent le fonctionnement et la structure du marché italien des arts de la scène, en faisant l'analyse de ses spécificités mais aussi de ses limites et de ses aspects critiques, surtout par rapport à l'accueil de spectacles internationaux.

Un tel fonctionnement est caractérisé par les macro processus habituels de ce secteur, à savoir :

- la production et la présentation de créations réalisées par les mêmes structures;
- la coproduction et la coréalisation de spectacles entre deux ou plusieurs structures;
- l'accueil et la programmation de spectacles hôtes réalisés par des structures tierces (compagnies, autres théâtres, associations, etc.);
- la promotion, la distribution et la programmation sur le territoire de spectacles et de concerts;
- la promotion de la culture, du public, la formation et d'autres activités collatérales.

Agents
préposés à
l'acquisition
des spectacles

Les agents professionnels qui dirigent en Italie la programmation des théâtres et des festivals sont normalement préposés à la direction et à la coordination artistique. Ce sont:

- les directeurs artistiques de petits et grands festivals;
- les directeurs artistiques et les surintendants de fondations lyrico-symphoniques;
- les directeurs de théâtres communaux, d'activités théâtrales, de théâtres populaires, de théâtres permanents publics et privés, de centres de promotion et de théâtre pour l'enfance, d'auditoriums et de salles de concerts;
- les dirigeants et les fonctionnaires de bureaux culturels d'administrations municipales.

Certains théâtres gérés par les communes peuvent bénéficier de conseillers artistiques ou de commissions artistiques formées par des experts qui supervisent la programmation à l'affiche.

Pour les événements spéciaux et les grandes manifestations qui doivent être réalisés dans des lieux urbains en utilisant des espaces non aménagés, l'interlocuteur peut être représenté par la figure politique de l'assesseur à la Culture. Cependant, nous tenons à rappeler que la loi italienne confère au dirigeant du service les tâches et les fonctions reliées à la gestion des dépenses.

De toute façon, quelle que soit la personne qui choisisse les représentations à proposer aux spectateurs, indépendamment de la figure professionnelle, elle remplit un rôle de direction artistique véritable.

Le contenu de ce rôle est très délicat et complexe, non seulement pour les qualités nécessaires et les compétences de caractère technico-artistique attendues mais aussi pour le niveau de scolarité et de culture que cette tâche demande, ainsi que la connaissance du secteur, des principales poétiques et tendances ayant cours, et la concrétisation des relations et des rapports nécessaires.

En Italie, ce rôle revêt des responsabilités artistiques précises, et il caractérise surtout la ligne du théâtre ou du festival.

Dans de nombreux cas, ce rôle possède une valeur politico-culturelle et politico-sociale. Ainsi, dans certaines structures à gestion publique et dans les structures privées financées, de toute façon, avec de l'argent public, la personne qui joue ce rôle doit être capable d'assumer des responsabilités particulièrement lourdes et de s'exposer à toutes les critiques et à toutes les remarques.

Cela équivaut à dire qu'en Italie la direction artistique bénéficie certes d'autonomie et d'indépendance dans les choix indispensables pour la gestion d'une structure culturelle, mais que, d'une certaine manière, elle est soumise au jugement public (nous ne voulons pas dire le pouvoir de l'administration publique) et répond non seulement aux spectateurs de ce théâtre mais aussi à l'opinion publique, aux organes d'information et aux critiques, aux décideurs politiques locaux.

Comme dans toutes les organisations, un rôle clé, et même cardinal, est rempli par les personnes qui ont une fonction d'auxiliaire ou de secrétaire de la direction artistique et qui peuvent avoir pour tâche de rassembler et de trier les propositions et le matériel artistique provenant de l'extérieur, des compagnies ou des agents.

En Italie, les secrétaires artistiques ayant des mandats de soutien à la direction artistique et ayant des pouvoirs décisionnels et d'évaluation première travaillent surtout dans les grandes institutions musicales, dans les fondations lyrico-symphoniques et de concerts et dans les plus grands festivals, alors que dans les autres structures du spectacle ils exercent plutôt un rôle de secrétariat opérationnel.

Critères et mécanismes de programmation

Le processus qui intéresse davantage la possibilité d'offre de créations provenant du marché étranger est certainement celui de la programmation de saisons et de manifestations au sein de théâtres, d'espaces et de festivals.

La programmation se fait normalement sur une base saisonnière, délimitée par la période qui va du mois d'octobre au mois d'avril ou de mai de l'année suivante.

Pendant cette période se concentre la plus grande offre de spectacles avec la quasi-totalité des structures occupées.

Dans les mois qui restent, et qui s'étalent de juin à septembre, l'offre de spectacles se concentre sur les festivals de tous genres, surtout dans des aménagements en plein air, et dans les manifestations organisées par les municipalités en tant que propositions

estivales de loisirs pour ceux qui restent en ville mais aussi en tant qu'initiatives de valeur culturelle.

Ces dernières ont souvent un caractère général et rassemblent une extrême hétérogénéité d'activités diversifiées destinées au rassemblement populaire le plus grand possible.

L'ensemble des spectacles proposés dans la programmation d'un théâtre ou d'un festival se définit généralement par le mot « affiche » (saison) de cet espace.

Le nombre de productions de chaque saison dépend normalement de la quantité de représentations qui peuvent être effectuées ou qui sont normalement prévues dans ce théâtre, ou que le budget des dépenses permet, ou encore de la dimension du théâtre et de la ville où il est situé et donc de la capacité de répondre aux demandes faites.

Dans les grandes villes métropolitaines, Rome et Milan, qui sont très différentes entre elles dans la structure de l'offre et dans les comportements de consommation théâtrale et musicale, le temps où le spectacle reste à l'affiche (sa permanence) peut durer de deux à trois semaines, et même jusqu'à six voire huit semaines pour une comédie musicale et les spectacles de théâtre plus commercial.

Dans les autres grandes villes comme Turin, Venise, Trieste, Bologne, Florence, Naples et Palerme, leur durée ne dépasse pas une semaine, en général, tandis que dans le reste de la péninsule elle va de deux à trois représentations dans les théâtres de moyennes et grandes villes ayant une forte tradition et un public nombreux, et se réduit à une seule soirée pour le reste des théâtres dans les petits centres.

La mobilité qui caractérise le théâtre et la danse demande une organisation logistique et de tournées indispensables pour toute production en vue d'affronter jusqu'à six mois de pèlerinage dans toute la péninsule italienne.

Les festivals et les manifestations, selon leur articulation et la ligne artistique adoptée, mais aussi par conséquent selon les ressources et les espaces physiques disponibles, garantissent généralement une durée qui va d'un minimum de deux dates à un maximum de cinq.

Pour les cirques traditionnels, la durée est étroitement liée à la disponibilité des zones urbaines nécessaires pour l'aménagement du spectacle, et elle va d'un minimum d'une semaine (petits cirques) à un maximum de un à deux mois.

Pour les spectacles étrangers, comme nous le verrons plus loin en détail, l'incidence du coût ajouté au cachet et des aspects organisationnels (voyages, aménagements, répétitions, etc.) peut déterminer une réduction ultérieure des dates à leur disposition.

Cependant, il est vrai aussi qu'en général la difficulté majeure est précisément celle de réussir à coordonner une petite tournée de la compagnie étrangère dans plusieurs villes italiennes qui permette de maximaliser le coût (frais de déplacement, de séjour, etc.), la permanence et la disponibilité de certaines périodes.

Peu de formations artistiques réussissent à réaliser un tel projet : il s'agit généralement de grandes compagnies ou productions à tendances plus strictement commerciales, ce qui permet un abattement des risques et de l'investissement et, par conséquent, une insertion dans le circuit des théâtres plus attentifs au box-office (surtout dans la production privée).

La norme est que la présence d'un spectacle international reste un fait extraordinaire, et donc qu'il est à l'affiche, en fait de dates, pendant de courtes périodes très circonstanciées.

En ce qui concerne les périodes où sont évalués les propositions et les projets et où s'effectuent les choix définitifs, étant bien entendu que tout au long de l'année il y a la possibilité de voir un bon spectacle ou d'être informé d'une hypothèse de projet à insérer ultérieurement dans sa propre saison, en Italie la définition matérielle des programmes se déroule de janvier au mois de juin précédant la saison qui commence en octobre de chaque année, de façon à assurer à temps toutes les actions commerciales et publicitaires (vente de billets, abonnements, promotion, préparation du matériel publicitaire, information, etc.).

Les critères selon lesquels s'effectuent les choix de programmation sont dictés d'un côté, par les orientations de la direction artistique (personnelles, de goût, culturelles) et, de l'autre, par les lignes de direction artistique reconnues au théâtre ou au festival. Ils ne sont évidemment pas systématiques puisqu'ils dérivent de principes de liberté, d'autonomie et d'indépendance.

Le choix peut se baser sur l'intérêt porté à un auteur, à un compositeur, à un ou plusieurs artistes (metteur en scène, directeur, chorégraphe, exécutant ou interprète), à un ou plusieurs interprètes, à une formation artistique (par exemple un orchestre), à l'originalité et l'innovation de la proposition, à l'impact que le spectacle peut avoir sur le public, au rayonnement qu'il offre, au rapprochement avec un thème choisi, à un lien avec d'autres milieux culturels, à la pertinence par rapport à des politiques personnelles, à l'esthétique, à la sauvegarde de l'héritage culturel, social, politique ou humaniste, à l'écoute ou au récit d'histoires ou encore à l'engagement politique.

Quelle que soit la motivation qui déclenche un intérêt ou un choix, l'évaluation la plus importante devrait concerner précisément le projet dans son ensemble.

En ce qui concerne la typologie des spectacles qui composent la saison, les lignes de programmation se dirigent vers plusieurs directions, étant donné que les théâtres sont plus « routiniers » que « spécialisés » et que, en réalité mais sans continuité cependant, ils ont un caractère « polyvalent » et multidisciplinaire.

Sur le plan opérationnel, le choix s'articule autour :

de l'évaluation artistique;

de la définition de la disponibilité de dates;

de la vérification des conditions technico-logistiques;

de la négociation des aspects économique-financiers;

de la définition des aspects organisationnels, communicationnels et contractuels.

L'évaluation artistique précède tout autre passage, mais en réalité les données qui concernent les dates et le coût sont fournies contextuellement et font partie d'une évaluation d'ensemble, surtout pour les spectacles étrangers, où elles sont jointes à la fiche technique.

Les directeurs artistiques subissent une forte action de pression et de conditionnement par les agents des artistes et des compagnies afin que ces derniers montent sur scène.

Pour la programmation nationale, les responsables des circuits théâtraux territoriaux auxquels sont associés de nombreux moyens et petits théâtres sur le territoire régional, s'appuyant sur le soutien économique indispensable que les circuits procurent et sur les exigences de coordination des déplacements des compagnies, influent fortement sur la composition des saisons.

Modalités de contact

L'approche se fait par contact direct (verbal, téléphonique, courriel, rencontre, réunion de travail), facilité évidemment par la qualité du rapport, surtout s'il est antérieur et consolidé, ou bien par l'entremise des personnes chargées de cette tâche comme les agents.

L'approche, qui permet d'abord de faire connaissance (faire connaître l'artiste ou la compagnie, montrer le travail accompli, présenter le projet), se sert en Italie aussi d'instruments de soutien tels que la documentation écrite et les reproductions partielles ou intégrales de spectacles et d'incisions (cassette vidéo, enregistrement, disque compact, CD-ROM).

L'idée est que le contact direct ainsi qu'un bon niveau de relation devraient permettre que l'interlocuteur, recevant la documentation, la visionne effectivement.

Cependant, en Italie, peu de structures ont le soin nécessaire et la méthode appropriée ainsi que l'espace voulu pour cataloguer et conserver dans leurs archives le matériel provenant des artistes.

Rôle et point de critique des agents

En Italie, il y a différents agents de spectacle qui représentent tout artiste italien (surtout dans le secteur musical), tout ensemble de musique et exceptionnellement certaines compagnies de danse et de théâtre.

Cependant, seuls certains d'entre eux s'occupent systématiquement d'importer les artistes et les compagnies étrangères, et très peu d'entre eux peuvent constituer de véritables références d'orientation ou de dialogue, ou les deux à la fois, sur la variété des propositions artistiques.

Il s'agit en fait de professionnels isolés ou de petites structures d'agence, parmi lesquels les plus célèbres dans le panorama international sont Aterscambi, Aldo Grompone, la MIM Modena International Music, Mariella Simonini, Change Performing Arts, tandis que récemment l'Andres Neumann International, l'une des agences historiques du spectacle italien et international, a réduit son activité presque à zéro.

En examinant leurs modalités de travail, on peut dire que substantiellement ces agents se limitent à une action de pure promotion commerciale, en vue de « se procurer » des dates et de définir des contrats, à l'intérieur d'une pure logique mercantile.

Certains agents assurent aux artistes une autre fonction de service, en les assistant, une fois que l'engagement est défini, dans les opérations organisationnelles et de gestion de la tournée.

Leur force consiste dans leur réputation, grâce à la qualité des contacts personnels, consolidés dans le temps et privilégiés avec ces zones de marché qui disposent de plus grandes ressources financières et en particulier à l'égard des directeurs des théâtres privés et municipaux les plus importants, des festivals les plus riches et prestigieux, des surintendants des organismes lyriques, des assesseurs à la Culture de municipalités plus actives dans la réalisation propre d'événements.

Cependant, leur limite est précisément leur attitude commerciale, de pur rendement et une absence voilée de scrupules qui les amène à posséder un portefeuille limité de propositions, celles qui « marchent », déterminant ainsi la situation suivante, à savoir que seuls quelques noms sûrs circulent. Ils créent ainsi une sorte de standardisation et de répétitivité des propositions mêmes.

Une autre critique dérive parfois du fait que le pouvoir contractuel de l'agent n'est pas toujours clair, qu'il lui manque un rapport direct avec l'artiste ou la compagnie, ou les deux, que les intermédiaires se multiplient (agent italien, agent français, etc.), faisant ainsi surgir une incertitude dans la programmation des calendriers.

Toutefois, la critique la plus forte concerne le coût de leurs services, un coût qui dans beaucoup de cas peut être lourd si ce n'est insupportable pour les théâtres, les festivals et les communes et qui comporte des contraintes, à cause d'un mandat d'exclusivité, telles que le renoncement à accueillir tel ou tel artiste ou ce spectacle précis ou bien à cause de l'acceptation sans discussion des conditions imposées et une marge de négociation contractuelle très réduite.

Il arrive pratiquement ceci : une compagnie ou un spectacle étranger a recours à un agent (qui peut être directement un agent italien ou un agent étranger, européen par exemple qui travaille ensuite avec un correspondant italien), avec une exclusivité plus ou moins grande de représentation et des périodes de disponibilité à l'intérieur de tournées plus amples (par exemple une tournée en Europe).

La compagnie établit son propre prix de vente à l'étranger, relatif au cachet artistique, ainsi que la couverture des frais de tournée (déplacement, logement, technique, etc.).

L'agent cherche à vendre la compagnie et propose un prix d'offre aux structures italiennes, auquel il ajoute un supplément englobant l'exercice de son propre travail.

Le montant de ce supplément, lorsqu'il n'est pas fixé au départ avec la compagnie et qu'il est laissé à la discrétion de l'agent, comme incitation à la vente, peut atteindre en moyenne de 30 à 80 % du budget de coût et s'il y a un passage intermédiaire, comme

nous l'avons déjà dit, par la présence d'un autre agent international (européen ou lié à une zone géographique), le coût augmente pour la rémunération de cet intermédiaire. Le supplément peut alors atteindre jusqu'à 130 et même 150 % du prix réel de vente à l'origine.

En présence d'un marché peu réceptif aux productions étrangères, cette attitude n'est pas saine. Elle produit des distorsions du fait que les propositions internationales deviennent objectivement très onéreuses, que tous les risques et les investissements, même en termes organisationnels, sont dévolus aux structures qui les accueillent, que la marge de négociation se réduit, que les possibilités de coordonner plusieurs dates à différents endroits, en favorisant une véritable circulation du spectacle disparaissent et, enfin, que les spectateurs italiens des petits centres n'ont plus la possibilité de connaître de nouvelles productions de création internationale, dans un esprit de promotion artistique et de formation d'un nouveau public au spectacle contemporain.

L'agent devrait décidément changer de peau : arrêter de faire le marchand et devenir plutôt celui qui facilite la réalisation de projets.

Sous cette nouvelle peau et pour montrer que l'agent peut être le premier partenaire de l'artiste et investir à moyen et à long terme sur de nouveaux marchés, et notamment sur les marchés italiens, un premier geste de responsabilité de sa part pourrait être de limiter et de réduire le montant du droit d'agence, en l'établissant avec la compagnie dès le début, en le rendant plus transparent et en l'adaptant aux possibilités réelles du marché.

Successivement, l'agent ne devrait pas faire une promotion indiscriminée et sans stratégie précise, mais insérer les propositions artistiques qu'il représente dans les contextes (programmation de théâtres et de festivals) les plus appropriés pour les artistes.

Pour réaliser cela, l'agent devrait connaître à fond la poétique et les traits distinctifs de l'artiste qu'il représente et le projet artistique dont il est le commanditaire.

Il devrait ensuite coopérer dans la recherche des sources économiques et de partenariat public et privé (commanditaires, sources de financement public, fournisseurs d'échange de produits, etc.), en contribuant à construire l'architecture financière indispensable pour réaliser les projets, en sélectionnant les structures qui les accueillent, ainsi qu'en favorisant et en stimulant activement les productions qui pourraient avoir un intérêt réel pour les créations internationales, même celles qui ont peu de moyens et de ressources.

Enfin, l'agent devrait diriger tous les aspects d'organisation, d'assistance technique et de communication liés à la présence de l'artiste en Italie, en assurant la qualité artistique et la qualité de l'organisation et des démarches (permis, autorisations, déplacement, logistique, etc.).

Naturellement, le plus grand travail organisationnel et planificateur ne devrait pas se traduire en un coût supplémentaire pour la compagnie ou le marché, ce qui équivaldrait alors à reproduire sur le plan économique la même situation qu'aujourd'hui.

L'esprit devrait être précisément celui de l'investissement à moyen et à long terme, de la véritable promotion, de la mise à profit des expériences et de la connaissance de l'artiste, du développement du projet.

L'agent devrait privilégier des stratégies et des tactiques pour contribuer davantage à une meilleure pénétration du marché et une augmentation des options d'achat, avec éventuellement des retombées et des avantages quantitatifs tant pour les artistes que pour l'agence même.

Il s'agit là d'un nouveau paradigme du rôle de l'agent mieux adapté aux variations du marché italien, qui comporte un changement de mentalité des professionnels italiens, des compétences plus amples et plus variées de même que des modalités différentes de travail et de gestion des relations.

Sans doute les compagnies ne devraient-elles plus investir les agents d'un mandat entier et inconditionné, mais participer avec une capacité dialectique et de contrôle au travail de promotion et de vérification des options de vente, avec la possibilité d'évaluer cas par cas et de rediscuter éventuellement de façon flexible et appropriée les prix et le budget des dépenses.

Pour terminer, l'idéal serait que les compagnies étrangères, en présence d'un intérêt véritable pour le marché italien, travaillent pour développer et amplifier un réseau personnel de contacts directs avec les structures italiennes du spectacle, en soutenant et en favorisant à leur tour le travail de l'agent.

Rapport avec la critique

Depuis toujours les professionnels du spectacle italien et les artistes accordent une attention et un soin particuliers au secteur de la critique et des organes d'information.

En Italie, il n'existe pas une culture du marketing culturel. Celui-ci s'est plutôt présenté au cours des dernières années comme un système de politiques et de techniques, faisant montre d'un grand ostracisme.

Cependant, parmi les actions promotionnelles fondamentales, chaque activité, théâtre, compagnie, même la plus petite, essaye de s'équiper ou d'organiser un bureau de presse. À vrai dire, cette attitude a été gratifiée par les journaux qui leur ont réservé un espace tout à fait approprié jusqu'à la moitié des années 80.

À présent, l'espace que les quotidiens, les périodiques, la radio et la télévision dédient à la présentation ou à la critique de spectacles théâtraux et de concerts est en diminution constante et la concurrence entre les mêmes initiatives et entre les arts scéniques et les événements de la télévision est extrêmement forte.

La presse est à la recherche d'événements à sensation, et il n'est pas rare que des textes écrits par des critiques officiels d'un journal soient publiés avec plusieurs jours de retard, et cela, afin de donner la priorité à l'événement de chronique concernant une vedette de la télévision.

En outre, beaucoup soutiennent que les critiques théâtrales ou musicales sont pratiquement inutiles de nos jours parce qu'elles n'influent pas sur le comportement des

spectateurs, n'ont pas d'incidence sur la demande et semblent parfois des exercices de style, souvent incompréhensibles.

Le rapport avec les critiques se résume à une dialectique d'amour-haine. Certains d'entre eux ne cachent pas qu'ils ont de la sympathie ou de l'antipathie pour tel ou tel artiste et beaucoup de créateurs se sont affirmés ou ont atteint le succès, parfois immérité ou surévalué, précisément grâce à un critique trop enthousiaste.

Il y a des critiques et des journalistes qui remplissent des tâches dans les structures du spectacle, au niveau communicationnel ou dans la direction artistique. Dans les années 90, on a assisté à une sorte de renouvellement générationnel des critiques, surtout de théâtre, et à l'affirmation d'un noyau de professionnels compétents qui n'ont pas cependant la tâche facile.

Budgets et cachets disponibles

Les structures italiennes du spectacle déplorent, comme dans d'autres parties du monde, une carence chronique de fonds à leur disposition pour les activités de production et de programmation.

De fait, malgré l'apport du financement public et des recettes de la vente des billets, la plus grande partie des activités du spectacle a du mal à trouver un équilibre économique et emploie beaucoup de ses énergies dans la recherche des ressources qui lui sont nécessaires.

En général, les recettes dérivent des fonds publics pour les deux tiers, tandis que le tiers restant provient de la billetterie et d'un éventuel apport de partenaires privés (entreprises et commanditaires).

En revanche, de 40 à 50 % des frais sont constitués des dépenses inhérentes à l'activité (productions propres, cachets des spectacles hôtes, coût technique), tandis que le restant, de 50 à 60 %, est réparti entre les frais de communication, les frais de fonctionnement et les intérêts passifs.

Sur le plan financier, l'Italie se bat contre un problème de carence de liquidités, dû aux retards avec lesquels sont encaissées matériellement les formes d'aide publique (pratiquement très longtemps après l'achèvement des projets et des activités, après avoir prouvé que toutes les demandes bureaucratiques ont été dûment remplies), ce qui se traduit par une surcharge économique due au poids du coût financier du système des emprunts.

En ce qui concerne le coût des spectacles achetés sur le marché, le système italien utilise quatre modalités différentes d'accord contractuel :

- 1) les représentations payées : le théâtre donne aux artistes le cachet demandé qui peut être aussi le fruit d'une négociation;
- 2) les représentations payées au pourcentage : on répartit les recettes sur la base d'un tarif qui, en général, est de 70 % pour les compagnies et de 30 % pour le théâtre,

après soustraction des frais pour les droits d'auteur et pour le lancement promotionnel du spectacle ;

- 3) les représentations payées selon un pourcentage et avec un minimum garanti : ce mécanisme est identique au précédent mais avec la garantie pour la compagnie de la liquidation d'une somme fixe établie indépendamment des recettes obtenues ;
- 4) les représentations avec relevé des recettes : une des parties, en général la compagnie, prend toute la recette des représentations, en enlevant les droits d'auteur et les frais éventuels de lancement, préalablement établis.

Pour la prose nationale dans les grandes villes (Rome, Milan, Turin, Bologne, Florence, Naples, Palerme), on emploie par convention de préférence les contrats payés selon un pourcentage, tandis que pour les autres centres sont appliqués les contrats à cachet.

Pour la musique et la danse, on utilise dans la quasi-totalité des cas les contrats payés.

Pour les spectacles internationaux, en général, on s'entend sur un cachet, et il est très rare, si ce n'est absolument improbable, que la compagnie étrangère prenne le risque de la participation aux recettes au lieu d'une somme fixe, bien que certains théâtres italiens, grâce à la présence de spectateurs abonnés, soient en mesure d'assurer un pourcentage de recettes à la compagnie particulièrement intéressée et sûre.

En ce qui concerne les spectacles italiens itinérants, les cachets sont établis par un marché libre, par les demandes et les négociations, et ne comportent ni mécanismes limitant les plafonds, ni organismes, ni procédure de contrôle.

Plutôt dans la logique de la négociation libre due aux restrictions budgétaires de programmation, certains théâtres et structures de distribution demandent et obtiennent souvent des réductions sur les prix des spectacles en assurant les dates et les définitions des calendriers.

Pour la prose, les cachets comprennent tous les frais et les dépenses et les compagnies sont autonomes pour la dotation technique, la tournée et la logistique, tandis que pour la musique et la danse au cachet est souvent ajouté le coût dérivant des demandes faites par l'entremise de la fiche technique.

Pour donner un ordre de grandeur et évaluer une proportion, un festival qui dispose d'un budget général d'environ 4 milliards de liras destine aux frais de programmation et au coût technico-logistique approximativement 1 milliard de liras.

Les cachets d'un spectacle de théâtre national vont d'un minimum de 6 à 8 millions de liras jusqu'à un maximum de 18 à 20 millions par représentation.

La musique et la danse se basent sur des cachets plus bas qui dépendent du nombre d'exécutants-interprètes.

Les récitals et les concerts représentés par des fondations lyriques et symphoniques et de grands orchestres ont, en revanche, des cachets plus élevés non seulement pour le nombre de personnes engagées mais aussi pour l'incidence du coût lié aux accords syndicaux.

La programmation de spectacles internationaux du point de vue économique et financier est caractérisée par des frais plus élevés et inévitables tels que les frais de déplacement, des cachets plus élevés par rapport aux cachets italiens et, enfin, toute une série de coût non secondaire, comme cela est souligné dans le tableau 19.

Incidence du coût lié aux spectacles étrangers

Tableau 19

Coût de programmation d'un spectacle étranger	Incidence en sur le total du budget
Cachet (relatif au coût artistique, à la fiche de paye, aux dépenses de production) prévu pour des périodes de trois représentations ou plus dans le même lieu	De 30 à 60 %
Droits d'auteur et de représentation, s'ils ne sont pas prévus par le cachet	De 66 % à 10 %
Frais de déplacement des troupes (avion, train, autobus, bateau, etc.) et transferts internes	Selon la distance, les moyens et le nombre de personnes, de 20 à 35 %
Frais de transport du matériel (scènes et costumes)	<i>Ibid</i>
Frais de location : éclairage technique, son, vidéo, personnel technique	De 15 à 20 %
Traduction simultanée (pour le théâtre)	66 %
Frais d'organisation communicationnelle (expéditions, téléphone, traduction du matériel pour la communication)	10 %
Coût de communication	10 %
Frais pour les conventions non réalisées sur la double imposition sur les revenus et sur les cotisations de sécurité sociale et salariales	62 %
Risque de taux de change de la monnaie	1 %
Frais d'agence	De 30 à 80 %

Par exemple, le problème de la double imposition sur les revenus et sur les cotisations sociales, lorsque des accords bilatéraux n'existent pas entre les pays et l'Italie, comporte pour l'organisateur italien des frais supplémentaires équivalant à 30 % du cachet pour les impôts et à 32 % des frais sociaux, sans que ces frais produisent le moindre bénéfice, et sans compter le coût opérationnel des démarches.

Entre l'Italie et le Québec, il existe une entente sur la sécurité sociale; de plus, les déclarations officielles rédigées par les organes de représentation du gouvernement du

Québec en Italie permettent d'éviter le coût de doublement des frais fiscaux et des frais d'assurance sur les cachets des artistes du Québec.

La législation et la réglementation italienne qui déterminent le financement public tendent, pour les manifestations à vocation européenne et internationale aussi, à continger si ce n'est limiter les présences étrangères dans chaque programmation à l'avantage de la production italienne, et cela peut représenter un frein.

**Analyse critique
de la
programmation
de spectacles
étrangers**

L'Italie programme peu de spectacles internationaux par rapport aux possibilités du marché (quantité des structures d'accueil) et aux productions nationales. En outre, parmi les présences étrangères, les créations contemporaines sont épisodiques.

Ce sont surtout les festivals qui invitent les compagnies étrangères. Ils représentent les occasions les plus dynamiques, bien que ceux qui peuvent se considérer comme des festivals internationaux à tous les points de vue soient très peu nombreux.

En revanche, dans les théâtres (prose, art lyrique) rares sont les manifestations organisées par les assessorats locaux, et les circuits territoriaux qui accueillent des spectacles internationaux sont absolument inexistantes.

Cette situation a plusieurs causes qui naissent de nombreux aspects critiques du système du spectacle italien et de certaines attitudes des personnes y travaillant.

La première critique à l'égard de la programmation internationale est du type culturel : elle est liée aux directeurs artistiques des structures d'accueil italiennes.

Il ne s'agit pas de mettre en question la valeur et la capacité de ces figures ni leur sensibilité. Les limites sont, si l'on peut dire, d'un autre type.

Tout d'abord, il y a un statisme culturel qui dérive du profil professionnel d'origine.

La majeure partie des directeurs artistiques italiens ont un bagage de nature purement artistique (ce sont des metteurs en scène, des acteurs, des compositeurs, des musiciens, des chorégraphes), universitaire (professeurs d'université, chercheurs, experts), journalistique (critiques) ou encore (mais de façon mineure) de gestion culturelle.

Par les années passées, il n'était pas difficile de trouver parmi les directeurs de théâtre et les organismes de spectacle des personnages de profil politique sans compétences artistiques ou gestionnaires.

L'attitude dominante consiste alors à rester dans la dimension nationale, si ce n'est même dans son propre cercle.

Entre la tradition et les nouvelles tendances, la première est privilégiée, et quoi qu'il en soit les programmations et les saisons italiennes sont généralement enveloppées d'une certaine précaution et d'une propension limitée à l'innovation et au « risque » culturel, même dans la production nationale.

En somme, on ose peu, et il est difficile de se mesurer avec la nouveauté. Parfois on a la sensation, en regardant les lignes de programmation principalement des théâtres, que l'on est un peu les otages des habitudes données à son propre public.

Proposer des spectacles étrangers, surtout si les auteurs et les artistes ne sont pas connus, est dans l'imaginaire (mais aussi dans les convictions) de beaucoup de directeurs artistiques un risque excessif sur le plan du public et de la critique ainsi que sur le plan économique. Cette façon de voir touche autant les théâtres de province que les structures situées dans les aires métropolitaines.

Souvent les productions et les artistes étrangers sont méconnus.

D'autres fois, un grand nombre de directeurs italiens montrent un intérêt, une hardiesse certaine, une vivacité dans l'acceptation de propositions stimulantes à caractère international, dans le monitoring des tendances et des mouvements artistiques des autres pays, et dans le fait qu'ils sont informés des dernières nouveautés.

Cependant, une grande partie de ce dynamisme ne se traduit pas en projets concrets, et très souvent des démonstrations d'intérêt et des contacts préliminaires alimentent, pour les compagnies étrangères, des attentes qui sont ensuite déçues et non satisfaites. Il en résulte une grande quantité de travail inutilement exécuté.

En Italie, beaucoup de directeurs artistiques remplissent aussi des fonctions organisationnelles. Dans les théâtres nationaux de prose, par exemple, la loi veut que les fonctions de directeur artistique et de directeur gestionnaire soient exercées par une seule et même personne, tout comme dans bien d'autres structures de spectacle, d'autres genres s'identifient complètement à leur propre directeur.

Cela introduit une autre série de contraintes opérationnelles et d'approche qui concernent les priorités dans le travail, la quantité de temps à dédier à la gestion du théâtre et à l'information, à la connaissance de ce qui est artistiquement intéressant, nouveau, disponible, ainsi qu'à la construction et à la gestion des relations, surtout internationales.

La grande majorité des directeurs artistiques italiens ne circulent jamais hors de l'Italie, ils ne vont pas voir les spectacles internationaux, ne connaissent pas les artistes d'autres pays, ne visitent pas théâtres et festivals à l'étranger, même en Europe ou dans des pays près de l'Italie tels que la France, l'Allemagne, l'Espagne, la Grande-Bretagne.

Le peu de propension au voyage, au déplacement est justifié par le manque de temps et les contraintes budgétaires, ce dernier aspect étant tout à fait réel.

En outre, beaucoup de directeurs artistiques italiens ne parlent pas de langues étrangères ou en ont une connaissance très limitée. Ils éprouvent donc des difficultés dans la gestion pratique des rapports internationaux et ne sont pas encouragés à en construire de tout nouveaux.

Enfin, il y a une propension réduite à travailler dans des systèmes de réseaux, de coopération et de collaboration internationales, simplement parce que cette incapacité existe aussi au niveau national avec les autres structures italiennes.

Le résultat est que, lorsqu'on prend en considération des compagnies étrangères, on travaille essentiellement avec du matériel physique (dossiers, cassettes vidéo,

enregistrements sonores), moyens limités dans l'exposition de l'esprit, de la philosophie, de l'âme, des idées de ce qui est à l'intérieur d'une compagnie ou d'un créateur.

Ainsi, il manque surtout un réseau fondamental de relations, qui favorise la connaissance des personnes, des artistes et des responsables des compagnies.

Une barrière imposante à la programmation étrangère provient de l'inadaptation et l'indisponibilité de ressources économiques et financières par rapport au coût d'accueil international, comme nous l'avons exposé plus haut.

Les festivals ou théâtres qui montrent un intérêt envers certaines compagnies ne disposent pas des moyens nécessaires pour les accueillir ou n'arrivent pas à rassembler le budget voulu et sont donc obligés de renoncer au projet. Le mécanisme de financement public même n'incite pas particulièrement à mettre sur pied des saisons avec des spectacles étrangers.

Il n'existe pas de mécanismes de développement particulier, sur le plan économique, qui prennent une partie du risque, mais seulement des intentions génériques.

Les festivals eux-mêmes ont dans la plupart des cas un financement limité et des délais de décision incertains par rapport aux temps de programmation internationale.

En effet, un autre aspect négatif provient précisément des temps de programmation.

En Italie, la programmation est faite sur une période courte ou au maximum moyenne.

Bien que les démarches pour obtenir du financement public exigent aujourd'hui un programme minimal de trois ans, on travaille encore en Italie sur une dimension annuelle, voire saisonnière.

Cette attitude a des racines historiques, à savoir l'incertitude du financement qui, il y a quelques années encore, comme nous l'avons illustré plus haut, était attribué parfois même après le commencement de l'activité, et donc l'incapacité de pouvoir prévoir la quantité de ressources disponibles pour les années suivantes.

L'unique exception nous est fournie par certaines grandes institutions, par exemple les fondations lyriques et symphoniques, les théâtres nationaux de prose, les grands festivals, c'est-à-dire par toutes ces structures qui possèdent une capacité d'organisation en mesure de systématiser les engagements sur une longue période.

Beaucoup de compagnies et d'ensembles internationaux planifient leurs engagements de tournées et de distribution à l'étranger sur une échelle de plusieurs années, avec une large anticipatio. C'est pourquoi la difficulté italienne de ne pas pouvoir boucler ni confirmer les calendriers sur une longue période n'aide pas le processus de programmation.

La tentative d'accorder ces deux exigences et les modalités de travail produisent dans la réalité opérationnelle une phase longue et exténuante de négociations, d'engagements généraux qui ne sont pas officialisés par un contrat, d'attentes,

d'incertitudes, avec le risque et la mauvaise habitude de voir des projets qui sont par la suite modifiés ou, pire, annulés.

Bien qu'il y ait en Italie des circuits de distribution pour le théâtre au niveau régional, il n'existe à aucun niveau, ni institutionnel ni interorganisationnel, une coordination entre les structures qui accueillent les spectacles étrangers.

Chacun s'organise personnellement, dans une logique d'individualité où règne plutôt la concurrence.

Cette attitude compromet parfois la possibilité de faire circuler un spectacle étranger dans plusieurs villes ou festivals italiens du fait que les structures italiennes mêmes tendent à vouloir s'assurer les « premières », les présences exclusives, comme élément discriminant et de privilège aux yeux de la presse, de la critique, de l'opinion publique, du secteur du spectacle, de sa propre clientèle.

Cela fait disparaître des possibilités et des économies d'échelle sur les cachets, les frais de séjour et de déplacement, voire sur les projets.

La programmation réduite de spectacles étrangers ne contribue pas au développement et à la formation des spectateurs à l'égard de ce genre de projets.

Nous sommes ici en présence d'une façon de faire quasi inexistante dans le public qu'il faut construire encore entièrement. Souvent, le public des festivals de théâtre ou de musique internationaux est bien différent de celui qui va habituellement aux spectacles nationaux.

En résumé, nous sommes dans la logique de l'événement, de l'exceptionnel qui n'aide pas à l'essor d'une nouvelle culture chez les spectateurs.

Par ailleurs, nous tenons à aborder ici la gestion des contrats et du matériel artistique.

Beaucoup de responsables artistiques italiens se plaignent d'être inondés et submergés de propositions de spectacle, de matériel, de lettres, de courriels, de programmes de concert, et de ne pas avoir le temps nécessaire pour examiner et évaluer tout ce qui arrive.

Il en découle un tri initial où le matériel artistique est accumulé, regardé superficiellement ou avec un grand retard et une partie, considérée comme moins intéressante, est archivée, si ce n'est jetée.

Ce matériel peut être très « riche » d'information ou aussi fort « pauvre », réduit au minimum. Naturellement, s'il provient d'un autre pays que l'Italie et est écrit en langue étrangère, alors nous revenons au problème de la compréhension (quand ce n'est ni l'anglais ni le français).

Des structures de grande dimension peuvent avoir elles aussi une équipe très réduite en Italie. Ainsi, une certaine dispersion et parfois de la confusion sont inévitables, étant donné la superposition de tâches et de fonctions remplies par les mêmes personnes. C'est

pour cela qu'il devient difficile de comprendre qui vérifie le matériel une fois qu'il est arrivé, de savoir s'il est véritablement arrivé, où il se trouve définitivement, s'il est déjà dans les mains de celui qui doit prendre les décisions, s'il y a une réponse positive ou négative à cette proposition.

Voilà donc le problème des « filtres » entre la compagnie qui propose et la direction artistique du théâtre ou du festival qui reçoit.

Ces filtres créés par le personnel de l'équipe, du secrétariat artistique ou des experts, dont nous avons déjà parlé, sont inévitables dans de nombreux cas ou même nécessaires pour contourner le problème de la langue étrangère, mais ils ne sont pas toujours efficaces, précis et exhaustifs. Dans certains cas même, ils peuvent être agaçants, avares d'information, lents, inefficaces.

La langue étrangère est une barrière très importante dans l'évaluation du choix de spectacles théâtraux et de prose où le texte et la dramaturgie sont une composante fondamentale.

En Italie, où les langues étrangères s'apprennent peu et mal et, par conséquent, où on les parle et les connaît encore moins, il y a une résistance dans le fait d'aller voir un spectacle en langue étrangère. Ce dernier devient ennuyant s'il est proposé avec la traduction simultanée (à suivre à l'aide des écouteurs) ou en sous-titres.

Un obstacle très fort peut venir des limites à caractère scéno-technique des spectacles, surtout contemporains, par rapport à la conformation particulière de beaucoup de théâtres et de lieux de spectacle italiens qui, étant en grande partie des bâtiments historiques, ont été créés et construits pour les exigences théâtrales et musicales des temps passés.

De très beaux théâtres, à l'acoustique parfaite, peuvent avoir en contrepartie un nombre de places réduit, une structure et des dimensions de scène exiguës, une dotation insuffisante, une charpente et un grenier inexistant, une pente de la scène qui peut atteindre 6 %, un accès et une possibilité de décharge du matériel scénique plus que restreint.

Travailler dans des lieux alternatifs, en adaptant les espaces non aménagés ou en essayant d'adapter les théâtres historiques aux exigences modernes des spectacles signifie souvent payer des frais supplémentaires pour les aménagements techniques.

Un autre aspect critique provient du manque de connaissance, de la part des compagnies internationales, des principales structures italiennes (théâtres et festivals) et des lignes artistiques et de programmation qui les concernent.

Que ce soit pour cibler une proposition ou encore une approche, ou encore pour consolider et amener à accomplissement un premier contact et un contrat, la connaissance devrait être réciproque.

Connaître l'histoire d'un festival, sa mission, les artistes qui y ont été accueillis, les espaces utilisés, la capacité de production, l'organisation, le type de spectateurs qui le fréquentent et le système de partenariat est déterminant pour la construction d'un projet commun, même s'il est simplement la représentation d'un spectacle de répertoire.

CINQUIÈME PARTIE

Perspectives et stratégies de pénétration du marché des arts de la scène en Italie

Lignes de tendance

Il est difficile de faire des prévisions et de déterminer des perspectives de façon détaillée pour les créations des arts de la scène du Québec comme pour les autres pays en ce qui concerne les possibilités de pénétration du marché italien.

L'action patiente et admirable de l'Agence culturelle du Québec en Italie a rendu possibles beaucoup d'initiatives de présence de spectacles du Québec en Italie grâce à la capacité qu'elle a démontrée dans la création de véritables projets complets et intégrés.

Probablement ce chemin est-il celui qu'il faut suivre : développer et construire des projets *ad hoc*, selon une logique ayant pour objet des structures individuelles et déterminées (festivals, théâtres, événements) et le plus grand nombre possible de partenaires publics et privés.

Il n'y aura pas d'évolution structurelle ou systématique dans le comportement des interlocuteurs italiens dans laquelle s'insérer avec une efficacité plus grande par rapport aux objectifs d'élargissement du marché italien. À l'heure actuelle, il n'y a aucun signal dans une telle direction, parce que les attitudes et les déclarations d'intentions à l'égard de la production étrangère demeurent dans la situation que nous avons analysée.

Les perspectives d'innovation dans ce sens sont liées, en Italie, davantage au rôle de certaines personnes, et donc à leur permanence ou présence dans les structures, qui, à des projets culturels clairs et définis, à long terme, promus par des organismes et des institutions, opposent une tendance conservatrice et tendent à rester sur des terrains plus « sûrs ».

Il en découle que toute action de promotion en perspective doit être adressée aux personnes et envisagée dans une relation à longue portée avec elles.

Il n'y a pas non plus de signaux de modifications à caractère institutionnel à court terme (définition des lois de secteur, éclaircissement du rôle des régions et des administrations territoriales) qui puissent contribuer d'une façon positive à créer les conditions les meilleures pour une plus grande ouverture au spectacle international (aide financière, avantages, espaces, accès facilité, etc.).

Au contraire, une aggravation de la situation actuelle est malheureusement envisageable, avec principalement une réduction dans la disponibilité des moyens financiers, phénomène dénoncé chaque année mais qui au cours des trois prochaines années (c'est l'inquiétude de beaucoup de professionnels du secteur) pourrait se

concrétiser dans le désengagement de la dépense publique aux niveaux central (État) et local (administrations territoriales).

Cette situation est accentuée aussi du fait que la réalité italienne est très fragmentée sur le versant de la solidité économique, avec une présence de peu de structures véritablement permanentes, la majorité étant très fragiles financièrement.

Il sera difficile d'enregistrer quelques nouveautés au sujet de la coordination. L'ETI pourrait remplir un rôle important, en entreprenant des modalités de coordination souple (un peu semblable au rôle rempli par l'ONDA française) pour aider les structures de programmation italiennes les plus sensibles et intéressées, en partageant avec elles des projets de promotion du théâtre étranger en Italie.

Une tendance significative est sans doute donnée par la prise de conscience des professionnels les plus éclairés à savoir que, désormais, il est décisif de trouver des formes de collaboration, de réseaux, qui permettent une circulation des spectacles étrangers et non seulement une simple apparition auprès de la structure qui réussit à s'assurer une première et veut l'exclusivité.

Un signal provient aussi des déclarations de certains festivals d'été qui se déroulent presque contemporanément, des festivals historiques tels que Polverigi et Santarcangelo aux festivals plus nouveaux, de tendance contemporaine toutefois, qui semblent désormais s'orienter vers la recherche de formes de collaboration, en essayant de centraliser des conférences de presse et des actions promotionnelles.

Stratégies et tactiques opérationnelles

Les stratégies et les tactiques opérationnelles pour augmenter la programmation de spectacles du Québec en Italie demandent de la part des compagnies et des agents mêmes du Québec une série de comportements, d'évaluations et d'actions coordonnés entre eux.

1. Connaître le système et découvrir son propre marché de référence

Tout d'abord, il faut élargir la connaissance dans le détail des théâtres et des festivals italiens, par les sites Internet mais aussi en se faisant insérer dans leur liste de courriels et en surveillant dans leurs brochures et leurs communications les lignes directionnelles de programmation artistique.

Sur la base de l'orientation artistique, il faut sélectionner les structures desquelles le travail de l'artiste ou de la compagnie est le plus proche, non seulement par affinité mais aussi pour les lignes planificatrices.

Cette opération comporte la définition des objectifs artistiques et organisationnels de la compagnie et une analyse soignée de ses propres propositions, de ses caractéristiques non seulement artistiques et culturelles mais aussi de ses traits spécifiques et de ses aspects technico-logistiques et économiques.

Cela suppose également une définition claire des temps et des périodes de programmation, tout en évaluant les espaces de flexibilité et d'adaptation aux temps et

aux périodes de festivals et de théâtres italiens possibles et à leurs temps de programmation.

2. Procéder à l'action promotionnelle

Il faut destiner à l'action promotionnelle vers l'étranger (et donc vers l'Italie) les ressources humaines nécessaires (établir aussi simplement celui qui s'en occupe ou doit suivre le travail des agents), la procédure et surtout les ressources économiques (fonds pour envoyer les dossiers, pour visiter les festivals ou les théâtres, pour accueillir les directeurs artistiques, pour faire des relevés techniques sur place, etc.).

Ensuite, il faut prévoir d'alimenter le flux de la connaissance et de la promotion du travail, des poétiques, des projets des artistes vers les structures italiennes.

Pour réaliser cela, il est nécessaire de repérer les personnes compétentes telles que le directeur artistique chargé du choix final mais aussi celles des niveaux intermédiaires et du secrétariat, qui aideront à franchir les filtres et à garantir le passage de l'information juste de façon juste aux personnes justes.

De tels filtres doivent être gérés tactiquement, mis en évidence, et il faut construire avec eux un rapport préparatoire à la relation que l'on pourra instaurer avec le directeur artistique. Bien qu'il s'agisse d'un niveau plus superficiel de contact, il ne faut pas oublier l'empathie appropriée.

Il est nécessaire de préparer le matériel de présentation et les dossiers des spectacles d'une façon claire, descriptive, avec en supplément l'information technico-logistique indispensable et les frais prévus, nécessairement flexibles et négociables.

Le matériel doit être clair; il doit permettre de « sortir de la masse » des différentes propositions et projets. Le niveau de la communication, si une lettre de présentation est ajoutée, doit tenir compte du destinataire autant que cela est possible, et la lettre doit être éventuellement personnalisée.

Il se peut que, dans un premier temps, le dossier ne doive pas contenir tous les détails mais plutôt se limiter à la seule proposition artistique pour transmettre, par la suite, tous les détails additionnels et les données organisationnelles.

Si le courriel est utilisé, il faut se rappeler que tous les agents du secteur ne l'emploient pas en Italie. Il convient donc de vérifier le niveau d'approche par ce moyen.

De plus, il serait souhaitable qu'une synthèse de l'information contenue dans chaque dossier soit faite en italien. Ce n'est pas non plus un excès que d'ajouter des lettres d'accompagnement aux dossiers adressées expressément au nom des destinataires.

Il ne faut pas oublier d'inclure le calendrier des représentations au Québec et dans les autres pays, surtout européens, et de favoriser les occasions d'invitation pour les directeurs artistiques italiens, éventuellement, quand il est possible financièrement de le faire, en soutenant totalement ou partiellement les frais de déplacement ou de séjour, ou les deux à la fois.

3. Définir le mandat des agents

Comme nous l'avons déjà dit à propos du mandat des agents, il serait plus profitable aux artistes québécois de les charger d'un pouvoir qui permette, le cas échéant, de participer aux phases de négociation et d'en décider du contenu, ainsi que de leur donner la possibilité de discuter et d'adapter les prix et le budget en relation avec l'intérêt réel des structures italiennes d'accueil.

Cette contrainte doit être considérée comme la possibilité d'évaluer, pour la compagnie, l'opportunité ou non d'accepter une présence dans un festival ou un théâtre, indépendamment du gain économique.

L'idéal serait aussi d'accorder à l'agent la possibilité de monter autour d'une tournée un véritable projet dont il devrait devenir responsable du montage financier et de l'organisation générale.

4. Créer un patrimoine de relations

Ce qui est véritablement important, c'est l'investissement à long terme dans la construction des relations avec chaque personne (directeurs artistiques) et dans la continuité de ce rapport. Se faire connaître, s'écrire, envoyer du matériel, faciliter une rencontre directe, voilà les moyens de créer un patrimoine de relations qui ne doit pas produire à tout pris des résultats dans l'immédiat mais qui doit assurer une continuité dans le temps et une représentativité à long terme.

L'efficacité dépend beaucoup de la personnalisation du rapport et immédiatement après de la valeur et de la structure de la proposition.

5. Stimuler la création de réseaux, les coproductions, les coopérations

Présenter les propositions non seulement comme un accueil de créations individuelles mais aussi comme des projets de partenariat et de coproduction devrait être une stratégie à moyen et à long terme pour laquelle la relation consolidée et personnalisée représente la base de départ.

**Agence
culturelle du
Québec :**

rôle et actions

Au niveau gouvernemental, il faudrait renforcer la « coopération » italo-québécoise, sur le plan institutionnel, d'une part, en développant les relations et les occasions de rencontres avec les personnes-ressources et les acteurs institutionnels du gouvernement central et territorial, et, d'autre part, grâce au soutien financier accordé à des projets et à des initiatives qui peuvent offrir un plus grand rayonnement de la création artistique du Québec et de ses interprètes.

L'Agence culturelle du Québec en Italie s'est révélée un instrument éclectique, dynamique et très puissant au niveau promotionnel et dans la capacité de construire des architectures de projets. Ces points de force doivent être développés et renforcés par de plus grandes ressources (humaines et financières) indispensables pour rendre possibles les actions et tirer profit d'une véritable interface promotionnelle.

En ce sens, la création d'occasions institutionnelles de rencontres et de discussions entre artistes et diffuseurs du secteur liés à des structures intéressées, sur le modèle des Rencontres italo-françaises mises en acte par l'ETI, par la Fondation Romaeuropa et par les ministères de la Culture des deux pays, pourrait apparaître comme un moyen de grande utilité.

Une autre initiative promotionnelle, financée elle aussi par les institutions, et qui s'est révélée très positive pour la danse à travers des expériences répandues aussi dans d'autres pays, est l'organisation de plates-formes, de manifestations dans lesquelles sont présentées des portions de spectacles (*showcase*) ou des spectacles dans leur intégrité à des agents du secteur et des directeurs artistiques.

Un exemple intéressant de sensibilisation et d'aide concrète dans la promotion est celui que remplit l'ONDA à l'égard des directeurs de théâtres français (une aide à la prise de risques des recettes et une procédure de contrats et de conseils professionnels à caractère privé).

Parmi les autres actions que l'Agence pourrait réaliser, une fois que les ressources à sa disposition auront été potentialisées, notons la parution d'un *bulletin* concis, aux objectifs précis, sans une surcharge d'informations, sélectives et claires, en double version italo-française, qui contiendrait des indications sur la programmation des structures italiennes et en retour de l'information sur les productions du Québec, sans oublier naturellement d'autres types de renseignements.

Le bulletin actuellement publié est certes exhaustif, mais une modalité de transmission et d'envoi plus rapide et efficace doit être étudiée.

Une plus grande disponibilité de fonds pourrait permettre un investissement en fait de voyages pour les diffuseurs du Québec à l'occasion des rendez-vous les plus prestigieux tels que les festivals italiens et, réciproquement, une situation analogue pourrait être envisagée pour les agents italiens, surtout durant les grandes manifestations au Québec et pendant la période du Cinars, comme du reste cela était fait dans le passé.

À l'intérieur des accords bilatéraux, on pourrait créer un fonds de soutien à la coproduction de spectacles italo-québécois, alimenté de façon paritaire par l'Italie et le Québec, et réservé aux projets comme soutien pour les voyages, la traduction, atteignant un certain montant du budget global exprimé en pourcentage.

Une modalité de promotion qui demande un budget précis mais qui se présente comme une action innovatrice peut être le recours à Internet pour la diffusion de l'information et du matériel.

Enfin, l'idée d'un portail culturel du Québec qui puisse fournir des nouvelles, qui soit un centre de ressources quant à l'information et aux possibilités, qui puisse montrer sur demande des bribes de spectacles ou encore qui puisse gérer une session (*chat*) ou des forums de clavardage pourrait être un instrument supplémentaire actif et dynamique, puisqu'il est absolument nécessaire d'organiser un événement pour son lancement.

Bibliographie

ARGANO, L., *La gestione dei progetti di spettacolo*, Milano, F. Angeli, 1997.

AVV, *Paye Performing Arts Yearbook for Europe 01*, London, Arts Publishing International Ltd., 2001.

BALDUCCI, D., *Spettacolo e fisco*, Milano, Edizioni FAG, 2000.

CIDIM “*Annuario musicale italiano*”

DE BIASE, F., et al, *Manuale delle professioni culturali*, Torino, Utet, 1997.

DUBINI, P., *Economia delle aziende culturali*, Milano, Etas, 1999.

TRIMARCHI, M., *Economia e cultura — Organizzazione e finanziamento delle istituzioni culturali*, Milano, F. Angeli, 1993.

STAMPALIA, G., *Strehler dirige*, Venezia, Marsilio, 1997.

TREZZINI, L., *Geografia del teatro n.3*, Bologna, Patron, 1990.

TREZZINI, L., et A.CURTOLO, *L'Europa della musica*, Bologna, Il Mulino, 1987.

TREZZINI, L., et M.RUGGERI, *Oltre le quinte n.2*, Roma, Bulzoni, 1998.

Consiglio dei Ministri, Gea Edizioni Roma Prima edizione 1996 – Ultimo
Lo spettacolo e le Regioni. Raccolta delle norme legislative emanate dalle
Promosso da AGIS — ETI — Dipartimento dello Spettacolo della Presidenza del
aggiornamento 2001.

Regioni in materia di spettacolo ed attività affini, A cura di L. Scarpellini.

Sites Internet

www.assomusica.it

www.beniculturali.it

www.circo.it

<http://circuitodanzalombardia.it>

www.commediamusicale.it

www.comoedia.it

www.danza.it

www.dramma.it/

www.enteteatrale.it

www.faredanza.it/

www.ilportaledelladanza.com

www.italiafestival.it

www.lombardiaspettacolo.com

www.musical.it

www.teatro.firenze.net/

www.teatro.it

www.spettacolo.it/associaz/anat

www.virgilio.it

www.xcom.it/circusfan