

« Économie des arts du spectacle vivant, essais sur la relation entre l'économique et l'esthétique »

Laurent Lapierre

Numéro 22 (1), 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29240ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lapierre, L. (1982). Compte rendu de [« Économie des arts du spectacle vivant, essais sur la relation entre l'économique et l'esthétique »]. *Jeu*, (22), 157–161.

L'auteur, qui invite au dialogue « sur des points de détail ou des questions de méthode », voudra bien alors — dans une deuxième édition éventuelle — justifier le fait que les expressions *théâtre de boulevard*, *théâtre d'agitation*, *de chambre*, *de la cruauté*, etc. apparaissent au mot *théâtre*, tandis qu'on trouve *théâtre du quotidien* au mot *quotidien*, *théâtre du silence* à *silence* et *théâtre du*

fantasme à *fantasme*. Le théâtre de boulevard serait-il plus du théâtre et le théâtre du quotidien, plus du quotidien que du théâtre? Enfin, une omission, sans doute: le mot *sketch* a été oublié, alors que *saynète* y renvoie, sans autre définition.

micHEL VAÏS

« économie des arts du spectacle vivant, essais sur la relation entre l'économique et l'esthétique »

le produit spectaculaire et sa relation avec l'esthétique et l'économie

Étude de Dominique Leroy, Paris, *Economica*, 1980, 330 p.

Quand on s'intéresse à l'étude de « l'industrie du spectacle » et plus particulièrement à l'étude des arts de la scène, on en arrive vite à déplorer l'absence d'études, de recherches ou/et de statistiques pertinentes à la compréhension de ces réalités qui tiennent plus de la représentation, du symbole que de la simple marchandise (biens ou services) qu'on échange selon les règles du jeu d'un système économique donné.

Notre société, même entrée dans un contexte postindustriel (ou méta-industriel), semble paradoxalement encore sous l'emprise d'une super-rationalisation économique. L'étude du secteur des arts de la scène n'échappe pas à ce que certains ont qualifié « d'économisme »; c'est-à-dire un imaginaire qui consiste à vouloir comprendre les activités de quelque secteur que ce soit au moyen d'une grille d'analyse es-

sentiellement économique.

L'ouvrage de Dominique Leroy, *Économie des arts du spectacle vivant*, constitue, selon nous, une percée importante dans la voie d'une compréhension plus globale de cette industrie un peu mystérieuse du spectacle et plus précisément dans la voie d'une meilleure compréhension des problématiques spécifiques aux arts de la scène.

Mentionnons d'abord que Dominique Leroy est un économiste. Son étude s'inscrit donc dans la lignée des sciences économiques. Il est tiré en grande partie, je crois (on ne le mentionne pas explicitement dans le volume), de sa recherche doctorale (doctorat ès sciences économiques d'État). Leroy jouit aussi d'une formation musicale poussée, ce qui pourrait peut-être expliquer sa « sensibilité » à la nature du produit spectaculaire¹. Son raisonnement s'appuie aussi bien sur le qualitatif que sur le quantitatif. Ses références touchent la philosophie, la sociologie, la politique

1. Dans le sens de « qui a trait au spectacle ».

tout autant que l'économique. Son ouvrage s'inscrit aussi bien dans une perspective humaniste (trouver le sens, la signification de phénomènes humains) que dans une perspective scientifique et positiviste (décrire l'observable, le quantifiable et le mesurable). Leroy est un esprit complexe en quête de connaissance. C'est sans doute ce qui l'a amené à épouser une approche plus globale, plus synthétique que la démarche d'un économiste qui adopterait une perspective fonctionnaliste tentant de décrire et d'expliquer la place fluctuante des arts du spectacle vivant dans une économie de type plus ou moins capitaliste.

Cette vision globale, il la situe dans une approche structurelle. Il avance la thèse d'une dialectique inévitable entre différents types de structures qui interagissent dans les arts du spectacle vivant. Pour lui, le produit spectaculaire dépasse le caractère de *marchandise culturelle* qu'on peut étudier comme une marchandise parmi d'autres dans une économie donnée. Il possède surtout un caractère éminemment *symbolique* ou de représentation dans un univers ou un système socio-politique. Le concept de progrès des *structures technoeesthétiques* (la nature même, la dimension qualitative de l'art, de la création) et interrelation avec les *structures technoeconomiques* et avec les *structures socio-politiques* est une des contributions importantes de Leroy au plan conceptuel et au plan d'une véritable compréhension du phénomène du spectacle vivant. Son apport se situe donc dans une perspective plus phénoménologique et dialectique que dans une perspective fonctionnaliste. En soi, c'est rare, presque inattendu. Quand, de plus, c'est fait avec maîtrise, c'est encore plus rare et d'autant plus jouissant.

Comme l'ouvrage de Leroy est d'abord et avant tout un travail de sciences économiques, le corps principal de l'ou-

vrage (chapitres I, II, III) est donc consacré à une analyse économique. La qualité du travail de Leroy repose sur la qualité et l'abondance de sa documentation. Les quinze tableaux et les quarante-sept graphiques qu'on trouve à la fin du volume, sans compter tous les tableaux et les graphiques qu'on trouve insérés dans le texte et dans des notes en bas de page sont des données riches, méticuleusement cherchées, choisies et présentées, qui témoignent du sérieux de la démarche. Les chercheurs et les praticiens y trouveront une inestimable mine de données sur les arts du spectacle vivant. Ses sources sont surtout françaises, mais Leroy renvoie aussi souvent le lecteur à des sources américaines et à des sources d'autres pays d'Europe (Italie, Suède, Allemagne, Angleterre, etc.).

Il ne s'agit pas là de la seule richesse de l'étude de Leroy, cependant. Ce qui fait la force de cet ouvrage, c'est surtout le traitement, l'analyse qu'il fait de ces données, la prudence et la circonspection de son raisonnement. Leroy est un esprit qui se méfie des conclusions trop vite posées et des jugements de clivage. C'est un esprit dialectique, synthétique. Rien n'est complètement blanc, rien n'est complètement noir. Ceci explique sans doute sa compréhension complexe du phénomène de l'art du spectacle vivant et sa remarquable synthèse. C'est sans doute cette volonté de compréhension complexe du phénomène qui lui a fait abandonner l'approche exclusivement économiste de sa recherche, mais sans avoir toutefois épuisé son sujet.

L'ouvrage de Leroy marque une étape dans la recherche sur les arts du spectacle vivant. Depuis la désormais classique recherche de Baumol et Bowen² en

2. BAUMOL, William J. et William G. BOWEN, *Performing Arts: The Economic Dilemma*. The M.I.T. Press, 1966, 582 p.

1966 aux États-Unis, la notion fameuse de « dilemme économique »³, cette maladie inévitable dont sont atteintes les entreprises de spectacle (qu'elles soient grandes ou en croissance) laissait entrevoir un avenir pessimiste pour les arts de la scène et l'obligation pour les gouvernements de combler des déficits de plus en plus grands. Leroy montre l'insuffisance de cette notion de « dilemme économique » basée sur les différences de structures techno-économiques (déterminant la productivité) entre les deux secteurs. Les structures techno-économiques, pas plus que le système socio-économique, ne suffisent à expliquer, à comprendre l'économie des arts du spectacle vivant.

Pour Leroy, le modèle de Baumol s'applique d'abord à la phase d'industrialisation de l'économie où le secteur progressif (branches industrielles) connaît un important accroissement de productivité par rapport au secteur non progressif (biens et services archaïques auxquels appartient le spectacle vivant). Pendant cette phase d'industrialisation, les indicateurs de progrès sont presque exclusivement techniques et quantitatifs. Dans la phase postindustrielle ou méta-industrielle (cf. notre société où le secteur tertiaire s'est considérablement accru même dans le contexte d'une « décroissance »), le modèle de Baumol s'applique aussi. On assiste encore à des transferts financiers importants du secteur dit progressif au secteur non progressif, même si les indicateurs de progrès tendent à devenir aussi bien qualitatifs que techniques et quantitatifs.

3. Écart chronique et exponentiellement croissant entre les revenus et les dépenses dans les entreprises des arts de la scène, écart attribuable à l'accroissement nul de la productivité dans ce secteur alors que la productivité s'accroît dans le secteur industriel, contribuant ainsi à y diminuer les coûts de la main-d'oeuvre.

Pour Leroy, l'insuffisance du modèle de Baumol ne tient donc pas au fait que nous soyons dans une phase post ou méta-industrielle, mais bien plutôt au fait que le modèle de Baumol exclut le produit-spectacle lui-même de l'analyse comme une donnée exogène à la compréhension du phénomène. « Tout se passe comme si l'entreprise-spectacle n'avait pas de politique de prospection, pas de recherches artistiques ni d'imagination directorale, et non plus évidemment de politique commerciale active » (p. 244). Le produit des grands orchestres, des maisons d'opéra, des grands théâtres ou des compagnies de ballet est constitué d'un répertoire plus ou moins immuable que les entreprises artistiques ont comme mission d'entretenir, en s'adressant à une certaine élite bourgeoise (somme toute, des structures techno-esthétiques données qu'il s'agit de reproduire pour une minorité, même si cela doit coûter de plus en plus cher).

Leroy a introduit (ou réintroduit) le produit-spectacle lui-même au coeur de l'analyse économique des entreprises de spectacle vivant. Il parle justement des limites de la recherche attribuables à une absence de théorie de « produit culturel » (p. 75). L'absence de statistiques significatives déplorée si souvent ne serait qu'un sous-produit de cette absence de théorie du produit culturel. Même si l'objectif de Leroy n'est pas explicitement d'avancer une théorie du produit culturel et qu'il y consacre une partie somme toute marginale de son livre (l'introduction, le chapitre IV et la conclusion: environ 10% de l'ouvrage), c'est sans doute là que Leroy fait le plus figure de créateur.

En plus de contradictions inévitables entre les valeurs d'usage et les valeurs d'échange que l'on retrouve plus ou moins pour tous les produits, Leroy se base sur la notion de structures techno-

esthétiques en perpétuelles mutations pour saisir l'essence même du produit artistique, du produit de création. La création d'une oeuvre se fait antinomiquement à l'utilisation qui en sera faite comme marchandise. En plus de cette dialectique entre l'esthétique et l'économique, une structure techno-esthétique peut elle-même être considérée comme un concept synthétique, dialectique (p. 3), comme des données, des ensembles de données, ou de rapports proprement esthétiques et de type essentiellement qualitatif (p. 242).

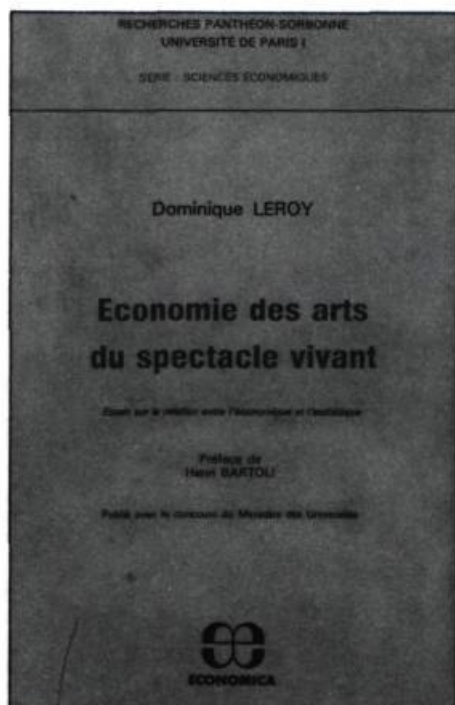
Cette notion de structures techno-esthétiques renvoie à la nécessaire autonomie du champ artistique, comme du champ intellectuel d'ailleurs. Il s'agit cependant d'une autonomie en contexte, relativisée. Le projet créateur reste le lieu des influences conjointes de la nécessité intrinsèque de l'oeuvre, d'une part, et des contraintes sociales qui orientent l'oeuvre du dehors, d'autre part (p. 250).

Il s'agit d'une autonomie quelque peu aliénée, comme toutes les autonomies sans doute. Le projet créateur (produit de la symbolique d'une époque, d'une société) est déterminant, mais il subit aussi certains déterminismes. C'est là que la vision structurelle, la vision globale de l'économiste Leroy est conceptuellement intéressante. L'esthétique influence aussi bien l'économique et le socio-politique qu'elle subit leur influence. Si on a déjà dit que l'économique conditionne l'esthétique, on peut tout aussi bien dire que l'esthétique conditionne l'économique.

Au plan de la recherche, l'ouvrage de Leroy marque une *rupture*, une révolution au sens kuhnien⁴ du terme dans l'économie des arts du spectacle vivant. Il

centre l'analyse de l'activité et des difficultés des entreprises de spectacle non plus sur leur unique insertion dans un contexte, un système ou des structures socio-économiques, mais sur l'essence même, la nature du produit spectaculaire (sa dimension esthétique, surtout qualitative). Le culturel et le politique nécessitent donc des jugements, l'utilisation d'un libre-arbitre qui ne peut être exclusivement économique (critères, priorités, etc.) parce que l'économique et l'esthétique sont dans une nécessaire relation dialectique.

On pourrait reprendre plus grossièrement le raisonnement de Leroy en l'appliquant par analogie à un autre secteur de l'activité humaine où le produit est par essence symbolique: je veux parler du produit religieux. Là aussi, il y a croyances, symboles, représentations, rites, fêtes. A-t-on déjà pensé à faire une étude de l'économie des religions vivantes en s'en remettant à une grille d'a-



4. KUHN, Thomas S., *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1972, 247 p.

analyse essentiellement économique? N'est-ce pas vouloir mesurer un phénomène avec une grille d'analyse qui ne peut pas le saisir, le comprendre? Vouloir exprimer un espace, une dimension cosmique par une unité de mesure linéaire? Comment comprendre et expliquer l'adhésion d'un groupe de fervents, comment expliquer et comprendre cette croyance elle-même, ses manifestations sous la forme de cérémonies, de rites, de représentations et évaluer l'assistance à ces manifestations en s'en remettant uniquement à l'analyse des difficultés financières de quelques grandes religions officielles? N'est-il pas nécessaire pour saisir même « l'économicité » de ces phénomènes, de se concentrer sur la nature symbolique de ces produits (leur signification, leur sens), de tenir compte des multiples mutations (croyances, symboliques, structures techno-esthétiques...) dont on voit sans cesse l'éclosion dans l'activité humaine? Me suis-je éloigné du livre de Leroy? Le cérémoniel et le spectaculaire ne sont pas très éloignés, à vrai dire.

Le mérite de Leroy est d'avoir réhabilité l'esthétique, le qualitatif, l'essentiel, le naturel dans un discours qui est devenu asséché, éculé, artificiel, rendu insignifiant. Comment parler de l'art sans parler d'art? La compréhension économique même de ces phénomènes impose cette réhabilitation de l'artistique, à plus forte raison quand il s'agit de leur compréhension sociale et politique. Peut-être s'agit-il là d'un émerveillement devant le « va sans dire », l'évident. Un certain discours public, où tout est ramené à une vision économique, est devenu tellement omniprésent qu'on finit par s'émerveiller de l'évidence. Les arts du spectacle, la création relèvent d'ailleurs inévitablement de l'émerveillement.

Le livre de Leroy est un ouvrage que les artisans du spectacle vivant devraient

lire. Il s'adresse encore plus à ceux qui sont les artisans des politiques (analystes, hommes et femmes politiques, etc.) touchant l'éclosion de ces imaginaires collectifs. Souhaitons que la complexité nécessaire à la compréhension de ces phénomènes spectaculaires ne rebute pas les individus en quête de modèles simples et mécaniques, modèles qui permettent de prendre des décisions avec une pseudo-assurance. Quant aux chercheurs, il reste à souhaiter qu'ils poursuivent dans la voie tracée par Leroy, notamment au chapitre de l'édification d'une théorie du produit culturel, une théorie qu'on pourrait antinomi-quement qualifier de phénoménologique pour rester dans l'esprit de son volume.

laurent lapierre