

« Économie des arts du spectacle vivant »

André Courchesne

Numéro 74, 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28201ac>

[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

Courchesne, A. (1995). Compte rendu de [« Économie des arts du spectacle vivant »]. *Jeu*, (74), 179–181.

« Économie des arts du spectacle vivant »

Ouvrage de Dominique Leroy, Paris, Éditions de l'Harmattan, 1992, 330 p.

Une économie des arts d'interprétation

On se souviendra que Dominique Leroy¹ a entrepris depuis quelques années de dresser un portrait historique et économique des arts d'interprétation. Son *Histoire des arts du spectacle vivant*, parue en 1990², analysait les conditions socio-économiques dans lesquelles la création s'est développée, les rapports entre l'État et les arts du spectacle, l'évolution des publics et de la demande de théâtre, de même que celle de la production et de l'offre de spectacles.

Le présent ouvrage, publié en 1992, date de 1977 et constitue la base théorique de ses œuvres ultérieures ; il retrace les lignes de force qui ont modulé la politique culturelle en France (chapitre I), décrit l'offre et la demande de spectacles depuis

1. Dominique Leroy est maître de conférence à l'Université de Picardie et il dirige le Groupe de recherche en économie de la culture (Université de Paris I) ; il est aussi l'auteur d'une monographie fort originale sur nos pratiques télévisuelles intitulée *Téléroman québécois et identité culturelle nationale*, publié en 1993 par l'Association française d'études canadiennes.

2. Voir mon compte rendu de cet ouvrage dans *Jeu* 65, 1992.4, p. 224-226.

la dernière guerre mondiale (chapitre II), fait état des recherches en économie des arts du spectacle vivant (chapitre III) et propose un modèle dialectique des structures de création, de production et de consommation théâtrales (chapitre IV).

La politique culturelle française

Les familiers des dossiers de politique culturelle trouveront dans le premier chapitre une description des facteurs qui ont mené à la présente politique culturelle en France. Dominique Leroy expose d'abord les causes qui ont provoqué, dans l'entre-deux-guerres, une crise de la fréquentation ayant fait chuter autant le nombre de représentations que celui des acteurs sur scène. Heureusement, 1936 voit l'avènement du Front Populaire, qui triple les subventions aux institutions culturelles et reconnaît aux artistes les mêmes droits et avantages qu'aux salariés. Quant à la décentralisation dramatique, elle devra attendre l'après-guerre pour voir des troupes s'installer en région, y créer des spectacles professionnels, y susciter l'appui des collectivités locales et y développer un public. Si, au début, on a favorisé l'implantation de troupes de métier jouant un répertoire (*stock system*), un changement assez rapide s'opère vers des structures plus légères, ce qui favorise une concurrence plus grande entre les directeurs artistiques pouvant engager à la pièce des artistes indépendants (*combination system*) et signant avec l'État un contrat garantissant sur trois ans une subvention d'opération, assorti d'un cahier des charges.

Malgré cela, le centralisme et l'élitisme parisiens persistent : l'auteur montre, chiffres à l'appui, que, de 1950 à 1976, les crédits des maisons de la Culture et de la décentralisation dramatique restent inférieurs à ceux des institutions. C'est du côté départemental et municipal que l'effort financier a le plus progressé, indique-t-il.



Toutefois, en dressant le bilan des maisons de la Culture, l'auteur révèle qu'elles n'ont pas réussi à toucher les exclus de la vie culturelle : le souci de rentabilité pousse souvent les animateurs à augmenter le volume d'achat des publics acquis (professionnels, cadres, enseignants, étudiants) pour maximiser leurs recettes. Plus loin, Dominique Leroy illustre que le budget culturel municipal par habitant était proportionnel, en 1969, au nombre d'habitants de chaque commune, mais que la culture « noble » (théâtre, art lyrique) reste l'apanage des grandes villes.

L'offre et la demande de spectacles

Une des forces de cet ouvrage réside dans l'étendue des renseignements compilés, rassemblés et organisés de façon à donner une vue d'ensemble inspirée de la conception moderne de l'histoire et de la sociologie. Ainsi, pour illustrer le thème de l'offre de spectacles, l'auteur ne se limite pas à démontrer que l'offre suscite la demande, faisant ainsi surgir les besoins latents d'une culture ; il décrit aussi l'organisation du travail, son évolution dans le temps, en illustrant cette évolution d'organigrammes et d'une grille de rémunération.

Sur le plan de la demande de spectacles, l'auteur indique que, pour la période 1950-1970, la demande de spectacles a crû en France, mais moins vite que la population ou que les autres secteurs de l'économie. Si la fréquentation théâtrale reste stable à Paris, elle explose en province. L'auteur identifie les facteurs qui affectent cette demande culturelle (le niveau d'éducation, de revenu, l'âge, la fréquentation à l'enfance ou l'adolescence et la localisation des équipements) et présente les résultats d'une étude sur la relation entre les arts et la télévision : celle-ci permettrait un accès plus démocratique aux arts, tout en leur

servant d'outil de promotion de premier ordre. Enfin, il documente les facteurs plus circonstanciels de la fréquentation théâtrale, selon les saisons, les fluctuations économiques, les prix proposés et les techniques publicitaires et promotionnelles.

La recherche en économie des arts d'interprétation

Dans ce chapitre, Dominique Leroy compare deux lois économiques majeures qui pourraient expliquer l'évolution économique des arts d'interprétation sur la longue période (cycles de 50 ans). Il expose d'abord comment la loi de Baumol pourrait se vérifier en France. L'économiste américain Baumol a démontré que les arts enregistrent peu de gain de productivité, à la fois à cause d'une main-d'œuvre importante (une symphonie de Beethoven requerra toujours autant de musiciens sur scène), de la difficulté d'augmenter substantiellement le prix des places et de la productivité croissante des autres secteurs économiques, le tout provoquant un écart croissant entre les revenus et les dépenses des arts d'interprétation. Comme Dominique Leroy n'a pu avoir accès qu'à deux séries de données sur la longue période, il conclut que, dans ces deux cas, la loi de Baumol s'applique, car les déficits des opéras de Paris et de Lille sont croissants dans le temps.

L'auteur relève cependant que la loi de Baumol ne tient pas compte de la tradition française de subvention, de la qualité des spectacles présentés, de la stabilité des salaires artistiques constatée dans le temps, de l'écart entre l'augmentation des prix des places dans le secteur subventionné (qui a un mandat de service public) et celle du secteur privé ; or, l'augmentation des prix du théâtre privé a dépassé l'inflation, ce qui a procuré des ressources accrues pour

couvrir des coûts supérieurs de main-d'œuvre et contredit ainsi la loi de Baumol.

Puis, l'auteur compare les statistiques recueillies aux cycles économiques longs identifiés par Kondratieff, cet économiste russe du début du siècle qui a observé les périodes de croissance prolongée des économies occidentales (environ 25 ans), suivies par des périodes longues de déclin (environ 25 ans), et qui les a expliquées par les innovations technologiques. L'auteur montre, en compilant le droit des pauvres, cette taxe perçue sur les spectacles entre 1820 et 1945, que les cycles Kondratieff décrivent très bien l'évolution des revenus des arts d'interprétation, mieux que ne le fait la loi de Baumol. Il conclut sa comparaison en affirmant qu'aucun des deux modèles ne réussit à intégrer la nature qualitative qui caractérise les arts d'interprétation.

Un modèle dialectique

Après avoir constaté les limites des modèles économiques, l'auteur décrit les contradictions récurrentes des arts du spectacle. Il expose d'abord le paradoxe de Scitovsky, qui a noté en 1972 que les villes de Munich et de Hambourg ont une consommation culturelle supérieure à celle de San Francisco, dont la population, le niveau d'éducation et le revenu moyen sont pourtant supérieurs à ceux de ces villes allemandes. Il dénote l'état de crise permanente dans laquelle semble évoluer la vie culturelle et note au passage que la redistribution des richesses (qui justifie souvent l'intervention de l'État) n'opère pas dans le secteur culturel, où la majorité des amateurs ont des revenus et un niveau d'éducation élevés.

Il annonce l'éclosion des industries culturelles, dont la capacité de reproduction mécanique et électronique permettra à une

majorité de citoyens d'avoir accès à la culture de masse. Il prédit la course à l'événement médiatique (*star system*) auquel nos théâtres ont de plus en plus recours pour s'attirer des spectateurs, ce qui hausse par contre les frais de production. Il dénonce l'insécurité et la précarité des emplois culturels.

Face à ces contradictions et face aux limites des modèles économiques, Dominique Leroy propose un système qui prendrait en compte l'évolution des techniques de production à travers le temps, le coût de la main-d'œuvre et la nature qualitative des arts d'interprétation, à la fois marchandise et signification ; il se propose alors d'étudier les structures techno-esthétiques, structures dont il décrira en profondeur l'évolution dans ses œuvres ultérieures.

L'ouvrage de Dominique Leroy permet de faire le point sur les grandes théories économiques des arts du spectacle vivant. Si l'on peut regretter que les données historiques recueillies soient limitées, ce qui réduit la portée des conclusions proposées, on peut espérer que la quantité des données maintenant disponibles permettrait à l'auteur d'illustrer ses thèses avec encore plus de force. Restera alors le problème de recenser la qualité des œuvres présentées et leur impact sur les publics. Comme on le constate, le champ de l'économie culturelle s'ouvre au chercheur curieux : Dominique Leroy est un de ceux qui ont contribué directement à l'essor, à la crédibilité et au sérieux de ce domaine de recherche.

André Courchesne