

POINT DE VUE

LES ÉCONOMIES DE LA CULTURE

Pierre-Jean BENGHOZI
Dominique SAGOT-DUVAUROUX

L'apparition d'une rubrique « Economie de la culture » dans le *Journal of Economic Literature*, la publication d'un *survey* sur ce thème dans ce même journal, l'organisation récente de sessions d'économie de la culture dans les conférences annuelles des grandes associations nationales d'économistes (1) témoignent du fort développement des études et des recherches sur l'économie de la culture durant la décennie 80 (2). A l'heure où l'économie de la culture se voit ainsi reconnue comme une sous-discipline à part entière, au même titre que l'économie de la santé par exemple, il nous a paru nécessaire d'identifier les raisons de son émergence récente et d'analyser la façon dont ce champ s'est structuré. Tel est l'objet du présent article, qui s'inspire en partie du contexte français.

Plutôt que d'effectuer un survol de la littérature thème par thème, domaine d'application par domaine d'application (un peu sur le modèle choisi par Throsby (3) dans son récent *survey* sur l'économie de la culture), nous avons retenu comme parti d'or-

ganiser notre présentation sur la base des grands paradigmes épistémologiques qui traversent, quasiment depuis ses débuts, le champ de l'économie de la culture. Dans la première partie de l'article, nous situerons d'abord l'intérêt grandissant porté à ce type de travaux, aussi bien par les économistes que par la société, et les enjeux qu'il révèle. Dans une seconde partie, nous analyserons un certain nombre des difficultés méthodologiques rencontrées dès lors que l'on s'attache à décrire l'ensemble des travaux relevant de l'économie ou de la gestion de la culture, ces difficultés tiennent à la fois à l'imprécision du champ d'application, à des difficultés somme toute classiques de repérage, mais aussi au contenu et au statut des recherches elles-mêmes, qui vont de réflexions très théoriques à des études appliquées très opératoires. La typologie proprement dite et les différents paradigmes à l'œuvre dans l'économie de la culture feront l'objet de la troisième partie du texte. Nous mettrons en lumière, en guise de conclusion, certains rapprochements qui s'opèrent entre des traditions de recherche *a priori* pourtant très éloignées, et nous tenterons, à cette occasion, de situer les lignes de développement de ces travaux.

L'ÉMERGENCE D'UNE DISCIPLINE

La dynamique propre de la recherche en économie de la culture a longtemps été bloquée par des questions en suspens et par des difficultés théoriques impossibles à appréhender en l'état de la discipline. De ce fait la recherche a été, pendant une période, essentiellement poussée par des facteurs externes tenant à ce que l'on a désormais coutume d'appeler la « demande sociale ». Cette dernière s'exprimait de manière variée : poids des opérateurs privés et publics, changement du contexte budgétaire, développement et croissance des industries culturelles, évolution rapide des technologies

Ce texte s'inspire d'une communication donnée lors de la journée ADDEC portant sur dix ans d'économie de la culture, Paris, 1^{er} décembre 1993

(1) Association française de science économique, American Association for Economic notamment

(2) On pourrait appliquer un raisonnement tout à fait analogue en matière de recherches sur la gestion de la culture

(3) THROSBY, 1994

Cet environnement favorable a conduit les économistes à tenter de rendre compte de questions brûlantes (niveau, modalité et efficacité des subventions par exemple), mais les difficultés théoriques rendaient ces tentatives éparpillées, éclatées entre les différentes approches épistémologiques mobilisées

Dans les années récentes, l'économie de la culture a, cependant, progressivement connu un essor aussi bien quantitatif (nombre important de travaux et d'équipes de recherches s'intéressant à ce domaine) que qualitatif (évolution et raffinement des analyses et des concepts mobilisés pour étudier la culture). Ce dynamisme d'un domaine jusque-là relativement modeste (en France tout au moins) tient tout autant à l'intérêt croissant des économistes pour ce champ de recherche qu'à l'apparition d'une demande de compétence et d'aide à la décision, émanant le plus souvent des collectivités publiques

La culture : un enjeu pour les économistes

L'intérêt des économistes pour la culture résulte d'un double mouvement convergent. D'un côté, l'analyse économique, construite sur le modèle de l'échange de biens manufacturés homogènes dans un univers d'information parfaite, a progressivement intégré la réalité d'une économie tertiaire où dominent l'hétérogénéité des produits et l'imperfection de l'information, caricaturales dans le secteur culturel. De l'autre côté, le secteur culturel a acquis une réelle consistance économique grâce à l'essor des industries culturelles et au développement des soutiens publics

La science économique standard s'est constituée en référence au modèle de concurrence pure et parfaite élaboré par Walras et Pareto, modèle normatif débouchant sur la réalisation d'un équilibre optimal au sens où aucun agent ne peut améliorer sa situation sans détériorer celle d'un

autre. Ce modèle a suscité de nombreux approfondissements au cours du XX^e siècle. L'économie publique normative a diagnostiqué un certain nombre de cas où ce modèle de concurrence était inefficace (4), cas qui concernent directement le secteur culturel. L'économie publique positive a formalisé, sur la base de l'observation des modes de gestion non marchands, les dérives de cette intervention, dérives là aussi largement présentes dans les institutions culturelles subventionnées (5). L'analyse de la concurrence imparfaite s'est trouvée considérablement enrichie par l'utilisation de la théorie des jeux et des théories de l'information mobilisées pour étudier les stratégies des agents dans un univers risqué et incertain où participent un petit nombre d'agents. L'information apparaît de plus en plus comme une variable stratégique utilisée par les agents pour améliorer leur propre sort. La théorie de l'agence fournit alors une méthode adaptée pour comprendre la nature des relations qui se nouent dans le secteur culturel. Les problèmes posés sur un marché par l'incertitude sur la qualité des biens et la diversité de ces qualités ont été éclairés tant par ces théories de l'information que par le renouvellement de la théorie de la consommation qui facilite la compréhension des stratégies de différenciation. Cependant, sur les marchés culturels où les qualités se révèlent, voire se définissent à travers l'échange, ces approches connaissent leurs limites. Les approches institutionnalistes, qui mettent en évidence le caractère conventionnel et historiquement daté des catégories économiques, fournissent alors une aide précieuse.

Dans le même temps, le secteur culturel s'est rapproché de l'économie standard. Les productions culturelles se sont industrialisées, n'échappant pas au mouvement général de l'économie. Les industries culturelles (livre, disque, presse, télévision) adoptent des stratégies voisines de celles observées dans d'autres secteurs. Leur poids financier et leur interaction crois-

(4) Biens collectifs, existence d'externalités ou de demande d'options, rendements d'échelle croissants aboutissant à un monopole naturel

(5) Biais bureaucratique, lobbying

sante avec des secteurs-clés de l'économie (comme celui des télécommunications) intéressent de plus en plus les grands groupes qui dominent l'économie mondiale. Le risque inhérent à la nécessité d'une innovation permanente dans ces industries a suscité des tentatives de standardisation des productions rendant l'hypothèse de substituable des produits plus crédible. Les séries télévisées, les « séries » des artistes contemporains, les genres cinématographiques ou théâtraux, les collections des maisons d'édition sont autant d'exemples illustrant cette volonté d'homogénéisation des biens culturels.

Le mépris des économistes pour la culture, fondé sur son atypie et sa marginalité, a laissé place à une attention croissante pour une forme de production constituant un miroir grossissant des problèmes les plus contemporains des sciences de l'économie et de la gestion. Les travaux fondateurs de W. Baumol et W. Bowen ou F. Machlup dans les années 60, relayés par les recherches de grandes signatures comme M. Blaug, G. Becker, G. Stigler ou A. Peacock ont impulsé la constitution d'équipes dans le monde entier. Ces travaux ont convergé avec ceux impulsés par J. Beebe, B. Owen et J. Manning dans le domaine de l'audiovisuel et ceux de Mintzberg sur les adhocraties culturelles dans le domaine de la gestion.

L'économie : un enjeu pour le secteur culturel

L'intérêt des économistes fut soutenu par l'intérêt des collectivités publiques pour ce type de travaux. Durant la décennie 80, le discours économique et culturel fut, en France notamment, au cœur des préoccupations des collectivités publiques. Il s'agissait de justifier les dépenses culturelles publiques par leurs enjeux économiques (emploi, effet multiplicateur, externalité...). En même temps, l'importance des fonds transférés exigeait une professionnalisation accrue en matière de gestion, d'où, par exemple, la création de structures d'aide à la gestion, de cabinets de consultants et de formations spécialisées. De nombreuses études émanèrent de

telles structures, relayant les recherches universitaires en étant plus directement orientées vers les demandes directes des élus et des institutions culturelles. Enfin, l'enjeu économique des industries culturelles a motivé une réflexion sur les conditions de leur développement dans une économie de marché : nouveaux modes de régulation en matière d'audiovisuel, rôle de l'Etat à l'égard du marché, ouverture ou non des frontières nationales.

La diversité des champs de l'économie et de la gestion concernés (et mobilisés) par l'étude du secteur culturel résultent donc, pour une large part, de la demande qui s'est exprimée à l'égard des économistes et de l'utilisation qui a été faite de leurs travaux dans le secteur des arts et de la culture. Que ce soit aux USA ou en France, le domaine de l'économie de la culture s'est d'abord structuré à partir de recherches finalisées. Le célèbre travail de Baumol et Bowen résultait de la demande d'une fondation privée qui s'interrogeait sur l'efficacité des mécanismes de subvention et de mécénat. En France également, la plupart des recherches menées depuis la fin des années 70 se sont appuyées sur des études commanditées directement par le ministère de la Culture, mais aussi pour répondre aux préoccupations et aux demandes d'autres opérateurs à la fois publics (collectivités locales) et industriels (essentiellement dans le domaine des télécommunications et de l'audiovisuel).

L'utilisation et l'objet de ces commandites étaient et restent également très variés puisque, selon les cas, elles visent à [1] appuyer (légitimer, guider, orienter, peser) les politiques de subventions, qu'elles soient publiques (cas de la France) ou privées (mécénat anglo-saxon), [2] mieux comprendre la structure de la consommation et de la demande (dans un contexte, le plus souvent, de décroissance de cette consommation, et pour mesurer les effets « redistributeurs » et démocratisants de l'action publique), [3] analyser les caractéristiques de l'organisation de la production (toujours dans une perspective de soutien, à la diffusion et non plus seulement à la création, élargi à certains domaines cultu-

rels tels que le cinéma ou le livre), [4] étudier la fixation du prix des œuvres et le fonctionnement des marchés artistiques (pour des raisons du même ordre)

Cependant, cette arrivée brutale des préoccupations et des outils économiques dans la culture a suscité plusieurs types de réactions contradictoires : le rejet, la récupération ou l'utilisation sans réserves. Une bonne partie du monde artistique (mais aussi politique et même universitaire) continue à éprouver une forte réticence, pour ne pas dire plus, à reconnaître la dimension économique de la culture. D'autres se sont simplement servis de certains résultats pour justifier les actions ou les politiques qu'ils mettaient en œuvre : quoi de plus commode que la loi de Baumol pour justifier le déficit d'une institution culturelle et la croissance de ses coûts ? D'autres enfin ont totalement substitué le discours économique au discours artistique comme critère de décision et d'action : le terme de demande a remplacé celui de pratique, le produit s'est substitué à l'œuvre, l'offre à la création.

La coexistence de ces différentes attitudes révèle les deux principaux écueils auxquels se heurte toute réflexion économique sur la culture : la tentation du particularisme et celle de la banalisation. Les trois exemples qui suivent en rendent compte clairement.

a) L'internationalisation du marché des grandes industries culturelles et l'interdépendance croissante de celles-ci ont suscité d'importants mouvements de concentration. Les groupes multimédias qui en résultent constituent aujourd'hui des condensés particulièrement éclairants des grandes stratégies industrielles. Mais en même temps, ils suscitent des interrogations sur les risques d'une trop grande industrialisation (et banalisation) de la culture, comme en témoigne l'âpreté des débats soulevés par le GATT à propos de l'exception culturelle.

b) La croissance du nombre d'institutions subventionnées et des moyens qui leur

sont alloués, ainsi que leur décentralisation, dans un contexte de réflexion sur l'efficacité des modes de gestion publics ont induit la commande de nombreuses études évaluatives (études d'impact, études de faisabilité, évaluation des modes de gestion, évaluation des publics...) réalisées tant dans des cabinets de consultants que par des laboratoires de recherches universitaires. Les résultats de ces travaux révèlent simultanément les gaspillages de certaines gestions publiques et les risques de l'application de critères d'évaluation tirés, sans adaptation, du secteur privé (6).

c) L'essor du marché de l'art dans la décennie 80 a suscité de nombreuses réflexions sur la constitution des valeurs artistiques, sur la rentabilité des placements, sur le fonctionnement des marchés. Mais la volonté légitime de vouloir découvrir la rationalité cachée du marché se heurte à la complexité des mécanismes de légitimation étudiés depuis longtemps par les sociologues et qui mettent en lumière l'interaction très forte qui existe entre stratégie marchande et projet artistique. Dans certains cas, c'est même la reconnaissance par le marché qui suscite ensuite la reconnaissance et la légitimation artistique.

LA DIFFICULTÉ DE CERNER LE CHAMP

Le premier obstacle auquel se heurte toute tentative de repérage et de classification des travaux d'économie de la culture est l'impossibilité de disposer de critères simples pour définir le champ d'application de la culture, mais aussi pour identifier les études et recherches menées dans ce domaine.

Des catégories mal définies, une information mal centralisée

La plupart des travaux d'économie de la culture partent d'une définition implicite des biens culturels dont leur analyse fait

(6) Pour une salle de spectacle (théâtre ou opéra) jugée sur son seul niveau de fréquentation, la recherche de spectateurs se traduit souvent par la multiplication des œuvres de répertoire (Molière ou Mozart) au détriment d'œuvres originales de création.

l'objet, sans remettre véritablement en cause (ainsi qu'ont pu le faire les sociologues de la culture) les catégories traditionnelles issues des beaux-arts et des industries culturelles (sauf pour quelques rares travaux s'intéressant aux franges de la culture, qu'il s'agisse des artisans d'art ou de l'enseignement artistique par exemple)

Le survol des travaux réalisés dans ce domaine montre pourtant que ces catégories des champs de la culture ne s'imposent pas d'emblée et sont très largement contingentes au contexte économique et social d'une époque. Premièrement, les approches historiques permettent de montrer que les frontières du champ artistique sont mouvantes. Ainsi, jusqu'au début du XX^e siècle, les peintures et les estampes ne relevaient pas toutes des beaux-arts, ces problèmes de frontières se retrouvent aujourd'hui pour des activités telles que la bande dessinée ou le rock, dont le statut artistique fait l'objet de débats. Ensuite, il existe un véritable effet de mode quant aux domaines d'études et à la façon de les raccorder à des problématiques théoriques ou à des catégories. En France, par exemple, on observe (7), sur la période récente, un essor des travaux concernant les médiathèques, une demande de plus en plus affirmée pour les audits économiques, les études de public ainsi que pour l'étude des impacts sociaux des politiques culturelles, à l'inverse, on constate une nette diminution des travaux concernant le spectacle vivant qui pourrait d'ailleurs anticiper celle concernant les musées et lieux de patrimoine qui s'étaient fortement développés dans les années 80.

Enfin, les objets culturels restent de moins en moins enfermés dans leurs champs artistiques respectifs. Ils s'insèrent désormais dans des structures intersectorielles aussi bien pour ce qui est des filières de production qu'en ce qui concerne les marchés auxquels ils sont destinés. Pour prendre un exemple parmi les plus manifestes, l'économie du cinéma

ne peut plus se concevoir sans penser en même temps l'économie de la télévision, mais l'économie de l'opéra ou de la musique est, elle-même, tout aussi dépendante de l'industrie phonographique. Même le secteur des arts plastiques est difficile à circonscrire dans la mesure où les agents à la marge de ce domaine (graphistes, artisans ou illustrateurs) tendent à développer des comportements d'imitation en reproduisant le modèle de fonctionnement du marché de l'art et en tentant de s'y inscrire.

Une description fine du champ de l'économie de la culture se heurte d'autre part, structurellement, à une difficulté de recensement. Les études sont le fait de différents types d'institutions : organismes publics, laboratoires de recherche, associations spécialisées, sociétés commerciales. Or aucun organisme, aucun dispositif, aucune structure, aucune règle n'assure l'information sur les travaux réalisés dans chacune de ces structures. On n'a donc le plus souvent accès qu'aux travaux effectivement publiés et la littérature « grise » reste masquée. Ces difficultés de recensement sont renforcées par le manque de maturité en matière de publications et de revues, en comparaison, notamment, avec ce qui existe en matière de sociologie de l'art.

Il faudrait évoquer également la faiblesse des systèmes d'information. Hormis certains domaines tels que le cinéma, pour lequel les structures institutionnelles (registre public, centralisation des bordereaux de recettes) garantissent la production régulière d'informations, la plupart des autres champs de la culture (marché de l'art, spectacle vivant et même disque) sont dans une relative faiblesse en la matière.

Des postures de recherches différenciées

En schématisant, on peut distinguer chez les économistes travaillant dans le champ de la culture plusieurs postures de

7) BENGHOZI et SAGOT-DUVAUROUX, 1993

recherche qui ne recoupe que très partiellement les découpages thématiques

L'expertise

Une première attitude est celle de l'expert généraliste virtuose, qu'il soit économètre, économiste industriel ou microéconomiste son souci est de montrer que ses hypothèses et ses méthodes s'appliquent et se vérifient même dans des conditions « aux limites » telles que celles posées par le secteur culturel Il s'agit là de prouver que la culture n'est pas un domaine économique à part, en poussant la théorie générale au bout de sa logique, généralement pour en démontrer la pertinence

La culture apparaît ici un champ d'application de l'économie, au même titre que d'autres secteurs de la vie industrielle ou sociale Le choix du secteur culturel est souvent opéré en raison de son caractère *a priori* atypique Montrer qu'un modèle fonctionne même dans les cas apparemment les plus retors à la modélisation est considéré comme une preuve de sa validité Dans l'autre sens, la validation du modèle général sur l'exemple particulier de la culture conduit à rejeter la spécificité économique de la culture Les études relevant de ce courant sont généralement faites par des chercheurs non spécialisés sur le champ culturel mais fortement spécialisés sur leur discipline (économie ou gestion) Ces auteurs ont cependant souvent contribué à impulser des courants de recherches spécifiques dans le domaine de la culture (8)

L'économie sectorielle

Une seconde position est celle de l'économie appliquée ou sectorielle L'attitude méthodologique consiste à mettre en œuvre des outils d'analyse classiques, développés dans le champ général de l'économie (analyses sectorielles, structures de coûts, ajustements offre/demande) afin d'offrir une vision globale et cohérente du

secteur ou du domaine étudié, que ce soit à fin d'action ou d'information

Les études monographiques sectorielles ont été très tôt l'occasion de mettre en œuvre des approches pluridisciplinaires de socio-économie (études sur la peinture, le livre, le disque ou le cinéma notamment) en abordant simultanément les structures de coûts, les flux financiers, les stratégies des différents acteurs, les mécanismes de diffusion, l'existence d'intermédiaires contribuant à la structure de l'offre, à la fixation de la valeur et des modes de consommation, la diversité des consommateurs et des destinataires des produits culturels

Ces travaux sont souvent spécialisés dans un secteur de la culture particulier (l'audiovisuel, la communication, le cinéma ou l'édition) , ils privilégient l'analyse à la théorie, sont souvent axés sur la dimension stratégique (constitutions d'oligopoles, évolutions multimédias), s'intéressent à la structure des marchés (avec des apports de plus en plus fréquents à l'économie des organisations et à la théorie des contrats) Ces études alimentent abondamment les recherches théoriques en même temps qu'elles utilisent les concepts que ces recherches ont forgés A ce titre, elles constituent un maillon indispensable au développement de la connaissance dans le secteur culturel D'ailleurs une large partie de ces travaux est le fait de chercheurs et d'universitaires qui trouvent dans la conduite de telles études l'opportunité d'approfondir leurs réflexions et de mieux connaître les secteurs qu'ils analysent (9)

Mais les producteurs de ce type de travaux sont également des bureaux d'études, des syndicats professionnels, des chaînes de télévision, des entreprises culturelles elles-mêmes, certaines administrations Ces acteurs opèrent souvent comme commanditaires d'études et comme producteurs de résultats , ils attendent en général de ces travaux une aide à la prise de décision La spécificité des contextes nationaux et des

(8) BECKER et STIGLER, 1977, ROSEN, 1981

(9) FARCHY, 1992

cas étudiés fait que ce type de travaux reste fréquemment cantonné dans son pays d'origine, voire dans les archives des commanditaires les études d'impact ou de rentabilité de tel ou tel festival américain, par exemple, offrent peu d'intérêt à des chercheurs français quand ces études ne se placent pas, d'emblée, dans une perspective comparative ou dans une problématique de généralisation

L'autonomisation d'un champ de recherche

Une troisième posture consiste à faire de l'économie de la culture un objet de recherche propre, conduisant à l'élaboration d'un champ spécifique de connaissances et d'hypothèses, et se traduisant par le souci d'enrichir ou de remettre en cause, à partir de ces travaux, des hypothèses théoriques générales de l'économie et de la gestion la culture est ainsi vue comme un secteur d'expérimentation et non plus seulement de test (cas du virtuose) ou d'application

Dans cette perspective, les économistes reconnaissent la particularité des productions artistiques et la nécessité de se spécialiser pour les étudier correctement, c'est exactement la façon dont l'économie du non-marchand ou l'économie de la santé se sont progressivement autonomisées L'analyse du secteur culturel débouche sur la production de concepts spécifiques à ce champ mais permet aussi l'enrichir, d'amender, voire de construire les concepts théoriques plus généraux, applicables à l'ensemble de l'économie (la notion de surqualité, la gestion de projets temporaires) L'existence d'un *Journal of Cultural Economics* et d'une Association internationale d'économie de la culture renvoie implicitement à cette posture de recherche

UNE TENTATIVE DE TYPOLOGIE

L'impossibilité de disposer d'une information exhaustive sur l'ensemble des travaux d'économie conduits sur le champ de

la culture rend délicate toute tentative visant à rendre compte de la diversité et de la structure du champ Toutefois le développement même de l'économie de la culture rend désormais ce travail indispensable La multiplication des recherches et des références nécessite de disposer de principes de classement permettant d'identifier les filiations et de faciliter les confrontations entre les différents travaux C'est l'objet de l'essai de classification que nous proposons

Trois grands courants nous paraissent traverser les différentes traditions de recherche académique

1 un courant classique, issu de W Baumol et W Bowen, est centré sur l'étude des institutions culturelles et des politiques publiques ,

2 un courant utilitariste cherche à démontrer la rationalité du comportement des agents opérant sur le secteur culturel ,

3 un courant « institutionnaliste » se fonde sur l'analyse des processus de production et d'échange de la culture

Ces traditions ne sont cependant pas étanches entre elles Certains travaux peuvent renvoyer à plusieurs traditions ou paradigmes de même que certains chercheurs peuvent se revendiquer de plusieurs courants Dans le premier courant évoqué, par exemple, les travaux tirent leur unité des thèmes abordés et d'une posture de recherche plus que des problématiques mobilisées, qui relèvent majoritairement d'une approche individualiste (10) Mais ils débouchent sur des questions de définition et de production des valeurs artistiques au cœur des préoccupations du courant institutionnaliste

Les enfants de Baumol

Les travaux précurseurs de W Baumol et W Bowen sur le spectacle vivant ont donné lieu à des prolongements nombreux, aussi bien en économie proprement dite (à partir de l'économie du spectacle vivant), qu'en matière d'étude des politiques publiques (légitimité et impact des subven-

tions) ou encore de gestion (évaluation, caractérisation des modes de gestion des institutions culturelles)

Au niveau international et institutionnel, M. Blaug réunit pour la première fois dans une même publication, en 1976, un ensemble de travaux de recherche portant ce thème, cet élan s'est trouvé relayé par l'action de l'Association for Cultural Economics dont le premier congrès fut organisé en 1979 (11) et qui depuis lors organise tous les deux ans, alternativement en Europe et en Amérique du Nord, un colloque regroupant les principaux chercheurs du champ. Cette association gère une revue, le *Journal of Cultural Economics* et a suscité la création de plusieurs associations nationales, en France, en Italie ou en Espagne notamment.

Les principaux apports de la tradition issue de Baumol concernent d'une part, l'analyse économique du spectacle vivant, d'autre part, l'explicitation des fondements économiques de la légitimité de l'intervention publique et ses limites. Cette tradition s'est appuyée sur de nombreuses études d'évaluation des politiques et institutions culturelles, commandées principalement par les collectivités publiques (locales ou centrales).

Un premier groupe de travaux s'intéresse à l'économie du spectacle vivant. Baumol et Bowen (12) ont montré que l'impossibilité de réaliser des gains de productivité sans nuire à la qualité contraint les activités de spectacle vivant à voir leurs coûts augmenter plus vite que dans le reste de l'économie. Dès lors, quatre solutions se présentent : 1) La répercussion de la hausse des coûts sur les prix. Cette solution suppose une faible élasticité de la demande par rapport au prix. Elle implique une spécialisation des activités de spectacle sur une clientèle fortunée. 2) La maî-

trise des coûts à travers une baisse de la qualité (standardisation). Cette solution rencontre vite ses limites. 3) La disparition progressive des activités de spectacle si l'élasticité de la demande par rapport au prix est forte. 4) Le soutien des pouvoirs publics.

Plusieurs recherches ont cherché à vérifier la pertinence de cette loi de croissance des coûts dans différents contextes nationaux (13) ou conjoncturels (14). L'économie du spectacle vivant a par ailleurs fait l'objet de travaux portant notamment sur l'élasticité de la demande par rapport au prix, hypothèse cruciale du modèle fondateur (15). Une présentation d'ensemble de l'économie du spectacle vivant est fournie par Throsby et Withers (16).

La seconde tradition inspirée par Baumol concerne la question de la légitimité de l'intervention publique dans le secteur culturel (17). En référence à l'économie publique normative dont Samuelson jeta les bases au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, on a recherché les causes de l'intervention publique dans la culture à travers l'identification des défaillances du marché. Comme producteur de biens collectifs, comme générateur d'effets externes ou de rendements intergénérationnels, ou encore comme susceptible de faire l'objet de demandes optionnelles, le secteur culturel cumulait un certain nombre d'arguments classiques en faveur d'une intervention publique analysée en référence à une situation optimale au sens économique du terme, c'est-à-dire à une situation éliminant les gaspillages (18).

Cette vision normative de l'intervention publique a cependant vite été complétée par une approche positive de l'action publique en faveur de la culture, Greffe (19), effectuée, par exemple, dans le domaine de

(11) HENDON, 1980

(12) BAUMOL et BOWEN, 1966

(13) PEACOCK 1969, 1983 ; LEROY, 1980, 1990 ; RUBINSTEIN, BAUMOL et BOWEN, 1990

(14) FELTON, 1990

(15) MOORE, 1966 ; GAPINSKI, 1984 ; FELTON, 1992

(16) THROSBY et WITHERS, 1979

(17) FARCHY et SAGOT-DUVAUROUX (1994) en présentent un large panorama

(18) BLAUG, 1976

(19) GREFFE 1990

patrimoine, une comparaison très complète des différentes méthodes d'analyse mobilisées dans ce type de travaux. D'une part, de nombreuses études (analyses coûts/avantages, études d'impact) ont cherché à mesurer l'enjeu économique de la culture à l'instar de celle menée par Pflieger (20) sur le festival d'Avignon ou celle portant sur le port de New-York (21). Il en ressort généralement qu'un franc public dépensé dans la culture rapporte *in fine* plus d'un franc à la zone économique dans laquelle ce franc est investi. Mais il reste à prouver que cet effet multiplicateur est plus important ici que si le franc en question avait été investi ailleurs (22).

D'autre part, l'observation des modes de gestion des organismes subventionnés a montré les écueils du subventionnement. Des biais de surcoûts bureaucratiques ont été identifiés, notamment un biais de surqualité (23). Ces travaux se fondent presque tous sur une comparaison, explicite ou non, entre modes de gestion des organismes non marchands et marchands (24). Le manque de contrôle des organismes de tutelle sur les entreprises subventionnées conjugué au relâchement des contrôles opérés normalement par le marché favoriserait des gestions dispendieusesournées vers la satisfaction de lobbies au détriment de l'intérêt général (25). Une attention particulière a été apportée à la nature de la relation collectivité publique/organismes culturels et au marché de la subvention qui en découle. La théorie des jeux et celle de l'information ont ainsi pu être mobilisées pour fournir un cadre d'analyse plus global que celui offert par l'analyse de la bureaucratie. Les motivations des collectivités publiques, au-delà de la recherche d'une plus grande effica-

cité, ont été replacées dans le contexte du marché politique. Il apparaissait alors que certains modes de gestion orientés vers la production de spectacles de prestige fort coûteux et dénoncés comme tels répondaient en fait à une demande d'image de marque des collectivités, qui apparaissaient ainsi autant responsables des dérives observées que les institutions elles-mêmes (26). Ces résultats convergent d'ailleurs avec ceux relevés par les études de sociologie ou de sciences politiques en matière d'élaboration des politiques culturelles (27).

Ces recherches ont souvent été utilisées pour remettre en cause l'intervention publique en matière culturelle, censée engendrer des défaillances beaucoup plus considérables que celles que ce soutien devait corriger. Mais comme le remarque Hirshman (28), ce n'est pas parce que toute action engendre des effets pervers qu'il faut s'enfermer dans l'immobilisme. Au-delà d'une remise en cause globale de l'intervention publique dans le secteur culturel ou de ses modalités, il est possible de réfléchir à des moyens d'intervention mieux appropriés aux objectifs recherchés (Feld (29) constitue un exemple isolé de ce type de démarche). C'est l'objet de recherches actuelles qui rejettent la vision monolithique de l'intervention publique telle qu'elle se dégage des analyses évoquées ci-dessus. La subvention peut ainsi apparaître comme un moyen efficace de soutien à la création mais peu efficace en matière d'élargissement du public. Une politique de soutien direct au consommateur (bons aux consommateurs par exemple) (30) semble mieux appropriée à un tel objectif. Dans le secteur des industries culturelles, où il faut motiver l'investissement, la fiscalité peut être un outil efficace. Une autre

20) PFLIEGER, 1980

21) *PORT AUTHORITY*, 1983

22) THROSBY et WITHERS, 1979

23) DUPUIS, 1982

24) HANSMANN, 1978 ; LE PEN, 1982

25) POMMEREHNE et FREY, 1989 ; GRAMP, 1989

26) SAGOT-DUVAUROUX, 1990, 1993

27) URFALINO, 1987 ; ZOLBERG, 1987

28) HIRSHMAN, 1991

29) FELD *et al*, 1983

30) PEACOCK, 1990

façon d'élargir les conditions de l'intervention publique (31) peut consister à encourager une discrimination volontaire par les prix (incitation aux donations, notamment) afin de moduler les contributions des consommateurs en fonction de leur propension à payer

Le courant de recherches issu des travaux de Baumol, en se focalisant largement sur le problème de l'intervention publique, en a cependant presque oublié de réfléchir sur la spécificité des productions culturelles (32) Un certain nombre de biais, imputés à l'intervention publique, incombent en fait d'abord à la nature des productions culturelles, difficilement objectivable et à fort contenu symbolique Ainsi, presque toutes les recherches portant sur les fonctions de coûts du spectacle vivant ignorent le fait qu'il n'existe pas de coûts objectifs et que ceux-ci s'adaptent aux recettes escomptées On peut monter une pièce de théâtre avec 100 000 francs comme avec 1 million de francs De même, ces recherches ne se réfèrent pratiquement jamais à la théorie des organisations, qui pourtant aide à mieux comprendre les cohérences cachées de certaines pratiques dénoncées par l'analyse de la bureaucratie Ainsi, le manque de rigueur de l'organisation du travail a souvent comme contrepartie les dépassements d'horaires, l'acceptation de bas salaires, et la mobilisation de bénévoles Enfin, la spécification de la qualité des biens culturels fait l'objet d'un nombre très réduit d'articles Ces réflexions, qui commencent à mobiliser les chercheurs issus de la tradition baumolienne, sont précisément au cœur des travaux conduits par les économistes dans la tradition que nous avons qualifiée d'« institutionnaliste » (cf *infra*)

Le secteur culturel constitue un champ d'étude privilégié des économistes qui cherchent à démontrer l'universalité de l'analyse micro-économique fondée sur le

paradigme de *l'homo economicus* Le sens commun aurait en effet tendance à considérer que ces activités sont davantage gouvernées par la passion que par la raison L'analyse des consommations culturelles est le thème le plus abordé, mais les recherches sur le marché du travail artistique ont tendance à se multiplier depuis quelques années

La maximisation de l'intérêt individuel comme paradigme

« *De gustibus non est disputandum* », le célèbre article de Stigler et Becker, publié en 1975 dans l'*American Economic Review*, constitue une sorte de point de départ d'un ensemble de recherches portant sur la spécificité des consommations culturelles Il s'agissait, pour les auteurs, de tester et d'approfondir la nouvelle théorie du consommateur sur un cas qui, *a priori*, infirme les résultats traditionnels de la micro-économie La demande culturelle est en effet marquée par les phénomènes d'addiction (croissance des consommations en fonction des expériences passées) qui semblent remettre en cause l'hypothèse de stabilité des goûts et de décroissance de l'utilité marginale (phénomènes de saturation) L'introduction du capital humain dans l'analyse des consommations culturelles permet de distinguer dans celles-ci une composante « consommation finale » et une composante « investissement » Cet investissement contribue à réduire le coût des consommations futures et modifie ainsi l'arbitrage entre consommations culturelles et autres consommations en faveur des premières, non par changement de goût, mais par évolution des prix relatifs Ce modèle de demande addictive a ensuite été développé sur d'autres exemples comme la drogue

Dans cette tradition, de nombreux travaux (33) ont cherché à comprendre théoriquement la formation des goûts des consommateurs culturels et à vérifier em-

(31) HANSMANN, 1980 ; FELDSTEIN, 1991

(32) Notons que ce n'est pas le cas de BAUMOL et BOWEN (1966), qui consacrent de longues pages à ce problème

(33) MAC-CAIN 1980, 1993 ; LEVY-GARBOUA et MONTMARQUETTE, 1992 ; TEBOUL et CHAMPARNAUD, 1990 ; SAGOT-DUVAUROUX, 1994

piriquement l'existence de préférences endogènes. La réflexion se porte aujourd'hui sur les ruptures observées dans les fonctions de consommation entre consommateurs assidus et consommateurs occasionnels à partir d'une hypothèse de rationalité du consommateur dans un univers incertain. La question qui est posée est de savoir quand l'expérience passée engendre une augmentation des consommations futures. Il existerait un seuil de connaissance culturelle en deçà duquel il apparaîtrait plus rationnel de se fier à l'opinion de médiateurs plutôt qu'à son propre jugement. Il en découle une grande concentration des consommations des occasionnels autour de produits-stars, contrastant avec la diversité des consommations des assidus.

L'existence des produits-stars a également été étudiée du côté du marché du travail. Rosen et McDonald (34) ont ainsi tenté de formaliser le phénomène du *star system*. Il s'agit notamment d'analyser les relations entre notoriété et revenus des artistes. La préférence des consommateurs pour les produits-stars s'explique par la nécessité de réduire le risque de consommation. Le consommateur a tendance à amplifier dans son évaluation les différences de notoriété si bien qu'une petite différence de talent se traduit par d'importantes différences de rémunération. Rosen construit son modèle sur l'hypothèse de talents connus *a priori* des consommateurs. McDonald montre comment le marché trie les talents inconnus au départ des artistes et des consommateurs. Cependant, ces travaux ne prennent pas suffisamment en compte les externalités de consommation et la dimension mimétique des comportements individuels. Adler (35) montre que le phénomène de *star* peut exister sans avoir besoin de faire l'hypothèse de différences de talents. Il en découle que le *star system* peut être complètement construit par le marché et par les médiateurs. Ces interrogations renvoient aux questions de

construction des valeurs artistiques au cœur des préoccupations du courant institutionnaliste.

On retrouve ce même souci de tester le paradigme de l'*homo economicus* dans la plupart des analyses portant sur le marché du travail artistique (Filei, Towse, Throsby). Les artistes sont supposés opérer un choix rationnel en optant pour cette profession. Une première série de travaux consiste à expliquer les choix de la profession d'artiste alors même que les revenus escomptés sont généralement plus faibles que dans les autres secteurs. Les différences de rémunération entre les professions artistiques et les autres professions sont compensées par un intérêt, des conditions de travail meilleures et par la possibilité de gagner beaucoup d'argent en cas de succès (cf. analyse du *star system* et théorie du *jackpot*). La rationalité de l'artiste s'apparenterait, sous cet angle, à celle du joueur qui, malgré une connaissance de ses faibles probabilités de gain, continue à jouer en raison du décalage existant entre le coût minime du jeu et ses espérances de gain importantes (on retrouve le même phénomène pour ce qui est du comportement des producteurs de cinéma (36) par exemple). Sur la base de ces mêmes hypothèses de rationalité, on a cherché à construire des fonctions d'offre de travail artistique et à relier certaines évaluations esthétiques aux modifications des conditions économiques (diminution du nombre de personnages dans le répertoire théâtral contemporain, développement de l'abstraction et prise de contrôle du marché de l'imitation par la photographie).

La description du marché du travail artistique constitue un autre thème récurrent des recherches. À côté de nombreuses études portant sur l'évaluation des revenus artistiques (37), la plupart des auteurs insistent sur la segmentation du marché du travail. Celle-ci est d'abord vue comme la résultante sectorielle des comportements

(34) ROSEN et McDONALD, 1988

(35) ADLER, 1985

(36) BENGHOZI, 1988

(37) NETZER, 1978, TOWSE, 1992, parmi d'autres

individuels. Les phénomènes de réputation et les mécanismes d'interdépendance et d'appariement génèrent l'existence d'un noyau dur de professionnels qui travaillent régulièrement ensemble, parallèlement, l'attractivité des métiers artistiques, le recours grandissant à des emplois intermittents et la pression sur les salaires entraînent le maintien d'un volant nombreux de professionnels connaissant *turn over* et sous-emploi, et moins fortement ancrés dans le métier (38). Mais la segmentation est aussi le reflet de processus de production qui secrètent organisation du travail, division des tâches et professionnalisation (39). Dans les secteurs artistiques les plus industrialisés (le cinéma, la télévision, la musique enregistrée), le marché de l'emploi dépend, plus généralement, de l'organisation adoptée dans les structures de production. Les nouveaux modèles industriels basés sur la gestion par projet et la spécialisation flexible conduisent, en particulier, à une augmentation importante des effectifs en transférant les risques des firmes de production à des personnels en situation chronique de sous-emploi. Ils s'accompagnent de phénomènes de localisation et de concentration géographique qui facilitent la coordination entre firmes, réduisent les coûts de transactions générés par l'incertitude et la demande de variété et aboutissent à la création de bassins d'emplois spécialisés (40).

L'organisation de la production et la constitution des valeurs artistiques

On peut dégager une troisième catégorie de recherches, que nous qualifierons d'« institutionnalistes », et qui ont pour point commun de reconnaître et d'étudier l'inscription sociale des agents, des processus de production et des marchés. Historiquement, les économistes ont essayé de

contourner le problème de la source de la valeur (41) ainsi que les difficultés posées par l'application aux biens d'art des théorèmes principaux du modèle néoclassique (imperfection de la concurrence et de l'information, différenciation des biens, complexité des mécanismes de formation des prix) en s'intéressant, de façon privilégiée, à la façon dont les consommateurs expriment leurs préférences, dont les biens s'échangeaient, dont le coût se constituait mais en considérant la production des biens culturels comme une boîte noire. Les approches de type institutionnaliste ont, au contraire, tenté d'ouvrir la boîte noire en s'interrogeant directement sur la nature des biens culturels et des conditions de leur production. A partir du texte séminal « Art as collective action » (42), des travaux de plus en plus nombreux, à la confluence de l'économie, la gestion et la sociologie, se sont directement penchés sur les processus d'élaboration des produits culturels. Comme dans le domaine de la santé ou de la recherche scientifique, sur lesquels existent le même genre de travaux, la production culturelle est analysée comme le résultat d'une confrontation entre différents acteurs économiques (producteurs aussi bien que récepteurs, collaborateurs techniques et artistiques) porteurs chacun de leur rationalité et de leur logique d'action, contribuant et étant partie prenante, chacun, à la réalisation et à la diffusion des produits réalisés.

Les entreprises culturelles sont considérées comme des organisations dont la rationalité intègre la nature spécifique des productions artistiques et les motivations multiples des agents. Les travaux portent sur l'analyse des comportements d'acteurs, sur l'identification et la compréhension des conventions et règles qui coordonnent ces comportements et organisent les marchés. Les logiques d'acteurs, considérées comme interdépendantes, structurent pro-

(38) FAULKNER et ANDERSON, 1987, FILER, 1986, MENGER, 1993

(39) MONTIAS, 1982, PASQUIER et CHALVON, 1993

(40) STORPER et CHRISTOFERSON, 1989

(41) MOSSETTO, 1993

(42) BECKER, 1974, repris en 1982

gressivement, par le biais d'interactions répétées, les institutions, les conventions de production, les pratiques et les produits créés. L'interdisciplinarité est la règle, l'histoire un détour obligé (43). Ces travaux s'intéressent donc de façon privilégiée aux liens entre valeurs artistiques et économiques. L'idée centrale est que le marché n'est pas seulement un lieu d'échange mais aussi un lieu où se construisent les valeurs, où elles sont mises à l'épreuve, où elles se transforment. En particulier, l'existence d'externalités de consommation (effets de snobisme, d'imitation, économies de réseaux) (44) lie directement qualité des biens et qualité des consommateurs.

Pour aborder l'articulation entre élaboration de contenu et analyse du contexte social de production, les chercheurs (45) ont été conduits à porter encore plus d'attention aux traits institutionnels et organisationnels politiques de régulation nationales et internationales, évolution et recouvrement des flux de distribution des produits, statuts et caractères spécifiques des différents médias et industries culturelles, économie de la production, nature du bien public. Ces travaux rejoignent ainsi certaines préoccupations présentes dans les travaux issus de Baumol quant au poids des structures et des modes d'organisations (en tant que construit social et élément structurant) dans la production culturelle (46).

Dans ce courant de recherche que nous avons regroupé sous le terme d'« institutionnaliste », trois domaines ont fait plus particulièrement l'objet d'investigations : le marché de l'art, l'organisation de la pro-

duction artistique, et les industries culturelles.

Le marché de l'art est le domaine privilégié de l'analyse de la formation des valeurs. Il revient aux sociologues d'avoir les premiers investi ce champ de recherche. Les travaux de H. Becker, R. Moulin, P. Bourdieu (47) inspirent largement ceux des économistes. L'approche historique permet de montrer que les marchés artistiques reposent sur des conventions de qualité qui changent au cours du temps (48). L'observation du fonctionnement des marchés artistiques montre comment l'efficacité des marchés est conditionnée par une spécification préalable des qualités cristallisée dans des règles (49), comment également ces qualités sont dépendantes des caractéristiques du marché (qualité des médiateurs et des acheteurs) (50). L'incertitude sur la qualité conditionne les stratégies d'agents (offreurs et demandeurs) et favorise le développement de comportements mimétiques, consistant à suivre l'avis d'experts censés connaître la qualité des œuvres. Si les experts eux-mêmes se mettent à douter de la qualité, des sortes de bulles spéculatives peuvent apparaître, sans référence à une introuvable valeur fondamentale (51).

Les économistes ont analysé de façon privilégiée non pas seulement les conditions économiques générales de la production mais plutôt le processus de production lui-même et de création de cette valeur, les conséquences que ses caractéristiques (nature du marché du travail, implications particulières dans la production, structures organisationnelles et modes de régulations à l'œuvre, identité conflictuelle) pouvaient

(43) Prenons-en pour preuve la publication récente, en France, de deux ouvrages regroupant des travaux issus de traditions fort variées, la réelle cohérence qui se dégage des réflexions menées sur le fonctionnement des marchés de l'art, sur les politiques publiques, l'organisation et la démographie des professions politiques montre bien comment toutes ces dimensions participent simultanément de la construction de la valeur économique et culturelle (Annales, MENGER et PASSERON, 1994).

(44) LIEBENSTEIN, 1952.

(45) Il s'agit, notamment, des travaux impulsés par H. S. BECKER à l'université de Chicago, J. DI MAGGIO et MONTIAS à l'université de Yale et par ceux de R. MOULIN en France.

(46) BENGHOZI, 1993.

(47) Mais aussi de A. HENNION, dans le domaine de la musique.

(48) MOUREAU et SAGOT-DUVAUROUX, 1992.

(49) SANTAGATA, 1994 ; MONTIAS, 1982.

(50) MONTIAS, 1992.

(51) ROUGET et SAGOT-DUVAUROUX, 1994.

avoir sur le mode de production. Contrairement au modèle webérien de la bureaucratie, dans le domaine artistique ou culturel, aucune logique ne s'impose à l'ensemble des acteurs impliqués dans un projet que ce soit le souci de rentabilité économique ou, à l'inverse, la défense de la liberté créatrice de l'artiste, voire la pérennité de l'institution engagée dans la production. Di Maggio (52) s'est notamment penché sur la nature des rationalités à l'œuvre dans les organisations non marchandes, remettant en cause une vision trop réductrice des artistes (intéressés uniquement par leur projet culturel) et étudiant les modes de régulation entre ces logiques (à travers le développement de la professionnalisation notamment).

Les biens culturels ne sont pas seulement créés par des artistes inspirés, ils sont également produits à travers une organisation du travail qui induit spécialisation, professionnalisation, répartition et développement de compétences (c'est vrai aussi bien en musique vivante qu'en matière de cinéma ou de musées) (53). À travers cette analyse des structures de production et de leur environnement (l'étude des marchés du travail, par exemple), c'est aussi la question de la localisation et du territoire qu'abordent directement les économistes (54), même si les travaux d'économie industrielle spatiale, dans la tradition de Marshall par exemple, n'ont jusqu'à présent fait l'objet que de rares développements en matière culturelle.

Certains chercheurs ont également tenté de rendre compte de l'extension des marchés et d'une marchandisation des biens culturels, toujours dépendantes des préoccupations économiques et commerciales que ce phénomène transforme les mécanismes

et les conditions de la production (diversification, élargissement des marchés, transformation des modes de diffusion et de réception), et met très directement en avant la question de la globalisation des phénomènes culturels et des possibilités de maintien de spécificités territoriales (55). De nombreux travaux (56) se sont ainsi intéressés aux phénomènes d'internationalisation des industries culturelles (57) des industries visant un public de plus en plus large, de plus en plus multinational, avec, pour conséquence, un déclin de la diversité et des spécificités culturelles (comme on peut le trouver dans l'industrie phonographique ou audiovisuelle par exemple) (58). En s'intéressant à cette industrialisation de la production culturelle mais aussi à l'évolution des modes de consommation, de nombreux économistes ont mis au cœur de leur réflexion la question des nouvelles technologies (59). Cette prise en compte de la technologie échappe à un déterminisme dur si la plupart des chercheurs insistent sur l'impact des contraintes techniques sur l'organisation de la production et la structure des coûts, ils essaient aussi de montrer comment les évolutions technologiques et les innovations affectent et modifient la configuration des industries culturelles ainsi que la nature des produits ou services créés et développés (60). Il s'agit, là encore, d'approches qui prennent très largement en compte la dimension dynamique et historique des transformations en cours (61).

Paradoxalement, au bout du compte, les approches « baumolliennes » et « institutionnalistes » en arrivent à des résultats de même nature, à savoir la relativité des espaces de production et du caractère culturel ou artistique des biens, l'inscription sociale

(52) DI MAGGIO, 1987.

(53) MINTZBERG et MAC HUGH, 1985 ; FAULKNER et ANDERSON, 1987 ; BAYART et BENGHOZI, 1993

(54) MIEGE, 1990 ; STORPER et CHRISTOFERSON, 1987

(55) MICHALET, 1987 ; MIEGE, 1990

(56) Souvent issus des sciences de la communication

(57) GUILLOU, 1984, FLICHY, 1980

(58) L'étude de ces questions rejoint d'ailleurs une tradition de recherche d'inspiration plutôt marxiste

(59) Déjà évoquée dans BAUMOL et BOWEN, 1967

(60) MATTELARD et STOURDZE, 1982 ; GUILLOU, 1984

(61) Pour une présentation synthétique de cette question, on pourra se reporter à FLICHY (1991)

des pratiques de consommation, la définition conventionnelle des qualités, la multiplicité des rationalités à l'œuvre dans les organisations culturelles, la régulation des marchés artistiques dans un contexte concurrentiel international. Il en résulte également qu'il est difficile d'établir des catégories précises et des frontières rigoureuses entre biens culturels et biens « classiques », aucune définition ni spécificité ne tient totalement *a posteriori*, on retrouve les mêmes processus de production et de création de valeurs dans les œuvres d'art et dans les objets industriels.

Conclusion : une discipline en maturation

Les avancées conceptuelles réalisées récemment dans plusieurs champs de l'économie, aussi bien orthodoxes qu'hétérodoxes, ont contribué, en France en tous cas, à rendre possible des avancées significatives, à faire éclater les frontières et les cloisonnements traditionnels des secteurs disciplinaires et des domaines d'application des travaux (spectacle vivant, audiovisuel, patrimoine, enseignement), en décroissant les chercheurs et en stimulant une réelle montée en puissance des travaux réalisés. Celle-ci a été rendue possible par la maturation du domaine : il est désormais possible de « capitaliser » à partir de nombreux travaux, de nombreuses études, des données structurées en établissant des passerelles entre des travaux et des réflexions autrefois distincts.

On observe ainsi des rapprochements *a priori* improbables entre des travaux centrés, pour les uns, sur les microanalyses de la production (contrats, influence sur les œuvres créées et retenues) et confrontés, pour les autres, à la difficulté de rendre compte, dans l'analyse de la demande, de la superposition de rationalités d'ordres économique et social. Ces rapprochements s'opèrent de deux manières : complexifier progressivement les modèles de base

(G. Becker), ou articuler les différents niveaux d'explication (approches hétérodoxes). Dans les deux cas, ces recherches conduisent à considérer l'organisation de la production (l'ouverture de la « boîte noire ») comme un véritable programme de recherche pour l'économie de la culture, cela se traduit déjà, notamment, par des références communes (telles que H. Mintzberg) citées par des auteurs issus de courants diamétralement opposés, mais aussi par un recouvrement de plus en plus net des travaux issus de différentes traditions disciplinaires (62).

Quelles pistes de recherche pour l'avenir ?

En matière de perspectives de recherches, plusieurs tendances se dessinent donc. On assiste d'abord à un rapprochement très net des deux premières traditions qui se rencontrent autour de la question de la spécificité et du fonctionnement des organisations culturelles, et se traduisent par des croisements de citations de plus en plus fréquents. Les marchés du travail artistique et le marché de l'art furent les premiers terrains de ces rapprochements. Mais ceux-ci s'étendent désormais à l'analyse des industries culturelles.

Par des voies différentes, on retrouve dans chacun des cas un double phénomène de banalisation / particularisation qui existe aussi bien dans la théorie que dans la pratique. Banalisation : la culture essaie de se caler sur le modèle industriel en appliquant les mêmes outils d'analyse et de gestion ; particularisation : ces outils sont souvent refusés parce qu'inadaptés et rendant mal compte de certaines spécificités, ce qui conduit à l'élaboration et à la création de nouveaux outils d'analyse et de gestion.

Au-delà des appartenances à tel ou tel courant, la réflexion des économistes s'oriente également vers l'évaluation des moyens de soutien à la culture. Sous cet angle, il ne s'agit plus tant de savoir si

(62) C'est très clairement le cas dans de nombreux colloques tels que ceux de l'Association for Cultural Economic ou de l'Association internationale pour le management des arts et de la culture, mais aussi dans plusieurs numéros spéciaux de revues.

l'Etat doit protéger ou non le secteur culturel mais de savoir comment. Par exemple, une politique de quotas d'œuvres étrangères à la télévision est-elle préférable à une politique de soutien direct aux producteurs ? Vaut-il mieux subventionner les institutions ou soutenir les consommateurs ? Les réponses ne sont évidemment pas univoques. Les enseignements de la micro-économie classique doivent être confrontés à des approches qui s'intéressent aux liens entre les règles, les comportements individuels et les comportements de groupe.

Ces deux tendances traduisent en définitive la nécessité accrue de sortir des cloi-

sonnements sectoriels (médias, spectacle vivant, patrimoine, industries culturelles, marché de l'art) et académiques (économie publique, économétrie, micro-économie, économie industrielle, gestion) pour être capable de mieux caractériser et comprendre les vraies spécificités économiques du champ culturel. C'est sur la base de démarches comparatives (comparaison entre secteurs, entre pays, entre périodes historiques, entre culture et industrie, entre disciplines) que l'économie de la culture sera à même de rendre compte de la complexité de l'objet qu'elle étudie, mais aussi de multiplier son écho.

RÉFÉRENCES

Le parti adopté dans cette bibliographie a été de reprendre systématiquement les articles et ouvrages cités dans le texte, mais aussi d'élargir le spectre des références. Dans le cadre d'un *survey*, il nous est apparu en effet indispensable de fournir certains jalons importants de la littérature économique que nous ne pouvions pas mentionner dans le texte faute de place.

ADLER M , « Stardom and talent », *American Economic Review*, vol 75, n°1, pp 208-212, 1985

ANDERSON A B , FAULKNER R R , « Short term projects and emergent careers evidence from Hollywood », *American Journal of sociology*, vol 92, n°4, pp 879-909, 1987

– « Annales économiques, sociétés, civilisation », *Mondes de l'art*, n°48-6, nov-décembre 1993

BAYART D , BENGHOZI P-J , *Le tournant commercial des musées en France et à l'étranger*, La Documentation française, Paris, 1993

BAUMOL W J , BOWEN W G , *Performing arts the economic dilemma*, MIT Press, Cambridge, 1966

BAUMOL W J , « Macroeconomics of unbalanced growth the anatomy of urban crisis », *American Economic Review*, vol 57, juin, p 415-426, 1967

– « Unnatural value or art investment as floating crap game » *American Economic Review*, vol 76, pp 10-14, 1986

BECKER G S , MURPHY K M , « A theory of rational addiction » *Journal of political economy*, vol 96, n°4, pp 675-699, 1988

BENGHOZI P-J , « Good bye Mr Lumière ! » in *Cultural economics 88 A european perspective*, Association for cultural economics, University of Akron, 1988

BENGHOZI P J , *Le cinéma entre l'art et l'argent*, L'Harmattan, Paris, 1989 , « Conflicts between rationalities and structural regulations the case of cultural and scientific activities », Sase colloquium, session incentives or values, New York, 1993

BLAUG M , *The economics of the arts*, Boulder Westview Press, Londres 1976

BOURDIEU P , « La production de la croyance contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°13, pp 23-43, 1977 , *Les règles de l'art*, Le Seuil, 1992

BRETON A , WINTROBE R , *The logic of bureaucratic conduct*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982

BUSSON A , EVRARD Y , *Portraits économiques de la culture*, La documentation française, 1987

CHAMPARNAUD L , *La Demande de biens culturels , application au cas de la télévision*, thèse de doctorat ès sciences économiques, Université Aix-Marseille-II, 1993

CHANEL O , GERARD-VARET L A , GINSBURGH V , de KERCHOVE A M , *Formation des prix des peintures modernes et contemporaines et rentabilité des placements sur le marché de l'art*, rapport d'étude, D E P , ministère de la Culture, 1990

CRANE D , *The transformation of the Avant-Garde the New York art world 1940-1985*, University of Chicago Press, 1987

COLBERT F Eds, *Actes de la première conférence internationale sur la gestion des arts*, HEC, Montréal, Canada, 1991

DI MAGGIO P , « Non profit enterprise in the arts , studies in mission and constraint », *Yale studies on non profit organization*, Oxford University Press, 1986

– « Non profit organizations in the production and distribution of culture in POWELL W ed », *The non profit sector, a research handbook*, Yale University Press, New Haven and London, 1987

DUPUIS X , *Essais sur les pratiques culturelles de l'Etat l'exemple de la musique*, thèse de troisième cycle, Université de Paris-XIII, Juillet 1981

– « La surqualité, le spectacle subventionné malade de la bureaucratie ? » *Revue économique*, vol 34, n° 6, nov , pp 1089-1115, 1983

DUPUIS X éd , *Economie et culture*, tome 4, « De l'ère de la subvention au nouveau libéralisme », *La Documentation française*, 1990

DUPUIS X , ROUET F éd , *Economie et culture*, tome 1, « Les outils de l'économiste à l'épreuve », *La Documentation française*, 1987

EVARD Y ed , *Le management des entreprises culturelles et artistiques*, *Economica*, 1993

FARCHY J , SAGOT-DUVAUROUX D , *Economie des politiques culturelles*, PUF, 1994

FARCHY J , *Le cinéma déchaîné*, Presses du CNRS, Paris, 1992

FAULKNER R , ANDERSON A , « Short term projects and emergent careers évidence from Hollywood », *American Journal of Sociology*, vol 92-4, pp 879-909, 1987

FAULKNER R , WEISS P , « Credits and crafts production freelance social organization in Hollywood film industry », *Symbolic interaction*, n°6-1, 1983

FELD A L , O'HARE M , SCHUSTER M D , *Patrons despite themselves taxpayers and arts policy*, New York University Press, New York, 1983

FELDSTEIN M ed , *The economic of art museums*, University of Chicago Press, 1991

FELTON M V , « La maladie de Baumol sévit-elle encore à Louisville, dans le Kentucky », in *Economie et culture*, tome IV, X Dupuis ed , La Documentation française, pp 175-189, 1990

– « On the assumed inelasticity of demand for the performing arts », *Journal of cultural economics*, june, 16-1, pp 1-12, 1992

FILER R K , « The starving artist Myth or reality ? Earnings of artists in the United States », *Journal of political economics*, vol 94, n°1, pp 56-75, 1986

FLICHY P , *Les industries de l'imaginaire*, Presses universitaires de Grenoble, 1980

– « La question de la technique dans les recherches en communication », *Réseaux*, n° 51, 1991

FRIEDBERG E , URFALINO P , *Le jeu du catalogue les contraintes de l'action culturelle des villes*, La Documentation française, Paris , 1984

GAPINSKI J H , « The production of culture », *Review of Economic and Statistics*, 62 (4), pp 578-586, 1980

– « The economics of performing Shakespeare », *American Economic Review*, 74 (3), pp 458-466, 1984

GIRARD A , « Les industries culturelles », *Futuribles*, n° 17, sept -oct, 1978

GIRARD A eds , *Economie et culture*, tome 2, « Culture en devenir et volonté publique », La Documentation française, 1988

GOMERY D , « Hollywood, l'âge d'or des studios », Paris, éditions des *Cahiers du cinéma*, 1987

GRAMP W D , « Rent seeking in arts policy », *Public Choice*, vol 60, n° 2, pp 113-122, 1989

– *Pricing the priceless art, artists and economics*, Basic Books, New York, 1989

GRANT N K, HENDON W S, SHAW D V , *The economics of cultural industries*, Association for cultural economics, Akron, 1984

GREFFE X , *La valeur économique du patrimoine*, Anthropos, Paris, 1990

GUILLOU B , *Les stratégies multimédia des groupes de communication*, Notes et études documentaires, La Documentation française, Paris, 1984

HANSMANN H , « Nonprofit enterprise in the performing arts », *Bell Journal of Economics*, 12, n° 2, pp 341-361, 1981

HEILBRUN J , M GRAY C , *The economics of art and culture, an american perspective*, Cambridge University Press, 1993

HENDON W S , SHANAHAN J L , MACDONALD A J , *Economic policy for the arts*, IBT books, Cambridge, 1980

HIRSHMAN M , *Deux siècles de rhétorique réactionnaire*, Fayard, 1991

HOROWITZ H , « The arts in the national income and product accounts » in *The economics of cultural industries*, edited by GRANT *et alii*, 1984

HUET A , ION J , LEFEBVRE A , MIEGE B , PERON R , *Capitalisme et industries culturelles*, Presses universitaires de Grenoble, 1984

KOPP P , *Télévisions en concurrence*, Anthropos, PARIS, 1990

LANCASTER K J , *Consumer demand a new approach*, Columbia University Press, 1971

LE PEN C , « L'analyse microéconomique de la production dramatique et l'effet des subventions publiques » *Revue économique* n° 4, juillet, pp 639-672, 1982

LEROY D , *Economie des arts du spectacle vivant*, Economica, Paris, 1980
– *L'histoire des arts du spectacle en France*, L'Harmattan, 1990

LEVY-GARBOUA L , MONTMARQUETTE C , *Théorie et test de deux modèles applicables aux demandes culturelles*, Rapport pour le département des études et de la perspective du ministère de la Culture, 1992

- McCain R A , « Markets for works and art and “markets for lemons” », in HENDON WS *et alii* éds, *Economic policy for the arts*, ABT Books, Cambridge, 1980
- McDONALD G M , « The economics of rising stars », *American Economic Review*, vol 78-1, pp 155-166, 1988
- MACHLUP F , *The production and distribution of knowledge in the United States*, Princeton University Press, 1966
- MATTELARD A , STOURDZE Y , *Technologie, culture, communication*, La Documentation française, 1982
- MENGER P M , « Marché du travail artistique et socialisation du risque le cas des arts du spectacle », *Revue française de sociologie*, XXXII, n°1, pp 61-74, 1991
 – *Le marché du travail et l'emploi intermittent dans les arts du spectacle*, Centre de sociologie des arts, 1993
- MENGER P M et PASSERON J C éds , *L'art de la recherche, essais en l'honneur de R. Moulin*, La Documentation française, 1994
- MERCILLON H , *Cinéma et monopoles le cinéma aux Etats-Unis*, Armand Colin, 1953
- MICHALET C A , *Le drôle de drame du cinéma mondial*, La Découverte, Paris, 1987
- MIEGE B , *Médias et communication en Europe*, Presses universitaires de Grenoble, 1990
- MINTZBERG H , McHUGH A , « Strategy formation in an adhocracy », *Administrative Science Quarterly*, vol 30, pp 160-197, 1985
- MONTIAS J M , « Les marchands de tableaux aux Pays-Bas au XVII^e siècle », in *Le commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, La Manufacture, Besançon, 1982
- MOSSETTO G , *Aesthetics and economics*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1993
 – *L'economia delle città d'arte*, Etaslibri, Milano, 1992
- MOULIN R , *Le marché de la peinture*, Minuit, 1962
 – *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992
- MOUREAU N, SAGOT-DUVAUROUX D , « Les conventions de qualité sur le marché de l'art d'un académisme à l'autre ? », *Esprit*, octobre 1992
- MOUREAU N , *Demande de peinture contemporaine et interdépendance de consommation*, XLIII^e congrès de l'Association française de science économique, 29-30 septembre, 1994
- NETZER D , *The subsidized muse public support for the art in the United States*, Cambridge University Press, New York, 1978
- OWEN B , BEEBE J , MANNING W G Jr, *Television Economics*, Lexington Press, DC Health & Co, Boston, 1974

PASQUIER D , CHALVON S , « Les mines de sel auteurs et scénaristes à la télévision », *Sociologie du travail*, XXXV, n°4/93, 1993 PEACOCK A , « Welfare economics and public subsidies to the arts » *Manchester school economic and social studies*, 37(4), pp 323-335, 1969

– « The creative artist's view of the economist », in HENDON W A , SHANAHAN J L *op cit* , pp 3-17, 1980

– *Paying the piper culture, music and money*, Edinburgh University Press, 1993

PEACOCK A , RIZZO I eds , *Cultural economics and cultural policies*, Kluwer, Netherlands, 1994

PFLIEGER S , « Les limites de l'impact économique de la culture – de l'ère de la subvention au nouveau libéralisme », *Economie et culture*, IV^e conférence internationale d'économie de la culture, La Documentation française, tome 4, PARIS, 1990

POMMEREHNE W , FREY B , *Muses and markets*, Basil Blackwell, Cambridge, 1989

PORT AUTHORITY OF NEW YORK AND NEW JERSEY, *The arts as an industry their economic importance to the New York and New-Jersey metropolitan area*, New York, 1983

ROSEN S , « Economics of superstar », *American Economic Review*, vol 71, n°5, pp 845-858, 1981

ROUET F éd s , « Economie et culture », tome III, Industries culturelles, La Documentation française, 1989

ROUET F , DUPIN X , *Le soutien aux industries culturelles*, La Documentation française, Paris, 1991

ROUET F , *L'économie du livre*, La Documentation française, 1993

ROUET B , SAGOT-DUVAUROUX D , PFLIEGER S , *Le marché de l'art contemporain en France prix et stratégies*, La Documentation française, Paris, 1991

SAGOT-DUVAUROUX D , « Le marché de la subvention au théâtre, du monopole au monopole », in *Economie et culture*, tome IV, X Dupuis ed , pp 229-243

– « Les procédures de négociation des subventions aux organisations culturelles application de deux modèles économiques », *Revue d'économie sociale*, septembre 1992

– *Cultural economics, between a rent economy and an industrial economy*, 8th international conference on cultural economics, Witten, Germany, 29-30 septembre, 1994

SAGOT-DUVAUROUX D , PFLIEGER S , ROUET B , « Factors affecting price on the contemporary art market » in *Cultural Economics*, R TOWSE, A KHAKKEE eds , Springer Verlag, pp 91-102, 1992

SANTAGATA W , « Institutions for the contemporary art market artists and art merchants between rules and rights allocation », International conference *The economics of intellectual property rights*, ICARE, Venise, 6-8 october

SINGER L (1978), « Microeconomics of the art market », *Journal of cultural economics*, pp 21-40, 1994 STIGLER G S , BECKER G S , « De gustibus non est disputandum », *American Economic Review*, march 1977, vol 67, n°2, pp 76-90, 1977

STORPER M , CHRISTOFERSON S ,
« Flexible specialization and regional industrial agglomerations the case of US motion picture industry », *Annals of the Association of American Geographers*, vol 77 n°1, 1987, pp 104-117, 1987

– « The effects of flexible specialization on industrial politics and labor market the motion picture industry », *Industrial and Labor Relations Reviews*, vol 42 n°3, pp 331-347, 1989

THROSBY C D , WITHERS G A , *The economics of the performing arts*, Edward Arnold Publishers Londres, 1979

THROSBY D , « The production and consumption of the arts a view of cultural economics », *Journal of Economic Literature*, vol 32, march, pp 1-29, 1994

TOBELEM J M , *Musées et culture, le financement à l'américaine*, Ed W , MACON , 1990

TOWSE R , *Market value and artist's earnings*, Florence, 1992

TOWSE R , KHAKEE A eds, *Cultural Economics*, Springer Verlag, 1992

URFALINO P , « La municipalisation de la culture », in F CHAZEL ed , *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Bordeaux, éditions de la MSH, pp 53-73 , 1987

VAN PUFFELEN F , « L'impact économique des arts à Amsterdam méthodologie, résultats et questions » in *L'ère de la subvention au nouveau libéralisme , économie et culture*, IV^e conférence internationale d'économie de la culture, La Documentation française, volume 4, Paris, 1990

VILLANI A , « Rational addiction in the arts », *Ricerche economica*, vol 46, n°1-2 pp 41-54, 1992

ZOLBERG V , « Les musées d'art américains les optiques contradictoires » *Sociologie du travail*, n° 4, 1983

ZOLBERG V , « Changing patterns of patronage in the arts », in KAMERMAN et MARTORELLA eds , *Performers and performances the social organization of artistic work*, New York, Praeger, pp 251-268, 1983