

**UNIVERSITE ROBERT SCHUMAN
INSTITUT D'ETUDES POLITIQUES DE STRASBOURG**

FAUT-IL SUBVENTIONNER L'OPERA ?

Florence Thépot

Mémoire de 4^{ème} année d'I.E.P.

Direction du mémoire : Laurent Weill

Juin 2008

L'Université Robert Schuman n'entend donner aucune approbation ou improbation aux opinions émises dans ce mémoire. Ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

Sommaire

RESUME	4
INTRODUCTION	5
PROLOGUE	10
CHAPITRE 1	12
CHAPITRE 2	26
CHAPITRE 3	47
CONCLUSION	70
TABLE DES ANNEXES	72
BIBLIOGRAPHIE	84
SOURCES	86
REMERCIEMENTS	88
TABLE DES MATIERES.	89

Résumé

Faut-il subventionner l'opéra?

L'opéra est à la source de déficiences de marché : externalités positives produites à l'égard des individus et de la société, qui ont des caractéristiques de biens collectifs. L'Etat doit donc intervenir par le biais de subvention pour corriger ces défaillances du marché et permettre d'atteindre une allocation des ressources plus efficace.

L'économie de la culture est née en 1966 avec la théorie de « fatalité des coûts » développée par Baumol et Bowen. Ce modèle offre une analyse complète de la structure des coûts des industries du spectacle vivant et justifie leur besoin structurel de financement externe par une absence de gain de productivité. L'exemple de l'Opéra de Paris montre que l'opéra peut être gouverné et géré de manière efficace, et peut connaître des gains de productivité dans une certaine mesure.

Des arguments de politiques publiques fournissent d'autres raisons : les subventions sont un moyen de redistribution des ressources, dans le but de favoriser la démocratisation de l'accès à l'opéra. Néanmoins, les subventions ne semblent bénéficier qu'à une part de la population aisée et éduquée.

Les subventions peuvent avoir des effets négatifs sur l'opéra. Le système d'incitations des dirigeants et des artistes peut être altéré, au détriment des préférences du public. Les subventions à l'opéra peuvent être justifiées par des arguments économiques, dont la portée est nuancée par les effets des subventions en termes d'efficacité économique et de redistribution.

Abstract

Should we subsidize opera?

The starting point of the study I am seeking to undertake is the ability of the subsidies awarded to opera to bring about market failure. One will have to conclude whether or not the subsidies granted to opera produce external effects upon individuals and society as a whole which can be said to result in collective goods. Government bodies should subsequently intervene to reduce market failures; enabling opera houses to reallocate resources to reach a higher pareto-optimum situation than would be achieved if the outcome was left solely to the free market.

The concept of 'cultural economics' originated in 1966 as a result of W. Baumol's "*costs disease*" theory in which they provided a comprehensive and formalized analysis of the costs structure of performing arts. There is, Baumol argued, a structural necessity for opera to receive external funding due to its inability to generate significant profit and gain of productivity. In itself, however, this theory fails to justify the granting of subsidies to opera. Opera can be managed in both an economic efficient fashion and experience gain of productivity, as has been proved by the success of the *Opera de Paris*.

Public policy also gives grounds for subsidies, with such subsidies aimed at having redistributive effects through the democratization and broadening of access to opera.

However, such a viewpoint appears to disproportionately benefit wealthier and better educated people as opposed to the wider populous.

Subsidies can have negative impacts on opera, for example, they can affect the system of incentives for managers and harm the creative efforts of artists whilst neglecting preferences of the audience. Whilst such subsidies can be justified on economic grounds, their benefit is limited by the effects they can have regards to efficiency and redistribution.

Introduction

« L'Opéra ! Voici l'Opéra !... Tout Paris en parlera ! C'est le ballet de l'Opéra ! Mon rival enragera ! »

Manon, Massenet

« Tout ce qui intéresse la gloire d'une Nation, tout ce qui peut augmenter la splendeur d'une capitale, tout ce qui tient à la culture et aux progrès des Arts, tout cela est digne des regards du Gouvernement, de ses encouragements et de sa protection. L'Opéra français, dès sa naissance jouit de ces avantages. Créé par les talents et pour eux fondé par un grand Roi, distingué de tous les autres théâtres comme spectacle national, honoré du titre d'Académie royale qui lui rappelle sans cesse l'époque flatteuse de son origine, il semblait devoir toujours prospérer à l'ombre de la protection qui le tira du néant¹. »

La justification de la subvention à l'Opéra de Paris a pour origine l'ambition de sa création. Telle est la vision déjà historique de François Gossec, compositeur de la fin du 18^{ème} siècle. « Anno 1669 » est l'année de création de l'Académie de musique, dont l'Opéra de Paris est l'héritier. Louis XIV octroie à l'abbé Perrin, poète et riche affairiste le privilège pour douze ans d'établir à Paris une « *académie pour y représenter et chanter en public des opéras et représentations en musique et vers français pareils et semblables à ceux d'Italie* ». Jean-Baptiste Lully, surintendant et compositeur de la Musique du roi, rachète à l'abbé Perrin son privilège en 1672. Les lettres patentes de Louis XIV destinées à Lully disposent de la « *fondation de l'opéra français* ». L'ambition affirmée est musicale et politique, et l'opéra doit participer au rayonnement artistique du règne de Louis XIV. Les moyens sont alloués en conséquence des ambitions.

¹ François Gossec, *Mémoire sur l'administration de l'Opéra, sur les moyens d'en corriger les abus et d'en perfectionner l'ensemble*, cité dans le catalogue *Danseurs et ballet de l'Opéra de Paris depuis 1671*, 1988 cité dans P. Agid et J.-C. Tarondeau, *L'Opéra de Paris. Gouverner une grande institution culturelle*, Vuibert, Paris, 2006, p. 16

Au 20^{ème} siècle, un décret du 8 février 1978, dans son article 3 énonce « le Théâtre national de l'Opéra de Paris a pour mission de rendre accessible au plus grand nombre les œuvres du patrimoine lyrique et chorégraphique et de favoriser la création et la représentation d'œuvres contemporaines. [...] »²

Au fil du temps les objectifs affichés et réalisés par l'Opéra de Paris oscillent entre politique de prestige, et politique de démocratisation. Les objectifs poursuivis varient à la faveur des régimes politiques, des gouvernements, du mode de gestion de l'opéra ou encore de la personnalité du dirigeant. Cette variabilité a néanmoins une constante : l'enjeu des subventions. En 1880, l'Opéra de Paris reçoit 800000 francs de l'Etat, soit 54,2% du total alloué aux théâtres nationaux. Cette subvention fait l'objet de critiques virulentes et son bien-fondé est remis en cause : l'équilibre financier de l'opéra nécessite-t-il une telle subvention ? Le député Raoul Charlemagne conteste l'ampleur de l'enrichissement du directeur de l'Opéra en trois ans. « Pourquoi ne mettrait-il pas dix ans à faire fortune ? Serait-ce se montrer trop rigoureux que de le réduire à la condition d'un agent de change ou d'un banquier ?³ ». En 1984, Adrien Bernheim, fait état des aides concédées par l'Etat en plus de la subvention : la jouissance gratuite des locaux du Palais Garnier, et de tout le matériel, ainsi qu'une réduction de 50% des factures de gaz. Les recettes des abonnements ajoutés à ce montant, il considère que l'Opéra de Paris bénéficie d'aides de l'Etat allant bien au-delà de la seule subvention. En 1888, Le député Cousset remet en cause le principe même d'une subvention publique à l'Opéra « [Il est] véritablement antidémocratique d'attribuer à l'Opéra, qui n'est qu'un lieu de plaisir, une subvention s'élevant à un chiffre aussi énorme »⁴.

Depuis la guerre, le montant de la subvention accordée par les pouvoirs publics à l'Opéra de Paris évolue entre 60% et 80% des dépenses totales⁵ ce qui correspond, par exemple, à une subvention de 124 millions de francs en 1977.

² Agid et Tarondeau, *L'Opéra de Paris ...op.cit*, p. 76

³ M. Chymènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Fayard, 2004, pp. 486 et s. cité dans P. Agid et J.-C. Tarondeau, *L'Opéra de Paris. ...op.cit*, p. 61

⁴ *ibid*

⁵ Cf. Annexes

Le subventionnement public de l'Opéra de Paris fait l'objet de plusieurs critiques. Les dépenses totales de l'Opéra subissent une augmentation régulière et systématique (ex : le budget passe de 40 à 140 millions de francs entre 1966 et 1977). Le paradoxe est fort entre l'objectif de démocratisation de l'accès et le profil sociodémographique du public de l'Opéra.

La question sous-jacente à ces débats est celle du bien fondé des subventions à l'opéra. Traditionnellement laissée en dehors du champ de l'économie, la culture fait depuis un demi-siècle l'objet d'études économiques. W. J Baumol et W. G. Bowen⁶ développent un modèle de l'économie du spectacle vivant, qui constituent le point de départ d'études ultérieures. Le modèle proposé explique et analyse l'évolution des coûts de production du spectacle vivant.

Dans ce mémoire, la question de savoir s'il faut subventionner l'opéra sera abordée sous l'angle de différentes théories économiques appliquées à des institutions culturelles tel l'opéra.

Une subvention est une « somme versée par l'Etat ou une collectivité locale, etc., à une personne privée dans le but de favoriser l'activité d'intérêt général à laquelle elle se livre »⁷. D'un point de vue économique, la subvention est : « une somme versée par l'Etat à des producteurs ou à des vendeurs de certains biens ou services relevant des secteurs publics ou privés, afin de leur permettre notamment un abaissement du prix de vente de leurs produits ou de leurs services, tout en leur assurant l'équilibre financier de leur exploitation »⁸

Dans ce mémoire, le terme de subvention fera référence, selon les arguments :

- Soit au principe d'intervention publique, par opposition aux mécanismes de marché
- Soit à une aide financière particulière, par opposition à d'autres moyens de financement externes et/ou publics

⁶ W. J Baumol et W. G Bowen, *The Performing Arts: The Economic Dilemma...*, op.cit.

⁷ Grand Larousse Universel, 1989

⁸ Ibid

L'opéra désigne à la fois « une composition musicale dramatique représentée, profane, pour soli, chœur et orchestre » et « le théâtre où on joue cette sorte d'ouvrage ». ⁹ La question de savoir s'il faut subventionner l'opéra comprend les deux notions : l'activité « opéra » doit-elle faire l'objet d'un soutien financier public ? L'Etat doit-il intervenir dans le fonctionnement économique de l'opéra-institution ? Selon les théories et arguments, le terme opéra fera référence à l'opéra-produit ou à l'opéra-producteur.

En premier lieu, les arguments relevant de l'économie parétienne justifiant les subventions l'opéra seront présentés. La théorie de la défaillance de marché permet une justification du subventionnement de l'opéra. La spécificité de l'organisation de l'opéra et des biens produits par l'opéra rend l'intervention de l'Etat nécessaire. (Chapitre 1)

En second lieu, les arguments relevant de l'économie industrielle seront étudiés ; ils présentent un caractère ambivalent. La loi de Baumol de *fatalité des coûts* contribue à l'analyse des coûts de l'opéra. D'après la théorie l'opéra est dépendant de financement externe car ne peut connaître de gain de productivité, contrairement aux autres secteurs de l'économie. Ce modèle est central pour la question des subventions, mais ne parvient pas à justifier par lui-même le subventionnement de l'opéra. Les arguments de politiques culturelles de démocratisation de l'accès et d'investissement font partie des motivations économiques des subventions, mais n'en constituent pas des arguments satisfaisants. (Chapitre 2)

Enfin, la prise en compte des modes de gouvernance et des mécanismes d'incitations conduisent à remettre en cause le bien-fondé des subventions. Il convient ainsi d'examiner les alternatives à la subvention. (Chapitre 3)

Le champ d'application du mémoire est vaste : les éléments théoriques mobilisés n'ont souvent pas pour objet d'étude l'opéra en particulier, mais les arts du spectacle vivant. Le mémoire n'a pas pour vocation de se focaliser sur le cas de la France ou de l'Opéra de Paris, même si celui-ci fournit un bon nombre d'illustrations. Les théories et études à

⁹ Ibid

l'appui des arguments sont proposées par des auteurs aussi bien américains, britanniques que suisses ou français.

Prologue

Quelques données de l'opéra

L'opéra est né à la fin du 16^{ème} siècle, créé par de artistes et aristocrates de Florence. L'opéra, né dans les cours princières est aujourd'hui un art des pays riches et industrialisés. A la fin des années 1980¹⁰, l'Europe de « l'Atlantique à l'Oural » abrite 75% des théâtres lyriques et 65% des festivals. Dans la part résiduelle, Les Etats-Unis représentent à eux-seuls 55% des théâtres et 76% des festivals. L'opéra est donc un art européen adopté par les Etats-Unis, et plus particulièrement un art « germano-italo-français ».¹¹

En Europe, seuls quelques opéras ont des capacités d'accueil de plus de 2000 places assises: le Liceu de Barcelone, l'Opéra-Bastille (2700), la Scala de Milan et Staatsoper de Vienne (2100), Royal Opera House de Covent Garden à Londres (2174), Théâtre Bolchoï à Moscou (2150).

Le Metropolitan Opera de New York compte 3824 places assises, et 253 places debout. Le Civic Opera House a 3563 places assises, et le Memorial Opera House à San Francisco compte 3176 places assises et 300 debout.¹²

En France

Il y a vingt-sept opéras en France, dans les villes de Lille, Compiègne, Reims, Metz, Strasbourg, Dijon, Lyon, Saint-Etienne, Vichy, Limoges, Bordeaux, Toulouse, Montpellier, Avignon, Marseille, Toulon, Nice, Troyes, Massy, Longjumeau, Paris, Tours, Rouen, Angers, Nantes et Caen. Les théâtres lyriques se répartissent en quatre types statutaires : la plupart des opéras de région sont en régie municipale (Théâtre du Capitole de Toulouse, les opéras de Tours, Avignon et Metz). Le Théâtre du Châtelet à

¹⁰ Bovier-Lapierre, 1988, cité dans M. de Saint Pulgent, *Le Syndrome de l'opéra*, Robert Laffont, Paris, 1991. Les données datent donc de 1988. On peut considérer que les proportions sont du même ordre aujourd'hui.

¹¹ M. de Saint Pulgent, *Le Syndrome de l'opéra...*, op. cit., p. 22

¹² Agid et Tarondeau, 2006

*Paris, la Péniche-Opéra et le Théâtre impérial de Compiègne ont le statut d'association (loi de 1901). Les opéras de Nantes et d'Angers notamment sont des établissements public de coopération culturelle (EPOC) ; tandis que l'opéra de Vichy et l'Opéra-Comique à Paris sont des établissements publics à caractère industriel et commercial (EPIC). L'Opéra du Rhin est un syndicat intercommunal réunissant les opéras de Strasbourg, Mulhouse et Colmar.*¹³

*Les opéras de Paris, du Rhin, de Lorraine, de Lyon, de Bordeaux et de Montpellier sont labellisés « nationaux ». Leurs budgets varient entre 12,2 et 34 millions d'euros. Quel est le montant des subventions ? en 2006, les 13 principaux établissements subventionnés de province ont reçu 27 millions d'euros de l'Etat, 128 millions des villes, 16 millions des régions et 5 millions des départements. Leurs recettes propres, ne s'élèvent qu'à 35 millions d'euros. La plupart des opéras de province ne s'autofinance qu'à hauteur de 10% de leur budget. En ce qui concerne l'Opéra de Paris, 60% d'un budget de 167 millions d'euros provient de subventions publiques. Les 40% restant sont autofinancés par la billetterie, la privatisation d'espace et le mécénat.*¹⁴

Le Metropolitan Opera de New York ne reçoit de subventions publiques que pour 0,2% de son budget en 2006 : 325000 dollars sur un budget total de 128110000 dollars. Les recettes des billetteries et des visites guidées correspondent à 42% de ce montant, tandis que le mécénat et les donations individuelles en constituent 41%.

¹³ Marchart, *Le Monde*, 19 novembre 2007

¹⁴ Robert, *Les Echos*, 15 et 16 février 2008

CHAPITRE 1 : LES JUSTIFICATIONS ECONOMIQUES
DES SUBVENTIONS A L'OPERA

Le chapitre premier est consacré à l'étude des fondements économiques de l'intervention publique de l'Etat dans l'opéra. La libre concurrence permet l'atteinte le maximum de bien être social, selon l'économie politique parétienne. L'existence de biens spécifiques entraîne néanmoins des défaillances de marché. L'intervention publique est ainsi nécessaire, et permet d'atteindre un niveau de bien être social optimal, que ne peut obtenir le marché en libre-concurrence.

Il convient d'étudier les différentes sources de déficiences de marché. En quoi celles-ci permettent-elles de justifier les subventions, entendues ici au sens large d'intervention de l'Etat ?

1.1 Les déficiences de marché

1.1.1 Les externalités positives

1.1.1.1 Définition

Le marché ne fonctionne pas de manière optimale comme il le devrait dans le cadre du mécanisme de la main invisible, lorsqu'il y a des externalités. L'externalité est définie par Pigou comme « un défaut de marché »¹⁵ qui se manifeste lorsqu'une activité économique affecte de manière positive ou négative d'autres agents, sans que cette utilité ou désutilité ne fasse l'objet d'un paiement. Selon son niveau, l'existence d'externalité peut entraîner l'allocation inefficace des ressources, et une demande non optimale du bien. Néanmoins la présence d'externalités ne justifie pas en elle-même l'intervention publique.

En premier lieu, analysons la pertinence de ce concept pour l'opéra. L'activité « opéra » entraîne-t-elle des externalités ?

D'une part, il convient de distinguer différentes catégories d'externalités : l'externalité non-Pareto pertinente est celle qui n'entraîne pas d'inefficacité. Sa correction aurait pour effet de diminuer le bien-être social. A l'inverse, la correction de l'externalité Pareto-pertinente est nécessaire pour l'augmentation du bien être collectif.¹⁶ D'autre

¹⁵ A. Pigou, *The Economics of Welfare*, 4ème édition, Macmillan, Londres, 1932 cité dans F. Lévêque, 2005, *Economie de la réglementation*, 3ème édition, La Découverte, Paris, 2005, p. 27

¹⁶ J. M. Buchanan et W. C. Stubblebine, « Externality », *Economica*, n°29 (116), 1962, pp 371-384 cité ibid

part, le théorème de Coase met en évidence le fait qu'en l'absence de coûts de transaction, l'existence d'externalité ne justifie pas l'intervention publique. Lévêque le formule ainsi : « dans un monde de coûts de transaction nuls, l'allocation des ressources est efficace et ne dépend pas de l'attribution de droits. »¹⁷ Autrement dit, les externalités sont corrigées par les agents eux-mêmes, lorsque les transactions (négociations, information...) sont sans coûts pour eux. Enfin, quand bien même il existe des coûts de transaction et que les externalités sont Pareto-pertinentes, l'intervention de la puissance publique n'est pas forcément la solution optimale.

Y-a-t'il des externalités à l'opéra qui justifient l'intervention publique par le biais de subventions ? A l'instar de l'éducation, la culture serait source de bénéfice privé, et de bénéfice externe pour la société. Il convient tout d'abord de montrer à partir de l'éducation, que les externalités sont des déficiences de marché, et que l'intervention des pouvoirs publics est un moyen d'y remédier.¹⁸

Nous postulons donc que l'on puisse assimiler les bénéfices tirés de l'opéra aux bénéfices tirés de l'éducation.

¹⁷ Lévêque, *Economie de la réglementation...*, op. cit, p 38

¹⁸ J. Heilbrun et C. M. Gray, *The Economics of Art and Culture An American Perspective*, Cambridge University Press, 1993, p. 204

Coûts et bénéfices d'une unité d'opéra

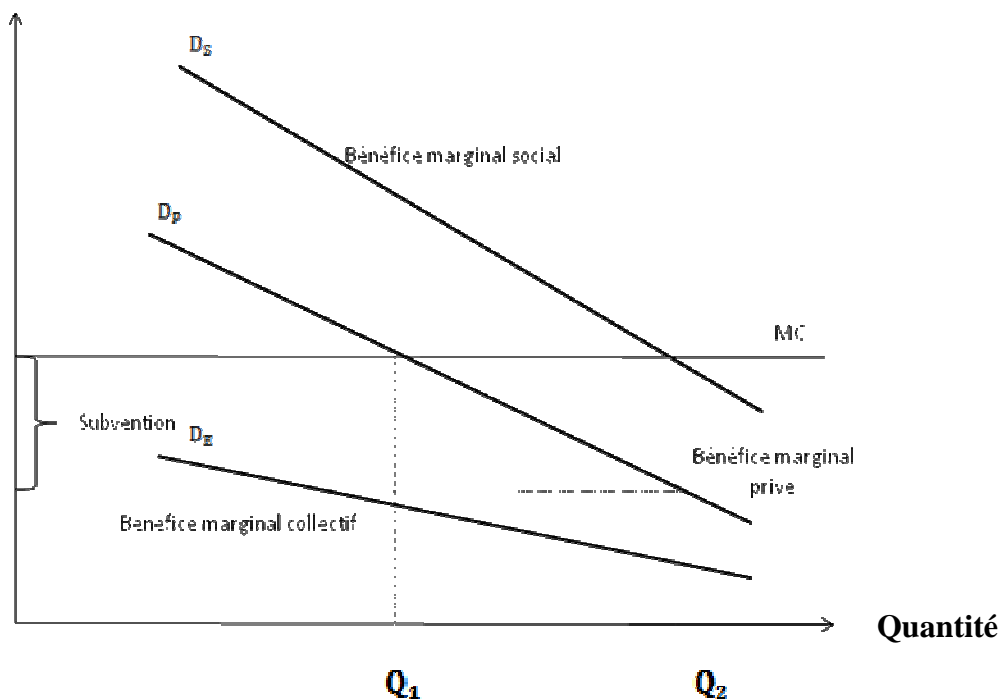


Schéma 1. Les bénéfices privés, externes et sociaux de l'opéra

Le graphique représente les coûts et bénéfices de l'opéra en fonction de la quantité « produite » d'opéra. La droite D_P représente les bénéfices privés marginaux, la droite D_E les bénéfices marginaux externes. La droite D_S est l'addition des deux droites : elle représente le bénéfice social marginal, et est ainsi la droite de demande pour l'opéra. La quantité Q_2 représente niveau marginal de quantité d'opéra qui égalise son coût marginal pour la société. La quantité Q_1 , qui ne tient pas compte des effets externes de l'opéra n'est pas optimale. Pour y remédier, la collectivité peut subventionner la production d'opéra d'un montant équivalent à la valeur marginale de l'externalité. Le coût serait diminué, et permettrait de consommer une quantité marginale optimale d'opéra.

1.1.1.2 L'opéra produit-il des externalités ?

L'opéra créé à la fois des effets externes privés et publics. Privés, à l'égard du tourisme local, et public par l'amélioration du niveau de civilisation d'un pays. L'impact sur l'économie locale sera étudié infra. Les effets externes positifs sur la civilisation sont présentés par Pigou : « *Parmi ses effets externes, la production et la consommation de biens culturels ont des effets positifs sur la société, par la contribution qu'elles apportent à la cohésion sociale et à la formation des hommes* »¹⁹.

L'opéra est source de valeur de prestige à l'égard de la nation et de la société. L'opéra, par son existence produit des effets externes positifs qui ne font l'objet de paiement. Adam Smith²⁰ fait allusion aux externalités engendrées par l'art à l'égard de la nation : « *De superbes palais [...], de grandes bibliothèques, de grandes collections de statues, de tableaux et d'autres curiosités de l'art et de la nature font souvent l'ornement et la gloire, non seulement de la localité qui les possède, mais même de tout le pays. Versailles embellit la France, et lui fait honneur* ». A l'instar de François Gossec²¹ pour qui la valeur de prestige fournit la justification pour le soutien de l'Etat, Scitovsky²² considère que les externalités positives à l'égard de la société suffisent à justifier l'aide publique.

Autre élément de l'argument selon lequel la satisfaction retirée d'un spectacle dépasse celle de l'individu qui y assiste : La culture contribue au développement d'une *creative thinking*²³ pour la société par l'amélioration de l'esprit critique, la création de standards esthétiques. A terme, ce sont des bénéfices positifs pour la société.

L'opéra peut être source d'externalité positive par le biais de l'innovation artistique. L'innovation est une source majeure de progrès économique, une entreprise risquée, et est, à ce titre, protégée par des systèmes de brevets. Dans le monde artistique, le copyright protège la composition musicale ou la chorégraphie en tant que produit final.

¹⁹ Pigou, cité dans F. Benhamou, *L'Economie de la culture*, 4^{ème} édition, La Découverte, 2003, p. 94

²⁰ A. Smith, *La Richesse des nations*, livre II, chap. 3, p. 182, cité ibid.

²¹ Cf. introduction

²² Scitovsky, 1972 cité ibid.

²³ B. S. Frey, *Arts & Economics*, 2^{ème} édition, Springer, Heidelberg, 2003, p. 113

Néanmoins, il n'y a aucune protection du principe même de l'innovation (nouveau style de danse, nouvelle technique musicale) qui peut profiter aux autres... l'innovation dans le spectacle vivant est donc d'autant plus risquée qu'il est difficile de la protéger si elle aboutit. Dans le cas d'un échec, l'artiste ou l'institution en supporte le coût total. L'externalité est cause d'inefficacité : le niveau d'innovation risque d'être inférieur à ce qui est désirable en termes de bien être social. Ces arguments justifient le subventionnement de l'innovation et l'expérimentation dans le domaine des sciences physiques et sociales, et peuvent ainsi justifier les subventions à l'opéra.

Moore, en référence à Pigou qui croit à l'influence élevantrice de la culture sur la société, affirme : « *A good opera may, in fact, improve the quality of citizens* ». Ce à quoi Throsby et Withers répondent : “*What happens to citizens who see bad play and bad opera?*”²⁴

Le concept d'externalité positive introduit les éléments sur lesquels peut être fondée la subvention à l'opéra. Néanmoins, il est difficile de quantifier et de qualifier le bénéfice qui en résulte au-delà de l'utilité personnelle du consommateur. La notion de bien collectif donne davantage d'éléments de justification.

1.1.2 L'opéra, source de biens collectifs

Un bien collectif pur est selon Samuelson « *un bien dont la consommation est collective : il est accessible à tous et sa consommation par un individu n'entraîne pas une moindre disponibilité pour les autres* ». ²⁵ Les propriétés de non-rivalité et de non-exclusion caractérisent le bien collectif. Examinons si les deux conditions sont applicables à l'opéra.

- Dans une salle de spectacle, l'utilité produite par la consommation d'opéra n'est pas conditionné par la consommation des autres spectateurs de la salle. L'opéra peut vérifier la propriété de non-rivalité. Mais l'opéra, en lui-même, n'appartient pas à la catégorie des biens collectifs purs. La capacité d'accueil de

²⁴ J. Heilbrun et C. M. Gray, *The Economics of Art and Culture...*, op. cit.p. 208

²⁵ P. A. Samuelson, “The Pure Theory of Public Expenditure”, *Review of Economics and Statistics*, n°36, 1954, pp 387-389 cité dans Lévêque, *Economie de la réglementation...*,op.cit. p. 86

la salle est limitée et la consommation du bien opéra par un individu réduit la quantité disponible pour les autres.

- L'exclusion du bien est possible d'une part par le prix, et d'autre part car son usage n'est pas obligatoire, contrairement à la santé ou l'éducation.

L'opéra est donc un bien collectif impur. S'il appartient à l'Etat de financer les biens collectifs non-excludables²⁶, il en va différemment pour les biens collectifs impurs tel l'opéra. Son financement peut être néanmoins justifié par l'argument de bien collectif si l'on prouve que le financement public est la solution la plus efficace dans ce cas.

En définitive c'est l'externalité dégagée de l'opéra qui a un caractère de bien collectif. Il s'agit de mettre en évidence ce phénomène par lequel les producteurs d'opéra ne captent pas le profit total de leur production via le marché.²⁷

1.1.2.1 La demande d'option

La demande d'opéra n'est exprimée que partiellement par l'affluence aux spectacles. Nombreux sont les individus qui n'aspirent pas à se rendre à l'opéra mais qui retirent l'utilité de son existence. Savoir qu'on a la possibilité de s'y rendre, ou encore habiter une ville disposant d'un opéra procure une utilité que le marché ne prend pas en compte. Cette demande d'option se traduit par les donations ou la cotisation à des associations supportant la culture. Mais comme pour tout bien collectif, le phénomène du « passager clandestin » règne.

La demande d'option, concept établi par Weisbrod²⁸ est composée :

- (1) Du prix d'option, prix que le consommateur est disposé à payer aujourd'hui pour avoir la possibilité de consommer un bien dans le futur. Le prix intègre l'incertitude d'une consommation future.
- (2) De la valeur d'existence d'un bien : ce qu'un individu est prêt à payer pour que le bien existe, sans considération de sa consommation potentielle dans le futur.

²⁶ F. Lévêque, *Economie de la réglementation*,... op. cit. p. 86

²⁷ B. S. Frey, *Arts & Economics*...op.cit; p. 112

²⁸ Weisbrod, *Collective consumption services of individual consumption goods*, *Quarterly Journal of Economics*, août, pp 471-472, 1964 cité dans J. Farchy et D. Sagot-Duvaurox, *Économie des politiques culturelles*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994 p. 25

Cela relève d'un souci altruiste, ou de volonté de legs pour les générations futures. Cela s'applique spécifiquement pour les monuments historiques qui sont entretenus et conservés, et aussi pour l'opéra qui fait souvent partie du patrimoine culturel de la collectivité. Les opéras ont souvent une valeur de prestige pour les individus, et ceci même pour ceux qui ne s'y intéressent pas, et dont la demande sera par conséquent non-effective.²⁹

- (1) Comment solvabiliser la demande d'option ? Le prix doit-il être assuré en totalité par ceux dont la demande en opéra se manifeste par sa consommation, par les spectateurs ? Un système d'assurance peut-il être envisagé ? En échange d'une cotisation régulière, un organisme privé garantirait l'usage de l'opéra. Un surcoût serait supporté par les agents non assurés en cas de consommation effective. Outre les problèmes d'équité d'un tel système, ce sont les problèmes classiques d'asymétrie d'information entre assureurs et assurés et de passagers clandestins qui se posent. Ainsi, à l'instar d'un hôpital qui ne refuse pas l'accès à un non assuré qui nécessite des soins, on n'imagine guère l'opéra refuser l'entrée aux enfants de non-assurés. Le subventionnement est donc une solution envisageable dans ce cadre.
- (2) La solvabilisation de la valeur d'existence est problématique, et ne peut s'effectuer par le marché. Le problème du « passager clandestin » est plus important que dans le cadre de la valeur d'option. Le financement par la subvention publique permet alors de répartir le coût de l'existence de l'opéra en fonction des différents niveaux de revenus.

Des études ont été réalisées pour mesurer ces demandes d'options :

Throsby et Withers³⁰ veulent mesurer l'utilité perçue par la population à l'égard de la culture. Une première enquête réalisée auprès d'échantillon de la population montre qu'elle est favorable au soutien de la culture par les pouvoirs publics. De plus l'étude montre que la population identifie clairement les bénéfices liés à l'existence de biens culturels. En 1982, Throsby et Withers conduisent une étude sur la *perception* de ces

²⁹ B. S. Frey, *Arts & Economics*...op.cit. p. 113

³⁰ C. D. Throsby et G. A. Withers, *The Economics of the Performing Arts*, Edward Arnold Publisher Ltd, Londres, 1979 cité dans J. Farchy et D. Sagot-Duvaurox...op.cit. p. 27

effets externes.³¹ Cette étude vise aussi à mesurer la valeur de ces externalités. Pour cela, il est demandé aux personnes d'estimer leur capacité de contribution financière à la culture dans deux cas : lorsqu'ils doivent effectivement payer, et lorsqu'ils n'auraient rien à payer, afin d'éviter le problème du « passager clandestin » lié à une sous-évaluation des contributions. La valeur réelle, estiment ces auteurs, se situe entre les deux limites. D'après eux, l'existence d'externalités positives et la possibilité d'en mesurer la valeur est prouvée par les résultats obtenus.

L'étude de Frey et Pommerehne³² analyse les résultats de référendums directs en Suisse portant sur des dépenses culturelles. Le pourcentage de la population approuvant l'accord de subventions à des institutions culturelles est nettement supérieur à la proportion de la population les fréquentant. Frey et Pommerehne concluent qu'il y a une demande privée de subventions publiques, et construisent sa courbe.³³

Le marché ne semble donc pas pouvoir assurer la rémunération juste des facteurs de production de l'opéra. Sa demande ne s'exprime pas clairement et est difficilement solvable. Parmi les solutions existantes, le versement d'une subvention permet d'atteindre un niveau de bien-être social supérieur, tout en minimisant les comportements opportunistes.

1.1.2.2 Les rendements intergénérationnels

Une autre particularité de l'opéra, bien culturel est à la source de déficiences du marché : l'existence de rendements intergénérationnels.³⁴ L'opéra a des effets externes pour la société au moment même où il est produit, ainsi que pour les générations futures. L'analogie possible avec l'éducation est un des arguments de l'existence de rendements intergénérationnels. Les générations d'aujourd'hui bénéficient de l'éducation des générations passées. Or les exigences de rentabilité des individus peuvent laisser pour compte les activités à rendements intergénérationnels et dont la

³¹ cf. annexe 2

³² B. S. Frey et W. W. Pommerehne, *Muses and Markets : Explorations in the Economics of the Arts*, Basil Blackwell, Oxford, 1989 cité dans J. Farchy et D. Sagot-Duvaurox, *Economies des politiques culturelles,...*op.cit. p. 27

³³ cf. annexe 3

³⁴ J. Farchy et D. Sagot-Duvaurox, *Economies des politiques culturelles,...*op.cit. p. 28

rentabilité escomptée est moins rentable à un horizon de court terme. Ces rendements constituent des biens collectifs et la difficulté est le financement aujourd'hui de la production de biens à rendements intergénérationnels. L'intervention des pouvoirs publics permet donc de soutenir l'offre qui par le simple jeu du marché tend à être sous-optimale.

J. Farchy et D. Sagot-Duvaurox³⁵ envisagent la possibilité de financement privé, à l'instar de l'exploitation des forêts, activité qui a aussi des rendements intergénérationnels. Néanmoins, dans ce cas, si l'exploitation n'est pas sans risque, l'exploitant connaît l'échéancier de l'abattement et de la vente de ses arbres. Le prix du marché intègre cette information : le prix est corrélé positivement à la maturité de la parcelle d'arbres. Le caractère aléatoire du succès de la production culturelle ajoute un élément de risque. Seuls les entrepreneurs non averses au risque produiront le bien culturel. Les pouvoirs publics ont un horizon en théorie plus long que les individus et disposent a priori d'une meilleure information sur ces rendements intergénérationnels. La recherche est une activité de l'économie qui dispose de caractéristiques de bien communs, et de rendements intergénérationnels, caractérisés par l'incertitude. De la même manière que ces arguments justifient le subventionnement de la recherche, ils peuvent justifier celui de la culture et, par tant, de l'opéra.

1.1.2.3 Les déficiences informationnelles

L'asymétrie d'information est un autre élément d'inefficacité du marché. L'opéra est un loisir qui touche un public averti, et dont l'intérêt semble se développer avec la fréquentation. J. Heilbrun et C. M. Gray³⁶ soutiennent que la demande est en deçà de ce qu'elle pourrait être. Un bon nombre de consommateurs ignorent qu'ils pourraient retirer de l'utilité de l'opéra, car ils n'en ont pas la connaissance. La perte liée à ce problème d'information peut être substantielle. Les autres activités de l'économie connaissent aussi des problèmes d'information à l'égard des consommateurs, qu'ils adressent par la communication et la publicité. D'après D. Netzer³⁷ le marché pour l'art,

³⁵ Idem, p. 29

³⁶ J. Heilbrun et C. M. Gray, *The Economics of Art and Culture...*, op. cit. p. 214

³⁷ D. Netzer, *The Subsidized Muse Public Support for the Arts in the United States*, Cambridge University Press, 1978, p. 26

et a fortiori le marché de l'opéra est très segmenté, spécialisé, et de taille modeste, et la publicité de masse par conséquent non rentable. Pour lui, les subventions publiques encouragent la production de spectacle vivant et donnent l'opportunité aux consommateurs d'une première expérience qui pallie à leur manque de connaissance.

Ainsi ce sont les déficiences du marché qui justifient l'accord de subvention à l'opéra : la présence d'externalités positives et de biens collectifs caractérisés par les concepts de demande d'option, de valeur d'existence et de rendement intergénérationnels font que la demande d'opéra ne s'exprime pas visiblement, et qu'elle est difficilement solvable. En conséquence, l'offre est en deçà du niveau optimal, et nécessite un soutien pour un meilleur niveau d'efficacité économique. Parmi les solutions de financement, celle de la subvention publique permet d'atteindre un niveau supérieur de bien être social, et est a priori la plus adaptée. Par ailleurs, elle a l'avantage d'être équitable parce que répartissant le coût entre les différents niveaux de revenu.

1.2 Les biens sous tutelles : fondement économique d'équité

Au-delà des défaillances de marchés, il existe des fondements économiques d'équité aux subventions de l'opéra par les pouvoirs publics. Des arguments de politique culturelle amènent la puissance publique à soutenir l'offre d'opéra, face à une demande qui ne s'exprime pas en quantité suffisante. Dans le cadre des biens collectifs et externalités positives, l'Etat subventionne à la hauteur de ce qui serait optimal si la préférence des individus était exprimée correctement par le *marché*. Musgrave³⁸ introduit en 1959 la notion de *merit goods*, traduit par *bien sous tutelle* : l'Etat intervient pour soutenir la production d'un bien qu'il juge particulièrement important à l'égard de la société, sans considération du niveau de la demande et sans recherche d'efficacité économique. L'Etat est ainsi le tuteur des individus, pour décider quel doit être le niveau optimal demande de biens tutélaires pour l'intérêt général. Traditionnellement ces bien sont la santé ou encore l'éducation. L'Etat soutient la production de ces biens, parce qu'ils ont la qualité particulière d'être meilleurs pour les agents qu'ils ne le réalisent. J. Heilbrun et C. M. Gray³⁹ illustrent ceci par l'exemple de la santé : les

³⁸ Musgrave, 1959, cité dans J. Farchy et D. Sagot-Duvauroux, *Economie des politiques culturelles...* op. cit. p. 48

³⁹ J. Heilbrun et C. M. Gray, *The Economics of Art and Culture...*, op. cit. p. 216

individus peuvent méconnaître l'importance d'un système de santé adéquat et performant. Laissée à leur propre appréciation, la consommation de santé des individus au prix du marché seraient probablement inférieure à ce qu'il est souhaitable pour leur utilité. Le soutien de l'Etat sous forme de subventions permet de baisser les prix de la santé, et encourage sa consommation.

En quoi ceci s'applique-t-il à l'opéra ? L'argument n'est pas tant que les individus ne réalisent pas l'utilité retirée de l'opéra, par manque d'expérience ou d'information. Cet élément est déjà pris en compte dans l'analyse de défaillance du marché lié aux problèmes informationnels. C'est la valeur intrinsèque du bien opéra qui justifie sa subvention. L'opéra aurait une justification d'existence inhérente à ce qu'il est, au-delà des considérations de demande et d'offre. De plus, dans le cas particulier de l'opéra l'Etat semble face au choix de la production publique ou de la non-production⁴⁰ : la demande est difficilement indentifiable car elle ne se limite pas à sa consommation effective. De plus, la particularité de la fonction de production de l'opéra, conduit à s'interroger sur la survie d'une telle institution en cas de suspension des subventions.

En ce qui concerne la France, la tradition et la fiscalité font que le mécénat et les donations privées sont peu développés. M. Bonnafous-Boucher *et alii*⁴¹ ont ainsi mené des études en France sur l'impact d'un désengagement financier du principal bailleur de fond de l'opéra. Les frais structurels de telles institutions sont considérables : par exemple, les charges de personnel comptent pour 69 à 82% des budgets de fonctionnement des institutions étudiées. Face à un désengagement de la tutelle, l'opéra n'a d'autre choix que d'agir sur les ressources destinées à la production artistique. Le cœur de l'activité de l'opéra en serait donc affecté. Réduire le budget global d'un montant qui paraît relativement faible à la collectivité correspondra toujours à une part conséquente du budget alloué à l'activité artistique. Un effet de seuil existe pour la production de l'opéra : en deçà d'un certain budget, et les créations et les coproductions sont impossibles à produire. A terme, l'opéra est condamné à devenir « *une salle d'accueil polyvalente* »⁴². Les conséquences seraient d'une part la perte de visibilité et

⁴⁰ J. Farchy et D. Sagot-Duvaurox, 1993, *Economie des politiques culturelles...*, o. cit., p. 48

⁴¹ M. Bonnafous-Boucher et alii, « Quel avenir pour les théâtres lyriques ? » in « Manager les activités culturelles », Revue française de gestion, vol. 29, n°142, janvier/février 2003 p. 173

⁴² Ibid.

de rayonnement, d'autre part le coût social de licenciements entraînés par la chute de l'activité artistique. « *Si l'on enlève quelques francs au budget artistique, on enlève une représentation, on enlève 1000 spectateurs. Donc très vite, on arrive à une situation absurde avec des charges fixes importantes pour jouer de moins en moins, et il vaut mieux fermer* ». Telle est la dépendance du soutien public perçue par un membre du personnel d'un opéra.⁴³ La décision de subvention de l'opéra, tout comme sa suppression semble décisif pour la survie de l'institution, dans l'état actuel des choses en France. L'alternative du mécénat et des donations privées ne semblerait pas pouvoir faire face à un désengagement de l'Etat.⁴⁴ La décision finale de subvention s'appuie donc sur des considérations politiques et ceci est illustré par Netzer⁴⁵ : "*The decision to subsidize the Met[ropolitan Opera House] from public funds must be based on a straightforward merit-goods argument : the Met is a good thing that should be perpetuated and can be perpetuated only with fairly large amounts of public subsidy*".

La question des subventions à l'opéra semble donc être celle de savoir si l'opéra est souhaitable en lui-même, et relève donc de considérations politiques. Ainsi, dès lors qu'il est décidé du bien-fondé de l'existence de l'opéra, il est souhaitable que l'Etat intervienne pour sa sauvegarde et par l'intermédiaire de subventions.

1.3 Illustration du bien-fondé des subventions à l'opéra : le cas de l'Opéra de Baltimore.

D. Netzer⁴⁶ présente à l'occasion de l'étude de l'Opéra de Baltimore, une synthèse des justifications du subventionnement de l'opéra. En 1973 et 1974, le *Baltimore Opera Company* est subventionnée à hauteur de 15% de son budget, une proportion plus élevée que pour les autres opéras. Ses ressources non-gouvernementales constituent 40% du budget, relativement moins que les autres opéras. L'augmentation des subventions à l'Opéra de Baltimore est concomitante avec la création et l'expérimentation d'un programme éducatif : *the Eastern Opera Company*. Le programme a consisté en des représentations dans les écoles d'un petit opéra d'un acte. La partie musicale de l'orchestre a été préenregistrée et l'orchestre filmé, afin d'économiser le coût prohibitif

⁴³ Citation d'un « interlocuteur » des auteurs de l'étude.

⁴⁴ Question de l'alternative aux subventions publiques : voir Chapitre

⁴⁵ D. Netzer, *The Subsidized Muse Public Support for the Arts in the United State...* op.cit., p. 123

⁴⁶ Idem, pp. 125 et 163

du déplacement de l'orchestre. Les chanteurs se sont produits en costume, avec des éléments de décors, et la bande son est diffusée avec la vidéo de l'orchestre à l'appui, pour donner une expérience plus complète et authentique de l'opéra. Le programme s'avère être un succès.

La subvention a permis de palier des déficiences de marché : l'externalité positive produite par l'innovation éducative a été internalisée par le financement de l'expérimentation. Les problèmes informationnels ont été localement réduits en proposant aux destinataires du programme une première expérience de l'opéra. L'objectif de favoriser la demande d'un bien sous tutelle a été réalisé : les données statistiques de mesure d'output (nombre de représentations, nombre de billets vendus, et revenus de la billetterie) témoignent d'un impact positif sur la demande.

Le subventionnement de l'Opéra de Baltimore n'a pas eu qu'un effet quantitatif sur la demande. Le *Baltimore Opera Company* a augmenté son activité et a pu ainsi avoir une saison artistique plus longue et de meilleure qualité, grâce au programme de subvention. Le financement public a permis cette amélioration qualitative, d'après D. Netzer. Que se passe-t-il en termes de qualité si l'Etat ne subventionne pas l'opéra ? Réserver son financement à la sphère privée laisse l'opéra à la merci des moyens du marché local. (Individus et entreprises.) Si celui-ci ne peut supporter le coût que de quelques productions par an, les professionnels de l'opéra doivent se reconvertir dans d'autres domaines pour gagner leur vie. Le financement public permet d'augmenter la durée des contrats. La diversification de la mission de l'Opéra de Baltimore a augmenté le temps consacré par les professionnels à leur art : plus de répétitions pour plus de représentations. Ceci a eu pour effet une amélioration de la qualité.

CHAPITRE 2 : LES ARGUMENTS AMBIVALENTS DES
SUBVENTIONS A L'OPERA

Les arguments présentés dans ce chapitre développent d'autres fondements et justifications du subventionnement de l'opéra. Mais, d'un point de vue économique, ils ne parviennent pas à justifier l'intervention publique. Les limites de ces arguments, que nous allons étudier, ne constituent pas pour autant des arguments *contre* les subventions à l'opéra.

2.1 La Loi de Baumol

Développée par W. Baumol et W. Bowen en 1966⁴⁷ la théorie dite de « fatalité des coûts » est fondatrice en matière d'économie du spectacle vivant. Le spectacle vivant est destinée à voir ses coûts de production augmenter comparativement aux autres secteurs de l'économie. L'absence de possibilité de gain de productivité dans le secteur du spectacle vivant en est la cause.

2.1.1 Les hypothèses du modèle

2.1.1.1 L'économie est divisée en deux secteurs

Le modèle établi par Baumol⁴⁸ repose sur l'hypothèse selon laquelle l'économie est divisée en deux secteurs : un secteur archaïque, auquel appartient le spectacle vivant, (secteur 1) et un secteur progressif (secteur 2). L'opposition entre les deux secteurs tient aux différences de gains de productivités potentiels. Le secteur dit « progressif » bénéficie de gains de productivité en fonction du temps, « qui résultent des économies d'échelles permises par l'innovation, le progrès technique et l'accumulation de capital. »⁴⁹, comme l'exprime la relation suivante :

$$Y_{2,t} = bL_{2,t}[1 + r]^t,$$

dans laquelle $Y_{2,t}$ désigne la quantité de travail employée au moment t dans le secteur progressif (secteur 2), $L_{2,t}$ la quantité de produit obtenue au moment t dans le secteur 2 et b représente une constante multiplicative

⁴⁷ W. J Baumol et W. G Bowen, *The Performing Arts: The Economic Dilemma...*op. cit, pp. 161-301

⁴⁸ Modèle présenté par F. Benhamou, *L'Economie de la culture...*op.cit. p.30-33

⁴⁹ Ibid

Par opposition, le secteur « archaïque » a une fonction de production pour laquelle il n'y a pas les mêmes possibilités de gain de productivité. Pour l'opéra, le travail est à la fois facteur de production et partie du produit fini. On ne pourrait envisager un remplacement audio de certaines composantes du spectacle qui ne dénaturerait pas le spectacle. Du plus la quantité de travail nécessaire est incompressible, selon cette hypothèse, soit la relation :

$$Y_{1,t} = aL_{1,t},$$

dans laquelle $Y_{1,t}$ désigne la quantité de travail employée au moment t dans le secteur 1 et $L_{1,t}$ la quantité de produit obtenue au moment t dans le secteur 1, et a une constant multiplicative

2.1.1.2 Les coûts de production sont assimilés aux coûts salariaux

La deuxième hypothèse du modèle est celle de l'alignement des coûts de production sur les coûts salariaux. Dans le secteur progressif, les syndicats obtiennent que la substitution du capital au travail et les baisses de coûts unitaires soient accompagnées d'une augmentation des salaires. Le surplus de bien-être social dégagé par les gains de productivité profite ainsi au facteur travail du secteur « progressif ». Les pressions syndicales sont aussi présentes dans le spectacle vivant : celui-ci doit s'aligner sur les salaires de l'économie, c'est-à-dire sur ceux du secteur progressif.

Pour un niveau de production constant en termes de quantité et de qualité, la loi de Baumol met en évidence un déficit croissant : les recettes n'évoluent guère du fait que « les capacités d'accueil sont limitées, les diffusions de masse par les moyens audiovisuels restent marginales, le prix des places, soumis à de nouvelles concurrences ou limité par des politiques visant à faciliter l'accès à la culture, ne suit pas l'évolution du pouvoir d'achat »⁵⁰

⁵⁰ P. Agid., Et J.-C Tarondeau, « L'Opéra de Paris est-il économiquement gouvernable ? » in « Manager les activités culturelles », *Revue française de gestion*, vol. 29, n°142, janvier/février 2003 pp. 148-149

L'implication de cette hypothèse est que la croissance des coûts salariaux évolue au même rythme et dans le même sens que celle des coûts de production, selon la relation suivante :

$$W_{1,t} = W_{2,t} = W_t = W[1+r]^t,$$

Avec

$W_{1,t}$: Coûts salariaux = coûts de production du secteur 1

$W_{2,t}$: Coûts salariaux = coûts de production du secteur 2

Les coûts relatifs sont donc donnés par les expressions suivantes:

$$C_1 = \frac{W_t L_{1,t}}{Y_{1,t}} = \frac{W(1+r)^t L_{1,t}}{a L_{1,t}} = \frac{W(1+r)^t}{a}, \quad \text{pour le secteur 1,}$$

$$C_2 = \frac{W_t L_{2,t}}{Y_{2,t}} = \frac{W(1+r)^t L_{2,t}}{b L_{2,t} (1+r)^t} = \frac{W}{b}, \quad \text{pour le secteur 2.}$$

Le coût relatif du travail est donc constant dans le secteur 2, alors qu'il augmente sans limite avec le temps dans le secteur 1.

2.1.1.3 La demande de spectacle vivant est élastique

La 3^{ème} hypothèse du modèle est celle de l'élasticité de la demande de spectacle vivant : la hausse du prix des billets entraîne une baisse de la demande.

L'hypothèse est donc que les prix des produits sont proportionnels à leurs coûts, ce qui s'exprime ainsi :

$$P_1 = \alpha C_1 \text{ et } P_2 = \beta C_2.$$

Il en résulte alors : $\frac{P_1 Y_1}{P_2 Y_2} = \frac{\alpha C_1 Y_1}{\beta C_2 Y_2} = \text{constante}$

$$\text{Ou : } \frac{C_1 Y_1}{C_2 Y_2} = \frac{W(1+r)^t L_{1,t}}{W(1+r)^t L_{2,t}} = \frac{L_{1,t}}{L_{2,t}} = K_0.$$

$$\text{Et : } \frac{Y_1}{Y_2} = \frac{\alpha L_{1,t}}{b L_{2,t} (1+r)^t} = \frac{\alpha K_0}{b(1+r)^t}$$

De sorte que, quand t augmente, le rapport $\frac{Y_1}{Y_2}$ diminue ; et quand $t \rightarrow \infty$; ce même

rapport $\frac{Y_1}{Y_2} \rightarrow 0$

Ainsi, la production relative du secteur archaïque diminue avec le temps, et à long terme, est nulle.

2.1.2 Quelles possibilités face à la fatalité du déficit ?

Ce modèle met en évidence un déficit croissant caractérisant le spectacle vivant. Celui-ci aligne ses coûts sur ceux du secteur progressif, sans pour autant augmenter ses recettes, pour un niveau de quantité et de qualité donné.

Dans l'économie des sociétés préindustrielles, les maisons d'opéra avaient un mode de production marchand. Vendre plus cher que cela ne lui coûtait était possible, car la main d'œuvre était bon marché et abondante, dans un contexte où l'opéra consommait essentiellement de la main-d'œuvre. La société était segmentée socialement, et les grandes maisons d'opéra visaient les classes aisées, ce qui lui permettait de justifier un prix des places élevé.⁵¹ Il n'en est plus ainsi aujourd'hui. Etudions ainsi les possibilités de réduction des coûts et d'augmentation des recettes dans le contexte contemporain.

2.1.2.1 Les coûts

En ce qui concerne les coûts, l'institution de spectacle vivant peut faire le choix de la rigueur et réduire la qualité ou la quantité de sa production. A terme, cela mène à la disparition de l'institution.

La réduction des coûts de production pour les maisons d'opéra relève de l'« illusions technique » d'après M. de Saint Pulgent.⁵² L'éventuelle réduction des coûts de production nécessite un investissement préalable conséquent dont la rentabilité semble faible en termes d'économie de coût du personnel : l'introduction de l'informatique améliore la gestion financière des maisons d'opéra, facilite les opérations de *fundraising*, améliore la programmation des spectacles et des artistes, ainsi que la gestion et vente des abonnements. Mais elle ne procure pas d'économie du personnel et est coûteuse en investissement. L'informatisation a ainsi coûté un demi-million de dollars au *New York City Opera*.

⁵¹ M. Saint Pulgent, *Le syndrome de l'opéra*, Editions Robert Laffont, Paris, 1991, p. 44

⁵² Idem, p. 51

La tentative de réduction du personnel des machinistes fournit un autre exemple. Les machinistes sont chargés du montage et démontage des décors. La construction de plateaux de dégagement autour des scènes et l'achat de chariots automatiques pour le transport des décors est la seule solution permettant une réduction de ce personnel. Le *Royal House Opera of Covent Garden* a entrepris cet investissement en 1993 à hauteur de 900 millions de francs, pour une économie de personnel de quelques pourcents seulement. (D'après les prévisions établies avant 1993).

2.1.2.2 Les recettes

Du côté des recettes, la possibilité d'augmenter le nombre de représentation est écartée par l'absence de coût marginal décroissant à l'opéra. Une représentation supplémentaire signifie payer des cachets aux artistes invités, et des heures supplémentaires au personnel permanent. En général le surplus de recettes est inférieur au surcoût. Contrairement au cinéma, l'opéra ne peut amortir le coût d'une œuvre en la jouant à plusieurs reprises.

Par ailleurs, la possibilité d'augmenter le prix des billets est compromise par l'hypothèse d'élasticité de la demande. L'élasticité de la demande peut venir du fait que l'opéra est en concurrence avec d'autres loisirs plus accessibles si le prix des billets augmente de façon à combler le déficit. Néanmoins, pour les spectacles les plus prestigieux, la demande peut être faiblement élastique en raison de la rareté de l'offre. L'effet Veblen met ainsi en évidence l'élasticité positive entre le prix et la demande de bien de prestige⁵³ : l'augmentation du prix d'un bien de prestige entraîne une augmentation de la demande pour des raisons de distinction sociale. L'opéra peut être un de ces biens de prestige, à bien des égards. Une étude canadienne⁵⁴ a révélé qu'il faut doubler le prix des places de 50% pour que le public habituel s'en détourne, alors qu'une réduction de 20% du prix n'augmente pas la demande.

⁵³ Sagot-Duvauroux, *Economie des politiques culturelles...* op. cit ; p. 31

⁵⁴ F. Colbert, « Le consommateur et le prix du billet du spectacle vivant », colloque HEC Montréal 1985 cité dans M. de Saint Pulgent, *Le syndrome de l'opéra...* op. cit, p. 55

En revanche, des facteurs politiques et institutionnels empêchent la possibilité d'augmentation des prix dans des proportions équilibrant le budget. La volonté de démocratisation de l'accès à l'opéra, enjeu central des politiques culturelles, est un de ces facteurs politiques. Mais l'argument le plus édifiant ici est celui-ci : A terme, l'augmentation illimitée des prix des billets, indexée sur l'évolution du déficit n'est pas une solution envisageable car la demande, quand bien même serait-elle faiblement sensible au prix, finirait par ne plus pouvoir supporter le coût du déficit.

2.1.3 La conclusion du modèle de Baumol

Le recours au financement externe est l'autre moyen de faire face à l'augmentation du déficit. La principale conclusion du modèle tient à ce point : le spectacle vivant ne peut survivre sans financement externe, ce qui est dû à la « fatalité » de l'évolution de ses coûts de production, relativement aux autres secteurs de l'économie.

A long terme, le modèle prédit que le secteur « archaïque » s'il est subventionné par les pouvoirs publics, absorbe les capacités de croissance du reste de l'économie. Le rapport de production maintenu constant si l'Etat subventionne à hauteur du déficit, ou si la demande de spectacle vivant est inélastique. On peut écrire :

$$\frac{Y_1}{Y_2} = \frac{aL_{1,t}}{bL_{2,t}(1+r)^t} = \text{constante} = K_3$$

On suppose aussi, par approximation que $(1+r)^t = e^{rt}$

$$\text{Il en découle : } \frac{L_{1,t}}{L_{2,t}e^{rt}} = \frac{bY_1}{aY_2} = \frac{b}{a} K_3 = K_4 = \text{constante}$$

Soit L l'offre de travail globale, que l'on suppose constante et qui s'écrit alors :

$$L = L_{1,t} = L_{2,t} = L_{2,t}K_4 e^{rt} + L_{2,t}$$

$$\text{Ainsi, } L = L_{1,t} + \frac{L_{1,t}}{K_4 e^{rt}}$$

$$\text{D'où : } L_{2,t} = \frac{L}{1 + K_4 e^{rt}} \quad \text{et} \quad L_{1,t} = \frac{LK_4 e^{rt}}{1 + K_4 e^{rt}}$$

D'où il résulte que

$$\lim_{t \rightarrow \infty} L_{1,t} = L$$

$$\lim_{t \rightarrow \infty} L_2 = 0$$

Formellement, si le rapport de production des deux secteurs est maintenu constant, « une quantité croissante de la force de travail doit être transférée vers le secteur non progressif et la quantité de travail utilisée dans l'autre secteur tend vers 0. »⁵⁵

2.1.4 Vérification empirique

La loi de Baumol a fait l'objet de vérifications empiriques en France par Leroy.⁵⁶ Son étude porte sur les données de coûts de quatre institutions culturelles sur la période, dont deux maisons d'opéra : l'Opéra de Paris, l'Opéra de Lille, la Comédie française et la Société des concerts du conservatoire.⁵⁷ La comparaison de l'évolution des coûts avec l'évolution de l'indice générale des prix confirme le résultat de Baumol : en 90 ans le coût d'une représentation à l'Opéra de Paris a été multiplié par 676, et les prix par 282.⁵⁸ Le différentiel entre le taux d'augmentation des coûts et le taux d'inflation est de 1,9% par an entre 1821 et 1868 et de 4,4% entre 1948 et 1965. Pour l'Opéra de Lille, ce différentiel est de 0,6% par an en moyenne sur la période 1860-1960 et est en particulier de 2,3% entre 1923 et 1960.⁵⁹

2.1.5 Faut-il subventionner l'opéra au regard de cette théorie ?

Si le modèle prédit que l'opéra a un besoin vital de subventions, Baumol a toujours refusé que son modèle justifie en lui-même l'intervention publique. Il met en évidence le fait que, si les pouvoirs publics subventionnent le spectacle vivant, il devra le faire de manière croissante, dans le but d'assurer sa survie.⁶⁰ La loi de Baumol intervient ainsi comme un modèle de référence analysant la fonction de coût des institutions de spectacle vivant et mettant en évidence le besoin structurel et croissant de recettes externes. Dans le cadre de ce modèle, il semble que la décision finale de la subvention de l'opéra et la question de la nécessité de sa survie relèvent de la sphère politique. Si

⁵⁵ J. Farchy, et D. Sagot-Duvaurox, *Economie des politiques culturelles...* op. cit ; pp. 34-35

⁵⁶ D. Leroy, *Economie des arts du spectacle vivant*, L'Harmattan, Paris, 1992

⁵⁷ Cf. annexe

⁵⁸ P. Agid., Et J.-C Tarondeau, « L'Opéra de Paris est-il économiquement gouvernable ? »...op.cit, p. 151

⁵⁹ M. Saint Pulgent, *Le syndrome de l'opéra...* op. cit, p. 48

⁶⁰ Baumol cité dans Horowitz, "Public Support for the Arts: Viewpoints Presented at the Ottawa Meetings", *Journal of Cultural Economics*, vol. 13, n°2, décembre 1989, cité dans Sagot-Duvaurox, *Economie des politiques culturelles...* op. cit ; p. 35

on postule que l'activité de l'opéra doit perdurer, le modèle de Baumol apporte la justification suivante aux subventions : seul un financement externe peut permettre à l'institution de faire face à ce déficit qui à terme lui est fatal.

2.1.6 La loi de Baumol, argument ambivalent : Les limites du modèle.

Le modèle établi par Baumol et Bowen constitue une référence par le rôle fondateur qu'il occupe dans le domaine de l'économie de la culture. En particulier dans l'économie du spectacle vivant, peu d'auteurs n'y font pas référence, que ce soit comme point départ, ou pour mettre en évidence ses limites. Il n'en reste pas moins que la loi de Baumol ne fournit guère de justification économiquement satisfaisante aux subventions à l'opéra.

2.1.6.1 La remise en cause des hypothèses du modèle

2.1.6.1.1 Le concept de productivité

L'impossibilité de gain de productivité pour le spectacle vivant est remise en cause. A l'hypothèse d'incompressibilité du travail du modèle de Baumol, Peacock répond que les méthodes de mise en scène et d'écriture théâtrale semblent plus économes qu'avant.⁶¹ L'exemple de l'Opéra de Washington est donné pour montrer les possibilités d'économie de travail : en 1995, l'Opéra réussit à résorber son déficit.⁶² Néanmoins le différentiel de productivité par rapport aux autres secteurs de l'économie n'est pas rattrapé. La réduction des coûts est possible dans le choix d'œuvre économes par elles-mêmes, à l'instar du choix fait lors du festival de musique d'Aix-en-Provence en 1993 avec *L'Orlando*, d'Haendel qui a coûté le quart de ce qu'avait coûté *Médée* de Charpentier lors de l'édition précédente. Cet opéra ne mobilise que cinq chanteurs et ne comprend ni ballet ni chœur.

⁶¹ A. Peacock, "Welfare Economics and Subsidies to the Arts", *Journal of Cultural Economics*, vol. 18, n°2, 1994 cité dans F. Benhamou, *L'économie de la culture...op.cit.*p. 33

⁶² Ibid. Il n'y a pas plus de précision donnée par F. Benhamou quant à la nature de ces économies de travail

Des limites méthodologiques mettent en causes l'hypothèse d'absence de gain de productivité. Dans le cas du spectacle vivant, le facteur travail fait aussi partie de l'output. Une variation du numérateur du ratio de productivité fait aussi varier l'output. Et ceci est problématique dans une logique de comparaison des productivités d'une période et d'un secteur à l'autre.⁶³

Autre limite méthodologique présentée par Farchy et Sagot-Duvauroux⁶⁴ : l'existence de différentes phases successives de production d'un output au niveau desquelles les gains de productivité peuvent s'effectuer : phase de conception, phase de fabrication et phase de distribution. En ce qui concerne le secteur « progressif », les gains de productivité sont réalisés dans la phase de fabrication (machinisme, division du travail) alors que pour le spectacle vivant, la productivité se calcule au terme de la phase de distribution car indissociable de la phase de fabrication. La phase de distribution est ici duplication de l'œuvre originale. Les gains de productivités observés pour la phase de distribution sont logiquement plus faibles que ceux observés au terme de la phase de fabrication.

2.1.6.1.1 L'hypothèse d'égalisation des taux de salaire

L'alignement des salaires du secteur « archaïque » sur ceux du secteur « progressif » est remis en cause à plusieurs titres. Par exemple, l'évolution des salaires de l'association professionnelle *Réunion des Théâtres lyriques nationaux*, ancêtre de la *Réunion des Opéras de France* suit celle de la fonction publique, qui elle-même connaît une évolution moins rapide que dans le secteur privé.⁶⁵ Au niveau mondial, Throsby⁶⁶ défend l'idée selon laquelle les salaires du spectacle vivant ont eu tendance à progresser moins rapidement que dans le reste de l'économie.

La disparité au niveau des taux de salaire est présente au sein même du spectacle vivant. Le *star-system* dans le secteur culturel témoigne d'une segmentation du marché du travail dans le secteur « archaïque » : d'un côté les artistes très réputés et très bien

⁶³ J. Farchy, et D. Sagot-Duvauroux, *Economie des politiques culturelles...*op.cit, pp. 36-37

⁶⁴ Ibid

⁶⁵ D. Leroy, *Economie des arts du spectacle vivant...*op.cit, p. 196

⁶⁶ C. D. Throsby, "The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics", *Journal of Economic Literature*, 32, mars 1994 cité dans F. Benhamou, *L'économie de la culture...*op.cit,p. 33

rémunérés, de l'autre les artistes moins connus et dans une situation précaire. Cette segmentation est caractéristique du secteur culturel, et n'a pas d'équivalent dans les autres catégories professionnelles.⁶⁷

Farchy et Sagot-Duvauroux mettent en relief une autre spécificité du marché du travail du spectacle vivant : les artistes bénéficient d'une rémunération non-pécuniaire non prise en compte dans l'analyse des salaires. Le prestige, la reconnaissance et l'intérêt artistique et musical font partie de la rémunération retirée du travail. Ceci, ajouté au fait que pour certains une certaine précarité est nécessaire pour que l'art reste au centre des motivations, fait que des niveaux relativement bas de rémunération se maintiennent sans craindre des mouvements de main-d'œuvre vers les autres secteurs de l'économie. L'égalisation des salaires est donc remise en cause dans une certaine mesure.

2.1.6.1.2 La croissance des coûts

La conclusion du modèle d'une croissance des coûts plus rapide dans le secteur « archaïque » que dans le secteur « progressif » est vérifiée par des études empiriques, notamment celle de Leroy pour la France. Néanmoins, en France il semble que la croissance des coûts du spectacle depuis les années 1970 a largement dépassé ce qu'elle aurait dû être par le simple jeu de la loi de Baumol.⁶⁸ Au niveau micro-économiques, l'analyse économique de la bureaucratie montre que l'augmentation des coûts est aussi le fait du relâchement du contrôle de gestion assuré habituellement par le marché, relâchement qui intervient en particulier si les institutions sont subventionnées. Cet argument sera étudié par la suite.⁶⁹

D'autres facteurs interviennent dans l'aggravation des coûts du spectacle vivant : d'un point de vue macro-économique, les situations de crise économiques ont un impact sur la croissance des coûts, comme le présente Felton⁷⁰ à propos des institutions musicales de Louisville dans le Kentucky aux Etats-Unis. La *stagflation* a permis à ces institutions de connaître une rémission temporaire de la maladie des coûts grâce à la faible

⁶⁷ J. Farchy, et D. Sagot-Duvauroux, *Economies de politiques culturelles...*op.cit, p. 39

⁶⁸ Ibid

⁶⁹ Cf. chapitre 3

⁷⁰ M. V. Felton, « La maladie de Baumol sévit-elle encore a Louisville, dans le Kentucky ? »in X. Dupuis, dir. *Economie et Culture. De l'ère de la subvention au niveau libéralisme*, 4eme conférence internationale sur l'Economie de la culture Avignon 12-14 mai 1986, pp. 175-189

croissance de la productivité dans le secteur industriel et de salaires réels en diminution grâce à l'inflation élevée.⁷¹

Ces arguments/la remise en cause des hypothèses du modèle constitue un contre-argument à la subvention de l'Opéra dans la mesure où ils remettent en cause la fatalité de la croissance des coûts d'une institution du spectacle vivant. Les arguments d'ordres méthodologiques mettent en doute la possibilité d'opposer les deux secteurs par le concept de productivité. Le concept utilisé ne pouvant se calculer de la même manière dans les deux secteurs, on aboutit tout naturellement à la conclusion d'une faible possibilité de gain de productivité dans le secteur « archaïque ». C'est en ce sens que la discussion de cette hypothèse remet en cause aussi le déficit croissant et fatal des institutions de spectacle vivant. A cet égard, le modèle ne peut plus justifier le besoin structurel de subvention.

En ce qui concerne les salaires, l'égalisation des taux de rémunération entre les deux secteurs de l'économie semble incertaine. Ainsi la croissance des coûts, assimilés aux coûts salariaux, serait moins fatale. Ceci est relayé par l'argument sur la croissance des coûts globaux, mettant en lumière les différents facteurs qui affectent la croissance des coûts. D'une part elle n'est pas le simple fait de la croissance des coûts salariaux, mais elle est, d'autre part, tributaire d'éléments comportementaux des gestionnaires, et dépend de la conjoncture économique dans laquelle l'activité s'effectue.

2.1.6.2 L'exemple de l'Opéra de Paris

L'exemple de l'Opéra de Paris peut remettre en cause la loi de Baumol. Depuis 1993 l'Opéra national de Paris connaît un succès économique. Agid et Tarondeau⁷² établissent les principaux indicateurs économiques entre 1993 et 2002. Durant cette période, le fonctionnement de l'Opéra de Paris est optimal : le coût marginal d'un spectacle est égal au revenu marginal généré.⁷³ De plus, les recettes de billetterie augmentent alors que les coûts variables comprenant les coûts de distribution, de

⁷² P. Agid et J.-C. Tarondeau, « L'Opéra de Paris est-il économiquement gouvernable ? »...op.cit. pp 155-161

⁷³ Cf. annexe 4

figuration et de droit d'auteur tendent à diminuer. L'Opéra de Paris ne semble donc pas connaître de déficit croissant, au contraire.

Les explications des performances de l'Opéra de Paris⁷⁴

2.1.6.2.1 Les effets de structure

La construction de l'Opéra Bastille en 1989 a permis des effets de structure expliquant les performances de l'Opéra de Paris, regroupant dès lors l'Opéra Garnier et l'Opéra Bastille. L'Opéra Bastille compte 2703 places, et L'Opéra Garnier peut accueillir 1970 spectateurs. Cette capacité d'accueil, associée à un nombre conséquent de représentations par saison (175 à 200) et à une tarification raisonnable a un effet considérable sur les recettes.

Un autre effet de structure met en évidence le fait que des gains de productivités sont réalisables grâce aux innovations techniques. L'alternance des spectacles est un élément clé des gains de coûts. L'Opéra-Bastille est doté d'une scène de répétition. Ainsi le lancement d'une nouvelle production n'exige plus l'interruption des représentations en cours.

Le plateau de l'Opéra-Bastille a été conçu de telle sorte à pouvoir stocker trois ou quatre décors qui sont facilement transférables sur la scène principale car montés sur des chariots motorisés et programmés.

Le progrès technique permet aussi des gains de productivité : les nouvelles technologies, automates programmables et commandes centralisées par pupitres permettent à l'Opéra-Bastille de diviser les délais et donc les coûts d'alternance par deux par rapport à l'Opéra-Garnier. Il existe cependant pour l'Opéra de Paris des coûts d'opportunité à cette réduction de coûts d'alternance, liés à la perte de recettes potentielles résultant de l'immobilisation des équipements et de la salle de l'Opéra-Garnier.

2.1.6.2.2 Eléments organisationnels et de gestion

⁷⁴ Ibid

Autre facteur explicatif des performances de l'Opéra de Paris sur la période 1993-2002 : les nouvelles conditions d'organisation et de gestion. Hughes Gall nouveau directeur de l'Opéra de Paris en 1993 insuffle à l'institution alors en crise un nouveau mode de gouvernance présenté dans son rapport : la direction est assurée par un seul directeur. Il constitue désormais un programme d'activité pluriannuel (1993-2001) et concentre les pouvoirs artistiques, économiques et financiers, administratifs et sociaux. Le système de contrôle est révisé : le contrôle sur le nombre d'emplois est remplacé par un contrôle sur le montant et l'évolution de la masse salariale. La création d'un comité financier permet la mise en concurrence des fournisseurs à partir des seuils de dépenses à établir. Le leadership personnel d'Hughes Gall ainsi que les changements qu'il a introduits ont permis à la programmation « d'être mise en œuvre dans des conditions satisfaisantes de qualité et de coût »⁷⁵

Au plan budgétaire, le budget pluriannuel établit des objectifs d'activité précis, en termes de nombre de représentations, lyrique ou chorégraphique dans l'un et l'autre théâtre. Les ressources et dépenses sont aussi définies dans les prévisions pour la même période. Le budget 1995-2001 prévoit de manière visible l'allocation des subventions publiques aux coûts fixes de l'établissement, au premier rang desquels les coûts salariaux (70% des coûts totaux).

Le succès de l'Opéra de Paris sur la période étudiée est relatif aux gains de productivités et économies réalisés à partir de la construction de l'Opéra-Bastille. Le leadership d'Hughes Gall et les choix artistiques ont assuré un fonctionnement optimal de l'institution.

Dans quelle mesure cela remet-il en cause la loi de Baumol ? Contrairement à ce que prédisait la loi, l'Opéra de Paris ne connaît pas de déficit croissant. Néanmoins, les subventions publiques qui lui sont attribuées ont augmenté à un taux supérieur à l'inflation. La productivité a augmenté en partie grâce à l'effet de structure lié à la construction de l'Opéra-Bastille.

⁷⁵ Ibid

Les gains de productivités liés au progrès techniques ont été possibles, et ont permis de diminuer les coûts. L'augmentation des représentations permet des économies d'échelle, ce que ne n'envisage pas la loi de Baumol. La santé économique de l'Opéra de Paris remet donc en cause la loi de « fatalité des coûts », mais « il faudra beaucoup d'intelligence et d'habileté aux dirigeants de l'Opéra, aux représentants des pouvoirs publics exerçant la tutelle, aux professionnels de l'opéra et au personnel pour prolonger cette maîtrise sur le long terme ». ⁷⁶

La loi de Baumol peut fournir un justificatif aux *besoins* de subventions de l'opéra, mais ne constitue pas un argument économique imparable. Les limites mises en évidence, ainsi que la possibilité de gestion de l'opéra mènent à cette conclusion. Néanmoins ceci ne constitue pas non plus un argument contre les subventions. Les arguments contre ont des fondements économiques à part entière, qui seront développés infra.

2.2. Les subventions à l'opéra, un investissement ?

L'argument avancé est le suivant : Les subventions à l'opéra peuvent être considérées comme étant des dépenses d'investissement pour la collectivité : les dépenses investies ont des retombées économiques positives, et les pouvoirs publics soutiennent ainsi un projet économique. Leur intervention n'est ainsi pas limitée à la correction des défaillances de marché.

Dans cette démarche, Machlup⁷⁷ en 1966 initie la volonté de mesurer l'impact des dépenses culturelles sur le PNB. Jack Lang s'y réfère justement lors du vote du budget du ministère de la Culture en 1983 « Il y a vingt ans, un économiste américain très réputé, Fritz Machlup, se demandait quelle était la principale industrie américaine : l'acier, le pétrole, la chimie, l'automobile ? Non, l'industrie du savoir. »⁷⁸

A l'appui de cet argument sont entreprises des études d'impact.⁷⁹ Ces études tentent de mesurer la proportion de l'activité économique attribuable à la culture par l'analyse de

⁷⁶ Ibid

⁷⁷F. Machlup, *The production and distribution of knowledge in the United States*, Princeton University Press, 1966 cité dans J. Farchy, et D. Sagot-Duvaurox, *Economies de politiques culturelles...*op.cit, p.42

⁷⁸ J. Lang, *Journal officiel* du 3 novembre 1982, p. 6632 cité ibid.

⁷⁹ J. Heilbrun et C. M. Gray, *The Economics of Art and Culture...*op.cit, pp. 309-313

trois flux de dépenses générées par le secteur culturel : les dépenses directes, indirectes et induites. Les dépenses directes sont les plus facilement mesurables : ce sont les dépenses en biens et services effectuées par les institutions culturelles de la collectivité pour laquelle l'étude est menée. Les dépenses indirectes et induites correspondent à toute l'activité économique générée localement par la production des biens et services consommés par l'institution culturelle. Par exemple, les dépenses de location immobilière, ou d'électricité payées par l'entreprise d'imprimerie des programmes et des tickets de l'opéra sont induites par l'activité de l'opéra. Le paiement des salaires et rémunérations du personnel de l'opéra donne lieu à d'autres dépenses qui elles même donnent lieu à des dépenses. Par exemple, la consommation de biens et services effectuée par les propriétaires des logements loués par le personnel de l'opéra. Le total de l'impact économique est la somme des dépenses directes, indirectes et induites. A partir de ce total, l'effet multiplicateur des dépenses culturelles sont calculables.

En 1984 une étude d'impact a été réalisée à Montréal par Colbert et Boisvert.⁸⁰ L'étude a porté sur la mesure de l'effet brut du volume d'activité associé à l'orchestre symphonique de Montréal, le musée des beaux-arts et le festival international de jazz de Montréal, et à leurs clientèles. Pour 7151000 dollars dépensés cette année, il y a une circulation de 9848 millions, plus 2390 millions associés aux dépenses liées à la fréquentation des abonnés. Chaque dollar dépensé par l'orchestre symphonique et sa clientèle en génère donc 1,81. Le coefficient multiplicateur est de 1,98 pour le musée des beaux-arts et le festival de jazz.

	OSM	MBAM	FIJM
Retombées brutes	522000\$	10293000\$	10357000\$
Effet multiplicateur	1,81	1,98	10,15
Retombées nettes	733000\$	522000\$	590000\$

Tableau 1. *Résumé des calculs des retombées*⁸¹

La conclusion de l'étude est que l'impact économique brut de ces dépenses culturelles est positif. Cela justifie-t-il les subventions aux institutions culturelles qui génèrent de

⁸⁰ F. Colbert, « Répercussions économiques d'activités culturelles au Québec » in X. Dupuis, dir., *Economie et Culture*..op.cit, pp 273-283

⁸¹ Ibid

l'activité économique ? D'après Colbert, toutes les études d'impact montrent qu'un organisme dans le secteur culturel ou dans d'autres secteurs de l'économie a des retombées économiques dont l'effet multiplicateur est de l'ordre de 1,5 à 3 fois le montant des dépenses directes. L'impact associé au secteur culturel doit être comparé aux autres secteurs de l'économie, pour que l'étude soit un outil de décision de politique publique. Ainsi les études d'impact ne sauraient constituer à elles-seules un argument en faveur des subventions aux organismes culturels, et ainsi donc à l'opéra. Throsby et Withers⁸² déclarent à ce titre que l'impact économique des dépenses culturelles sur la croissance ne pourrait justifier l'accord de subventions s'il on démontre que l'activité culturelle subventionnée créé davantage d'activité économique que d'autres activités.

Une étude d'impact des arts a été conduite à Amsterdam en 1984⁸³ par l'Institut de recherche économique de l'Université d'Amsterdam. Le champ de recherche était large : l'étude portait sur toutes les institutions et individus travaillant soit dans, soit pour le secteur artistique professionnel : toutes les institutions du spectacle vivant, artistes des arts plastiques, les lieux de spectacle et d'exposition gérés professionnellement, organismes et individus travaillant au service des arts : les consultants et sociétés de service, les écoles spécialisées et conservatoires. L'impact total a été évalué à 821 millions de florins. Les bénéficiaires étant dans l'ordre croissant : l'hôtellerie et la restauration, le commerce de détail, les transports publics. En termes d'emploi, l'impact est de 7000 emplois pour 6500 emplois en équivalent plein dans du secteur artistique. Les auteurs de cette étude n'en tirent pas pour autant un argument en faveur des subventions à la culture. Toute industrie doit acquérir des biens, effectuent des dépenses qui ont induisent des effets indirects. Ceci est lié au principe de notre économie, fondée sur la division du travail. Ainsi un impact positif d'une industrie ne prouve rien quant à la nécessité de la subventionner. Les études d'impact ont un intérêt pour mettre en évidence le périmètre dans lequel des effets positifs sont engendrés : ainsi une raffinerie de pétrole ne dépensera que 10% au niveau local, alors qu'une industrie culturelle caractérisée par un fort taux de main d'œuvre y dépensera

⁸² C. D. Throsby et G. A. Withers, *The Economics of the Performing Arts* ...op.cit, cité dans J. Farchy et D. Sagot-Duvaurox, *Economie des politiques culturelles*...op.cit, p. 43

⁸³ F. Van Puffelen, "L'impact économique des arts à Amsterdam: méthodologie, résultats, questions" in X. Dupuis, dir., *Economie et Culture*...op.cit, pp 297-304

plus de 50%. Cette caractéristique n'est néanmoins pas propre à la culture, le sport peut aussi générer un impact économique conséquent pour une collectivité. Si l'accord des subventions à la culture prend en compte l'impact économique de cet investissement, il ne peut se fonder de manière exclusive sur ce genre d'études. L'octroi des subventions doit donc se faire au regard d'autres arguments économiques et politiques.

Le secteur de la culture, ainsi considéré comme un secteur économique à part entière, fait l'objet d'interventions qui s'inspirent de politiques industrielles traditionnelles. Les subventions à l'opéra, interviendraient donc aussi comme le soutien nécessaire à une industrie à une étape difficile de son développement, pour garantir son existence et ses profits futurs, coûts d'irréversibilité.⁸⁴

En ce qui concerne l'opéra, les subventions doivent être considérées comme un projet économique, un investissement ayant des retombées bénéfiques pour l'activité économique locale et nationale. Néanmoins, si les études d'impact ayant pour but de mesurer l'impact généré par ces organismes ne parviennent pas en elle-même à justifier les dépenses culturelles de la collectivité, elles ne parviennent pas non plus à justifier les subventions à l'opéra. Ceci ne constituant pas pour autant un argument contre le subventionnement à l'opéra.

2.3. La démocratisation de l'accès à l'opéra

Pour Baumol et Bowen, il faut subventionner le spectacle vivant pour en permettre l'accès au plus grand nombre. L'étude menée sur le profil de l'audience du spectacle vivant aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne montre que le public n'est pas du tout représentatif de la population, que ce soit en termes de sexe, d'âge, de catégorie socioprofessionnelle ou encore de niveau d'éducation. Les deux principales conclusions de Baumol et Bowen sont les suivantes⁸⁵: la composition de l'audience est sensiblement similaire d'une ville à l'autre et d'un art du spectacle vivant à l'autre. De plus, le marché du spectacle vivant est très segmenté: la population qui fréquente le spectacle vivant est caractérisée par un niveau très élevé d'éducation et de revenu.

⁸⁴ J. Farchy et D. Sagot-Duvaurox, *Economie des politiques culturelles...*op.cit, p. 43

⁸⁵ W. J Baumol et W. G Bowen, *The Performing Arts: The Economic Dilemma...*op. cit, p. 79

Heilbrun et Gray⁸⁶ affirment que même si le niveau d'éducation est plus déterminant que le revenu, les personnes les moins aisées n'ont pas les moyens d'aller à l'opéra, au prix du marché. Ceci constitue une justification de l'intervention publique, si l'on souhaite que l'accès à la culture soit le plus universel possible. Netzer déclare justement : « *There is something intrinsically abhorrent about a policy of making the cultural and artistic heritage of our civilization available to only, say, the richest 20 or 30 percent of our population, the group to which enjoyment of the arts would be limited in the absence of all support outside the marketplace.* »⁸⁷ En outre, les subventions permettraient aussi une redistribution géographique des moyens de la culture. La démocratisation de l'accès est un objectif affiché par ceux qui soutiennent l'intervention publique dans la culture. Le *National Endowment for the Arts*, organisme fédéral américain, affirme ainsi son intention prioritaire de rendre les arts plus largement accessible pour des millions d'américain. Néanmoins, l'accord de subventions à l'opéra ne conduit pas à en démocratiser l'accès. Les subventions permettent une tarification en deçà du coût marginal effectif. Le paradoxe est le suivant : c'est un segment de population aisée qui bénéficie des tarifs subventionnés.

En ce qui concerne l'Opéra de Paris⁸⁸, la création de l'Opéra-Bastille avait comme objectif l'élargissement de l'audience. Au regard des taux de remplissage, l'objectif est atteint : le public des spectacles lyriques et de danse a été multiplié par trois. L'accès n'en a pas été démocratisé pour autant : en dépit de la politique menée dès 1994 par Hugues Gall, le public ne s'est pas particulièrement diversifié. La tarification, le mode de réservation et la diversification de la programmation ont eu, notamment, pour objectif d'attirer le grand public. Par conséquent, la proportion des moins de 40 ans est passée de 31% en 1996-1997 à 38% aujourd'hui. Ceci n'est pas significatif d'une démocratisation de l'accès à l'opéra. Cet élargissement est en fait relatif à la diversification de l'offre en ce qui concerne la danse. Les spectateurs du lyrique conservent les particularités suivantes : plus de la moitié du public de l'opéra théâtre lyrique appartient aux catégories socioprofessionnelles les plus élevées (professions libérales, cadres supérieurs, enseignants du supérieur, artisans, commerçants et chefs

⁸⁶ J. Heilbrun et C. Gray, *The Economics of Art and Culture...*op.cit, p. 217

⁸⁷ D. Netzer, *The Subsidized Muse...*op.cit, p. 19

⁸⁸ P. Agid et J.-C. Tarondeau, *L'Opéra de Paris...*op.cit, p. 191

d'entreprises.) Cette catégorie ne correspond qu'à un huitième de la population française et à un quart de celle de l'Ile-de-France. La plupart des gens fréquentant l'opéra ont fait des études supérieures longues. Les ouvriers représentent moins de 10% du public.⁸⁹

En plus de ne pas avoir d'effet de redistribution, les subventions à l'opéra accentueraient même les inégalités existantes. Intuitivement on peut défendre l'idée selon laquelle l'argent public favorise encore un peu plus les gens les plus aisés, ce qui semble paradoxal à la volonté de démocratisation de l'accès. Ces mêmes personnes dont la demande d'opéra pourrait être supposée faiblement élastique. Throsby et Withers⁹⁰ ont mené une étude quantitative à ce sujet en Australie en 1974 : les bénéfices des subventions à la culture excèdent les impôts payés à cet égard dans les catégories socioprofessionnelles les plus élevées. Autrement dit, les personnes les plus aisées profiteraient de prix favorables permis par les subventions, à tel point que ce qu'elles économisent serait supérieur à ce qu'elles paient en impôt allant à la culture. Le phénomène serait inverse pour les catégories moins aisées, qui paient des impôts mais ne profitent pas des programmes subventionnés. Les subventions combinées au système d'imposition auraient ainsi eu un effet de redistribution aggravant les inégalités. En revanche, l'étude conduite par Netzer aux Etats-Unis aboutit au résultat opposé⁹¹. Selon cet auteur l'impact combiné des subventions à la culture et le système de taxation est légèrement favorable aux pauvres : les personnes aux revenus supérieurs à 50000 dollars paieraient plus d'impôts que ne recevraient de bénéfices tirés des arts. La catégorie entre 25000 et 50000 dollars paierait autant qu'elle recevrait, tandis que la catégorie inférieure à 25000\$ serait bénéficiaire nette. Il est difficile d'avoir un résultat général à ce propos, il ressort les résultats changent en fonction des hypothèses retenues dans les études et des champs d'applications. Enfin, tout programme de subvention aux arts peut avoir des « effets pervers »⁹² à moins que le système d'imposition ne soit très

⁸⁹ F. Roussel, *La Diversification des publics à l'Opéra national de Paris*, 2000. Françoise Roussel est directrice des Relations avec le public et marketing à l'Opéra national de Paris. (en 2000)

⁹⁰ C. D. Throsby et G. A. Withers, *The Economics of the Performing Arts* ...op.cit, cite dans J. Heilbrun et C. Gray, *The Economics of Art and Culture*...op.cit, p.218

⁹¹ D. Netzer, "Art and Culture" in Charles T. Clotfelter, ed., *Who Benefits from the Nonprofit Sector?* Chicago: University of Chicago Press, 1992, cite dans J. Heilbrun et C. Gray, *The Economics of Art and Culture*...op.cit, p.218

⁹² Traduit de l'anglais comme tel dans la littérature.

progressif, ou que le programme ne vise spécifiquement à favoriser les catégories de faibles revenus.

Faut-il subventionner l'opéra si les subventions n'ont pas d'effet redistributif ? Si les subventions ne peuvent être justifiées au regard de l'argument de démocratisation de l'accès, les arguments d'allocations inefficientes tiennent toujours. Les arguments doivent être pris séparément, et ne sont pas exclusifs les uns des autres. Ainsi, les problèmes d'externalités et de biens collectifs persistent et doivent être abordés séparément des questions d'équité de l'accès à l'opéra. L'argument de démocratisation de l'opéra est un objectif de l'intervention publique, et ne peut être appréhendé sous le seul angle de l'accord de subvention. Si en lui-même il ne constitue pas un argument satisfaisant, il n'est pas non plus un argument contre les subventions.

Les arguments avancés constituent de réelles justifications aux programmes de subvention pour les collectivités publiques : aider l'opéra à faire face à la tendance structurelle au déficit (loi de Baumol), créer de la croissance au niveau local (politique d'investissement), et encourager l'accès à l'opéra (politique de démocratisation). Ces justifications trouvent des limites économiques, mais n'en demeurent pas moins des arguments recevables pour soutenir les politiques de subventionnement.

CHAPITRE 3 : LES EFFETS NEGATIFS DES
SUBVENTIONS A L'OPERA

Les arguments développés dans les chapitres 1 et 2 sont des justifications a priori des subventions. Les arguments contre les subventions que nous allons développer maintenant s'appuient sur les effets induits par le mécanisme même des subventions: d'une part, rien ne permet de garantir l'efficacité de l'intervention de l'Etat face aux défaillances de marché qu'il est censé corriger. D'autre part et pire encore, le système de subventions crée des inefficacités supplémentaires en perturbant le système d'incitation et d'information garant d'une gestion efficace de l'opéra. Les effets des subventions sur l'efficacité de l'organisation sont ici présentés.

3.1 .Les déficiences de marché

Les critiques les plus virulentes à l'égard des subventions à la culture sont les suivantes : Il n'y a pas de raisons sociopolitiques à ce que l'Etat oblige les contribuables à payer pour des programmes culturels particuliers. Les subventions favorisent les classes qui s'intéressent à l'opéra, c'est ainsi dire les classes socioprofessionnelles aisées.⁹³ Enfin, l'intervention du gouvernement altère la créativité de l'art. Ces critiques sont énoncées par le sociologue Ernest van den Haag⁹⁴ et le politologue Edward Banfield.⁹⁵ Les économistes prolongent ces critiques et en ajoutent d'autres d'ordre économique.

La première critique qui sera développée ici à l'égard des subventions s'appuie sur l'analyse de van den Haag et Banfield : elle consiste à remettre en cause les externalités positives liées aux biens collectifs

D'une part il est difficile d'évaluer quantitativement et qualitativement les effets externes à l'opéra.⁹⁶ A ce titre van den Haag conteste un quelconque effet bénéfique de l'opéra à l'égard de la société et de la nation, aux Etats-Unis : « *whatever the value of opera...it cannot be said, as it may be said in Italy or Austria, that opera has contributed to our national cohesion, history, culture or consciousness-or that it has*

⁹³ Cf. Etude de F. Roussel en 2000 sur le public de l'Opéra de Paris. (Chapitre 2)

⁹⁴ E. van den Haag, « Should the Government Subsidize the Arts? » *Policy Review*, 10, 1979 cité dans J. Heilbrun et C. M. Gray, *The Economics of Art and Culture...* op.cit, p221

⁹⁵ E. C. Banfield, *The Democratic Muse*, New York: Basic, 1984 cité dans ibid.

⁹⁶ Cf. chapitre 1

any chance of doing so now »⁹⁷ Dans le prolongement de cette critique, on peut dire que l'intervention de l'Etat par le subventionnement est disproportionnée par rapport aux effets externes qu'elle compte internaliser. Néanmoins l'internalisation des externalités positives n'est pas le seul objectif de l'intervention publique.

L'argument de Banfield⁹⁸, consiste à dire que les problèmes informationnels ne constituent pas un argument satisfaisant pour l'attribution de subventions. D'après lui, si un individu a le sentiment que l'information lui sera utile, il aurait une propension à payer pour celle-ci. Ainsi l'asymétrie d'information existe bel et bien, mais un marché privé peut se constituer pour la réduire, et rétablir la demande d'opéra au niveau optimal. L'Etat à l'inverse ne peut mieux savoir que les individus eux mêmes ce qu'il leur serait utile de connaître pour leur satisfaction.

3.2 Les problèmes d'incitations

3.2.1 Les dirigeants de l'opéra

L'organisation marchande est caractérisée par un double niveau de contrôle : celui des actionnaires qui veillent à la gestion des ressources afin que le profit et la rentabilité des fonds apportés soient maximisés ; et celui des consommateurs dont l'expression des préférences par la demande est une variable de contrôle de l'organisation. Ce double niveau de contrôle correspond à l'entreprise privée qui, en situation de concurrence, serait l'organisation optimale.

L'opéra est une organisation non-marchande : le mode de financement par subventions publiques permet un desserrement des niveaux de contrôle : les autorités publiques n'exercent pas le contrôle efficace qu'est celui exercé par les actionnaires de l'entreprise privée. De plus, les consommateurs d'opéra ne paient qu'une faible part du coût marginal de l'opéra. L'expression de leurs préférences n'a que peu d'influence à l'égard de l'opéra, qui d'autant plus est en situation de monopole. Les opéras sont en effet en

⁹⁷ E. van den Haag, « Should the Government Subsidize the Arts? »...op.cit, cité dans J.Heilbrun et C. M. Gray, *The Economics of Art and Culture*...op.cit, p222

⁹⁸ . C. Banfield, *The Democratic Muse*...op cit., cité dans J.Heilbrun et C. M. Gray, *The Economics of Art and Culture*...op.cit, p224

situation de monopole pour un territoire donné. Ainsi, les décisions des dirigeants peuvent être prises de façon autonome, sans objectif prioritaire de maximisation du profit, et sans tenir compte des préférences du consommateur en termes de niveaux de prix, de quantité et de qualité.⁹⁹

Tel est le point de départ de différents modèles pour lesquels l'intervention publique est la cause de l'inefficacité de ce type d'organisation. L'analyse économique de la bureaucratie, théorie développée par Niskanen en 1971, a pour but d'analyser les effets pervers de l'intervention publique dans le mode de gestion de ces organisations. Ce modèle a été repris en France par Greffe en 1981.¹⁰⁰

3.2.1.1 Les fondements du modèle de l'analyse économique de la bureaucratie

Il convient d'étudier les fondements de ce modèle, afin de mettre en évidence les effets néfastes des subventions sur le système d'incitations et de contrôle d'une organisation tel l'opéra.

3.2.1.1.1 La théorie des droits de propriété

La théorie des droits de propriété a été développée par les travaux d'économistes tels Demsetz (1967), Pejovich (1969, 1974) ou encore Furutborn (1974). Une définition des droits de propriété est donnée par Pejovich¹⁰¹ : « Les droits de propriété ne sont pas des relations entre les hommes et les choses mais de relations codifiées entre les hommes et qui ont rapport à l'usage des choses ». En d'autres termes, ces droits définissent les relations avec les autres agents de la collectivité qui s'expriment de manière positive (récompenses) et négative (sanctions). Les droits de propriétés ne sont intégraux que s'ils disposent de deux caractéristiques : l'exclusivité et la transférabilité. L'exclusivité d'un droit de propriété est indispensable au pouvoir et à la capacité de contrôle dont

⁹⁹ P. Agid., Et J.-C Tarondeau, « L'Opéra de Paris est-il économiquement gouvernable ? »...op.cit, p. 152

¹⁰⁰ X. Greffe, *Analyse économique de la bureaucratie*, Economica, Paris, 1981.

¹⁰¹ S. Pejovich, "Liberman's Reform and Property Rights in the Soviet Union", *Journal of Law and Economics*, vol. 12, avril 1969, pp-155-162, cite dans X. Greffe, *Analyse économique de la bureaucratie*...op. cit., p. 35

l'individu dispose. Le droit de propriété doit être échangeable, condition de la plénitude du pouvoir de décision et d'arbitrage de l'agent.

L'existence de droits de propriétés intégraux définit le système d'allocation des ressources le plus efficace. Ce système régit les organisations marchandes : les propriétaires sont récompensés ou sanctionnés par le résultat résiduel, qui n'est autre que le fruit de l'allocation des ressources. Sous hypothèse de rationalité des agents, l'allocation des ressources est optimale si les droits de propriétés sont pleins et respectés.

L'opéra subventionné est une forme d'organisation dans laquelle les droits de propriétés sont atténués : l'exclusivité n'est plus respectée, parce qu'il y a une dilution du pouvoir de décision entre le dirigeant, le conseil d'administration de l'opéra et la collectivité publique qui finance. Le droit de propriété n'est pas non plus transférable : l'opéra est dans une situation de monopole au niveau local, et donc il n'existe pas de marché sur lequel les droits de propriété pourraient s'échanger. De plus, le caractère public d'une telle institution rend difficile la transférabilité des droits de propriété. Ainsi, il résulte un relâchement des contrôles en amont et en aval, qui altère le système d'incitation des dirigeants. L'allocation optimale des ressources et donc l'efficacité de l'organisation n'est plus garantie. Les dirigeants disposent ainsi d'une marge de manœuvre pour utiliser les fonds en vue d'intérêts propres, ou d'intérêts autres que la recherche d'efficacité.

3.2.1.1.2 La théorie du marché politique

La théorie du marché politique a été développée par l'école du *Public Choice*, et en particulier par Buchanan¹⁰² et Tullock¹⁰³. La relation entre l'Etat et les citoyens est assimilée à la relation électeurs/élus. L'Etat n'est plus bienveillant, comme l'entend Samuelson dans le cadre des théories des biens collectifs et externalités positives. Les électeurs échangent leur vote contre des services ou prestations financières. Dans le cadre des organismes subventionnés, la subvention correspond au prix payé par la

¹⁰² J. Buchanan, « Public Finance and Public Choice », *National Tax Journal*, vol. 24, n°4, décembre 1975 cité dans X. Greffe, *Analyse économique de la bureaucratie...*, op. cit

¹⁰³ G. Tullock, « Dynamic hypothesis on Bureaucracy », *Public Choice*, vol. 19, 1974, cite dans X. Greffe, *Analyse économique de la bureaucratie...*, op. cit

collectivité en fonction de ses préférences. Les préférences des élus dépendent du système électoral, des besoins effectifs de la collectivité et des préférences individuelles des élus. L'opéra subventionné a donc un système d'incitations biaisé par les préférences des élus de la collectivité, sur le fondement de la théorie du marché politique.¹⁰⁴

3.2.1.2 Présentation du modèle de l'analyse économique de la bureaucratie.

Le modèle met en évidence, à partir des fondements théoriques évoqués, le biais bureaucratique qui naît de l'intervention publique dans les organisations non-marchandes. En aval, le consommateur n'acquiesce qu'une partie du prix du service, donc la non-consommation d'opéra par celui-ci n'a qu'une faible répercussion financière pour l'opéra. En amont, la gestion du manager est contrôlée par la tutelle et par le conseil d'administration. Il existe de l'asymétrie d'information entre la tutelle et l'opéra : celui-ci dispose d'un monopole informationnel sur son activité et sur ses coûts. L'opéra peut ainsi surévaluer le coût total de ses besoins, et négocier en sa faveur le montant du budget accordé par la tutelle. De plus, la mesure de la productivité est très difficile, et tout du moins imprécise :

A propos du concept de productivité

Le concept de produit artistique est tout d'abord difficile à distinguer. Par essence éphémère et non stockable, le produit de l'opéra n'est pas non plus réalisable à l'identique. Ainsi sa variabilité étant infinie, il est difficile de définir le produit « opéra ». Le nombre de représentations, ainsi que le nombre de places vendues ne peut non plus apporter une définition satisfaisante du concept de produit. A l'opposé, les éléments intangibles de définition tels l'enrichissement intellectuel, la dynamisation de l'imaginaire sont très difficilement indentifiables, définissables et mesurables. Face à ces difficultés Dupuis¹⁰⁵ favorise l'approche suivante : le produit du spectacle vivant est assimilé à trois produits joints : l'aspect matériel et visible du spectacle, le produit

¹⁰⁴ J. Farchy et D. Sagot-Duvauroux, *Economie des politiques culturelles...*, op. cit., p. 77

¹⁰⁵ X. Dupuis, *Economie et Culture...*, op.cit., p.28

ultime qu'est la satisfaction retirée par les spectateurs, ainsi que la satisfaction des producteurs, pour la reconnaissance et la légitimité auprès du public, de ses pairs et de ses bailleurs de fond.

Qu'en est-il de la productivité ? Le produit ainsi défini, quoique de manière satisfaisante, laisse entier le problème de la productivité. Si pour les biens traditionnels la productivité se mesure par rapport à la quantité produite de bien, il ne peut en être de même pour les spectacles. C'est sous l'angle de la qualité que le concept de productivité doit être appréhendé dans l'économie de prototype qu'est le spectacle vivant. Le secteur du spectacle vivant est donc d'après Dupuis un secteur esthétique-progressif, et les gains de productivité ne sont pas techniques, mais qualitatifs. Or, hormis les tentatives de Throsby¹⁰⁶, les économistes restent démunis face à la mesure de la qualité. La qualité est un concept qui relève de l'appréciation personnelle et pour lequel l'asymétrie d'information est forte.

Ainsi s'il est difficile de mesurer la productivité de l'opéra, il s'avère difficile pour la collectivité de contrôler la gestion des fonds apportés. Mesurer l'effort du directeur et des artistes est peu aisé et l'opéra subventionné dispose donc d'un « budget discrétionnaire ». Selon l'analyse économique de la bureaucratie, l'objectif premier des dirigeants sera de maximiser ce budget discrétionnaire. Les ressources tirées de celui-ci sont allouées en fonction des préférences des dirigeants : pour l'augmentation de la quantité produite (biais de surproduction) ou encore pour accroître la qualité (biais de surqualité).

Belanger et Migue¹⁰⁷ mettent en place un modèle des choix du dirigeant (*gestionnaire bureaucrate*) d'un organisme subventionné (*bureau*).

La fonction d'utilité du gestionnaire est celle qui maximise son budget :

$$(1) U=U(B)$$

Le budget accordé par la collectivité croît avec les quantités produites, mais l'utilité marginale de la tutelle est décroissante. Soit B la fonction de budget total et V la fonction de budget marginal :

¹⁰⁶ D. C. Throsby, "Perception of Quality in Demand for the Theatre", in *Market for the Arts*, Akron, Association for Cultural Economics, 1983 cité dans X. Dupuis, *Economie et culture...*, op.cit., p.31

¹⁰⁷ G. Belanger et J. L. Migue, "Toward a General Theory of Managerial Discretion", *Public Choice*, n° 28, 1974 cité dans J. Farchy et D. Sagot-Duvauroux, *Economie des politiques culturelles...*, op.cit., p. 79

$$(2) B = B(Q) = aQ - bQ^2$$

$$(3) V = a - 2bQ$$

Le coût total et le coût marginal supportés par l'organisation sont fonctions croissantes de la quantité. Soit C le coût total et MC le coût marginal :

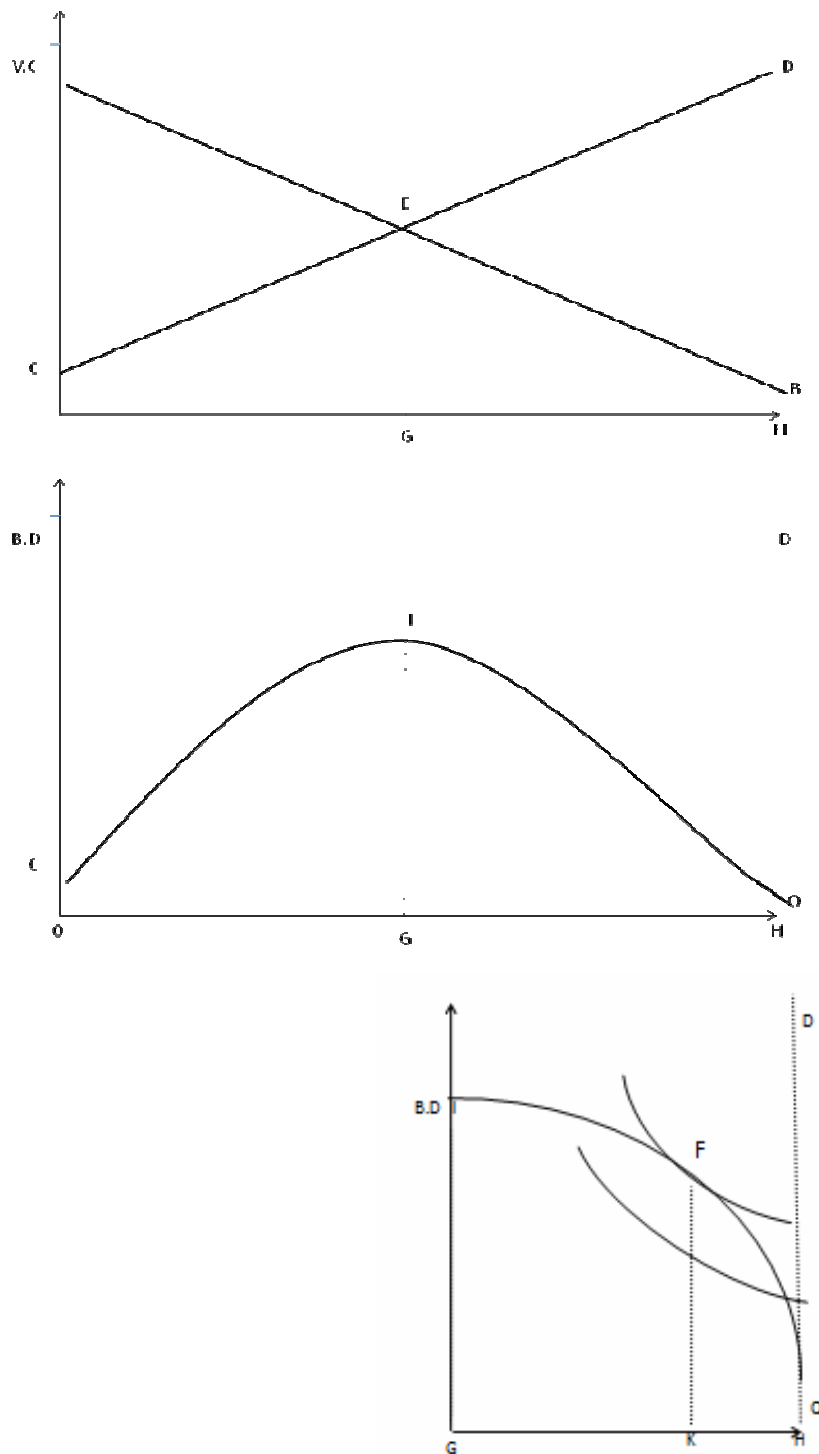
$$(4) C = C(Q) = cQ + 2dQ^2$$

Le bureau maximise son profit lorsque $V = MC$,

$$\Rightarrow : Q = \frac{a-c}{2(b+d)}$$

Le profit maximal correspond au point pour lequel le bureau s'est accaparé la totalité du surplus du consommateur.

Schéma 2: Le modèle de Belanger et Migue (représentation graphique)



La fonction V est représenté par la droite AB ;

La fonction MC par la droite CD ;

La courbe OIQ décrit l'évolution du budget discrétionnaire en fonction des quantités produites

Le gestionnaire utilise le profit :

- soit pour augmenter la quantité de productions ; le coût marginal de chaque unité produite au-delà du point G est supérieur aux recettes, et le budget se retrouve au point H, qui correspond à la quantité $(a - c) / (b + d)$.
- soit pour améliorer la qualité des unités produites, ou pour augmenter la rémunération des facteurs de production. Ce choix revient à augmenter les coûts par unité produite. Le point F correspond à une préférence intermédiaire du gestionnaire entre l'augmentation de la quantité et l'augmentation de la qualité. Ce système illustre les effets néfastes des subventions au regard de l'efficacité économique. Dans le but de préserver la possibilité de jouir de ce budget discrétionnaire dans le futur, les dirigeants doivent s'assurer du soutien : d'abord du personnel par une politique d'aménagement du temps de travail et de rémunération avantageuse, ensuite, des consommateurs influents (« bruyants ») par une programmation correspondant à leurs préférences, et enfin des élus de la collectivité finançant.

Ainsi du fait d'un relâchement du contrôle en amont et en aval, les bureaucrates ne cherchent pas à maximiser l'utilité des consommateurs, mais leur budget discrétionnaire et ainsi leur pouvoir. Ce qui distingue l'économie marchande de l'économie non-marchande est que celle-ci est une économie de rente. Elle parvient à concentrer des fonds issus des impôts au profit d'intérêts privés.¹⁰⁸ De plus le bénéfice des subventions étant plus concentré que les coûts correspondants (financé par les impôts), les bénéficiaires sont plus incités à s'organiser pour obtenir les subventions que ceux qui les financent *in fine*. Grampp définit ainsi le comportement de captation des rentes : « Une personne *rent-seeker* sollicite le gouvernement pour qu'il prélève des impôts, opère des dépenses ou élabore des réglementations dans un sens qui augmente son revenu par rapport à ce qu'il serait en économie de marché. Sa rente est différence entre ce qu'il perçoit grâce à cette intervention et ce qu'il aurait perçu sans ».¹⁰⁹

¹⁰⁸ Faith, *Rent seeking aspects of bureaucratic competition*, Proceeding Papers Virginia Polytechnic Institute, Blackbury, 1978 cité dans J. Farchy et D. Sagot-Duvauroux, *Economie des politiques culturelles...*, op. cit., p. 82

¹⁰⁹ Grampp, « Rent seeking in arts policy », *Public Choice*, vol. 60, n°2, 1989, cité dans J. Farchy et D. Sagot-Duvauroux, *Economie des politiques culturelles...*, op. cit., p. 82

L'opéra, une structure bureaucratique ou les subventions, une machine à capter des rentes ?

Pour Gampp, les politiques culturelles permettent aux institutions artistiques de capter des rentes au détriment des électeurs qui, trop dispersés, ne s'organisent pas contre ces prélèvements. Il appuie son argumentaire par la donnée suivante : en 1973, le coût pour chaque famille des programmes subventionnés par le *National Endowment for the Arts* était en moyenne de 12 dollars, montant trop faible pour que les citoyens s'organisent de manière influente s'ils souhaitent s'y opposer. A l'inverse, les institutions culturelles ont plus intérêt à faire pression pour le maintien des subventions. Néanmoins l'argument de Gampp est assez extrême, la création de profits de monopole semble plus être un effet direct des subventions que l'objectif prioritaire mais non avoué de la collectivité. Le *star-system* prévalant dans certains domaines artistiques ou sportifs correspond aussi à des profits de monopole, et ne sont pourtant pas liés à quelque intervention publique.¹¹⁰

3.2.1.3 Le modèle appliqué à l'opéra.

Dupuis¹¹¹ applique le modèle de l'analyse économique de la bureaucratie à l'opéra. Il étudie les choix du gestionnaire, en proposant un modèle formalisé. Il démontre la tendance des gestionnaires de l'opéra à mener des stratégies de surqualité. L'hypothèse du modèle est que le gestionnaire opère sous des contraintes, imposées par les objectifs des politiques culturelles des pouvoirs publics. Le gestionnaire a donc deux motivations nées de ces contraintes : l'objectif de prestige, lié à la maximisation de la qualité, et l'objectif de démocratisation, qui suppose une maximisation de la quantité. Ces contraintes imposées sont la contrepartie de la subvention. Au-delà de ces hypothèses, le modèle postule par la suite la préférence unique de l'Etat : la démocratisation de l'accès. Le gestionnaire de l'opéra doit ainsi maximiser le coefficient de remplissage en jouant sur deux variables : le prix et la qualité.

¹¹⁰ F. Farchy et D. Sagot-Duvaurox, *Economie des politiques culturelles...*, op. cit., p. 84

¹¹¹ Dupuis, « La surqualité, le spectacle subventionné malade de la bureaucratie ? » *Revue économique*, vol. 34, n°6, novembre, 1983, pp. 1089-1115.

La variable de prix est encadrée par des exigences institutionnelles. Les prix ne peuvent varier que dans de faibles proportions d'un spectacle à l'autre. De plus la sensibilité de la demande aux prix est difficile à évaluer, sachant que la contrainte est de trouver un prix pour lequel le taux de remplissage est maximal, appelé prix social. Voici le schéma donnant la relation entre coefficient de remplissage et prix.

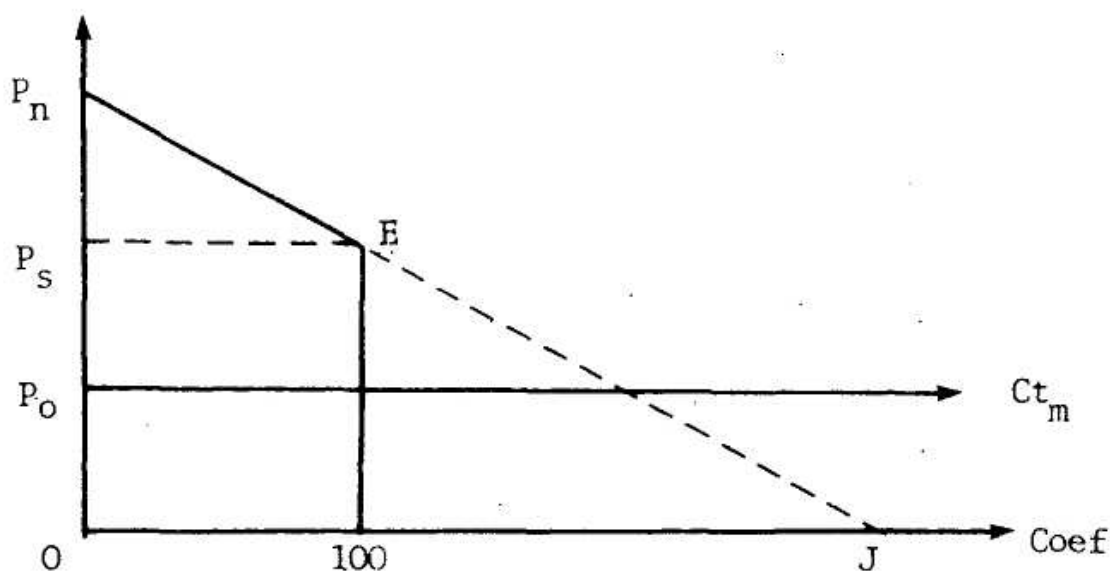


Schéma 3. Relation prix-coefficient de remplissage¹¹²

P_0 , coût supporté par le spectateur en cas de gratuité. (Transport, coût d'opportunité du temps, garde d'enfants...)

P_S : Prix social tel qu'il assure un taux de remplissage = 100%.

P_n : Prix tel que la demande est nulle

D : fonction de demande

L'incertitude sur le prix social étant élevée, le producteur va préférer agir sur la deuxième variable, la qualité. D'après Dupuis¹¹³, la qualité fait ici référence à « ce à quoi les spectateurs sont habitués, ce qu'ils aiment et ce qui remplit la salle ». L'offre est donc orientée de telle manière à anticiper les préférences et donc la demande du public.

¹¹² Idem, p. 1094

¹¹³ Idem, p. 1097

La stratégie totale du producteur sera donc de pratiquer un prix inférieur au prix social, et d'ajuster avec la qualité pour que ce prix social augmente. L'hypothèse est faite en effet d'une relation négative entre qualité et élasticité de la demande par rapport au prix.

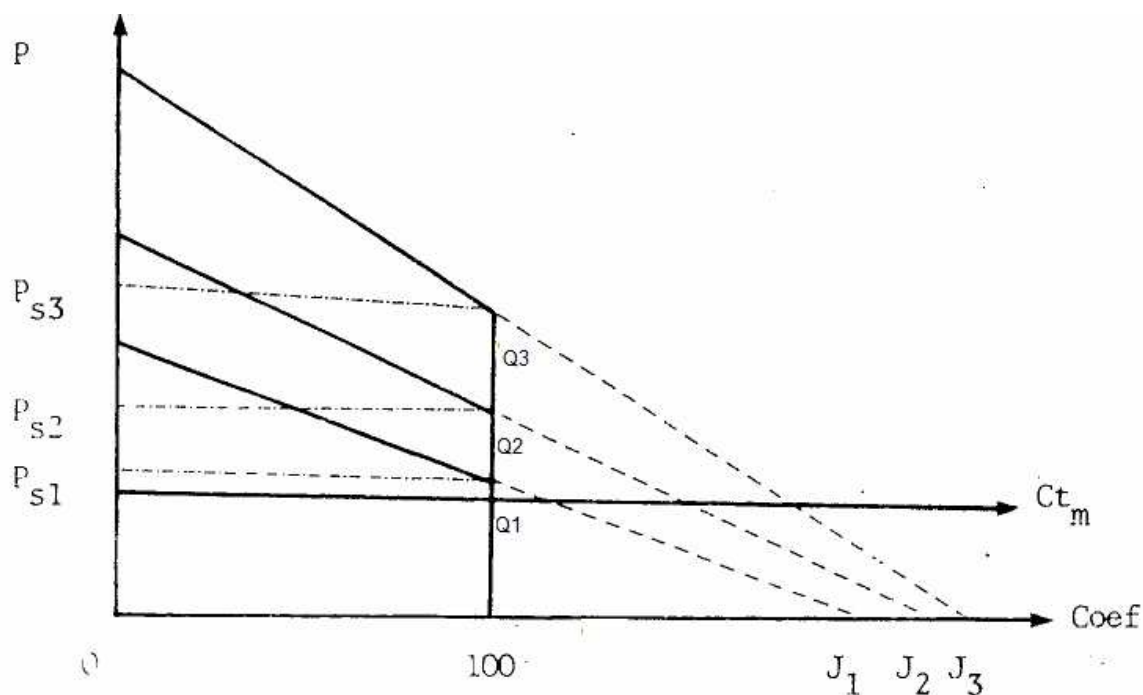


Schéma 4. Les conséquences d'un changement de qualité¹¹⁴

Le graphique présente trois courbes de demande correspondant à trois niveaux de qualité différents. Pour un niveau de qualité Q_1 , l'incertitude quant au prix social est forte, et le risque en découlant étant d'autant plus élevé que la pente de la courbe montre une grande sensibilité de la demande au prix. Ainsi, si le prix pratiqué est de P_{s2} , le taux de remplissage n'est plus que de 50%.

Un niveau de qualité supérieur, Q_2 , correspond à une courbe de demande dont la pente est plus élevée, ce qui correspond à une élasticité de la demande au prix plus faible. (cf. hypothèse de sensibilité plus faible de la demande au prix avec l'augmentation de la qualité). Pour le niveau Q_2 de qualité, le producteur bénéficie d'une marge de décision qui correspond à $P_{s1} - P_{s2}$, pour laquelle il peut jouer sur la variable prix pour un coefficient de remplissage inchangé.

¹¹⁴ Idem, p. 1099

L'avantage de cette stratégie est qu'elle réalise la demande de prestige et de coefficient de remplissage maximal des pouvoirs publics. L'inconvénient majeur est son coût. C'est ici qu'intervient l'analyse économique de la bureaucratie. Le budget discrétionnaire qui résulte de cette stratégie est alloué à la « surqualité ». La recherche de surqualité consiste en fait à faire appel aux stars du marché du travail artistique, car c'est ce qui permet d'attirer le public et de maximiser le coefficient de remplissage. (Qualité, telle qu'elle est définie ici). La concurrence entre les différents opéras pour obtenir les artistes à faible risque (stars) mènent à une dualité du marché de l'emploi artistique : d'un côté les vedettes qui font l'objet de surenchère, de l'autre les artistes concourant à la production de produits à hauts-risques qui se trouvent marginalisés. Le coût de la surqualité naît un besoin croissant du gestionnaire de capter le budget discrétionnaire. Pour cela, l'opéra peut négocier une augmentation des subventions pour un maintien du niveau de qualité. Ceci se traduit souvent par l'acceptation des pouvoirs publics d'une diminution de création ou de représentations pour un budget donné. L'alternative est d'obtenir du financeur la possibilité de produire en quantités plus importantes.

Soit V la fonction de préférences de la tutelle, et C la fonction de coût négociée par le producteur.

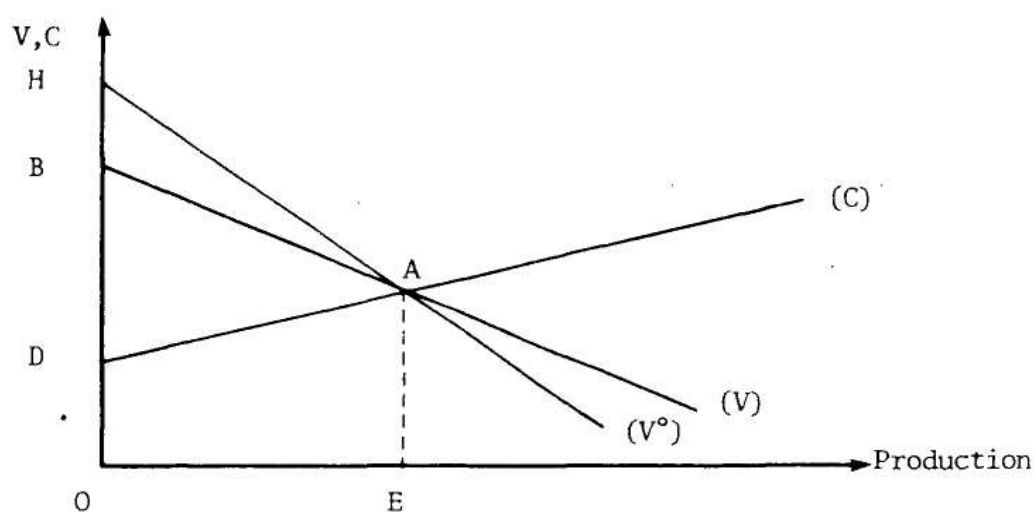


Schéma 5. *Variation de la fonction de préférences des pouvoirs publics*¹¹⁵

La première possibilité est illustrée par le schéma 5: le gestionnaire va négocier de telle manière à ce que la fonction de préférence de la tutelle passe de V à V°, le budget discrétionnaire passant ainsi de l'aire ABD à AHD.

L'alternative d'augmentation des quantités produites est illustrée graphiquement par un déplacement de V vers la droite. (Schéma 6) Le budget discrétionnaire passe de BDA à B'DA'.

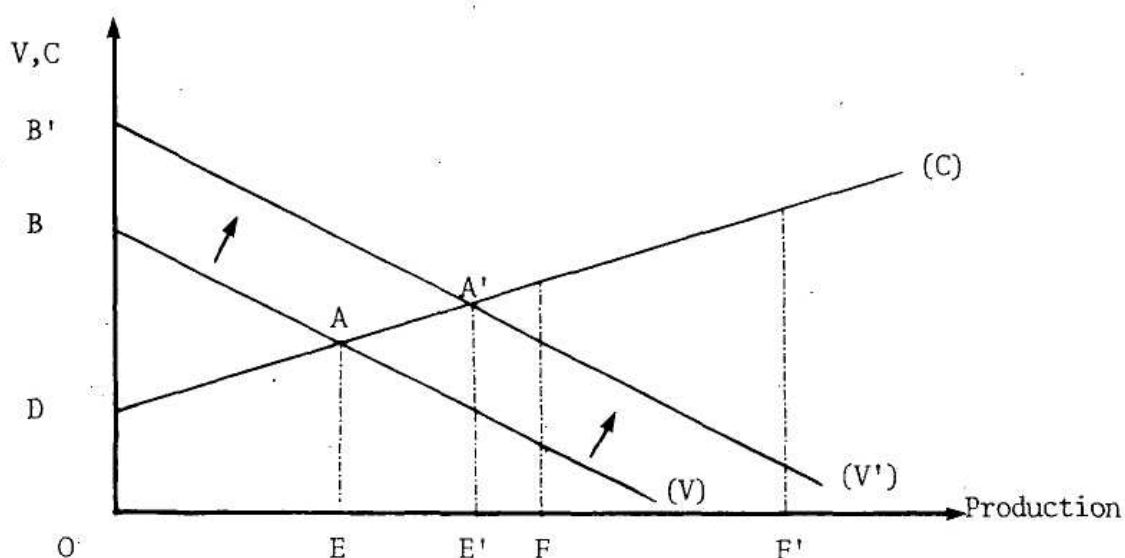


Schéma 6. *Variation de la fonction de préférences des pouvoirs publics (2)*

Dupuis reprend ici les deux conceptions possibles de l'opéra : l'opéra de répertoire et l'opéra festival permanent. L'opéra de répertoire est caractérisé par un objectif de maximisation de la quantité de représentations d'un répertoire établi. A cette conception correspond une qualité moyenne des artistes et qui ne sont soumis à aucune concurrence. L'opéra festival permanent a, quant à lui, pour objectif la maximisation de la qualité. La mise en scène et les artistes se produisant ont tout d'un festival.

Les deux conceptions de l'opéra sont économiquement insatisfaisantes. L'opéra de répertoire apparaît au XIXème siècle lorsqu'il perd sa fonction de divertissements des princes. Le but est d'attirer un large public. Les œuvres produites appartiennent au

¹¹⁵ Idem, p. 1107

répertoire connu et populaire, et sont présentées un grand nombre de fois, par la « troupe » rattachée à l'opéra qui chante en langue caïenne. Il n'y a pas d'effort particulier de qualité et de renouvellement. L'opéra de répertoire est « *le terrain de prédilection des concessions faites à la troupe et au public, un temple de la routine* ». ¹¹⁶ et est caractérisé par un « volume de productions [...] supérieur à ce qui serait « *économiquement et socialement justifiable* ». ¹¹⁷

L'opéra festival permanent apparaît sous l'impulsion de Gustav Mahler, qui dirige l'Opéra de Vienne, fin XIX^{ème}. Il invite de célèbres artistes, ainsi que les meilleurs décorateurs et metteurs en scènes, il augmente le nombre de répétitions. Cette politique est poursuivie au *Metropolitan Opera* de New York par Rudolf Bing, Herbert Von Karajan au festival de Salzbourg, ou encore par Rolf Liebermann à l'Opéra -Garnier. La direction de Liebermann a rompu avec l'opéra de répertoire en vigueur juste là, et a conduit à l'aggravation de la situation financière. Rolf Liebermann démissionne face aux contestations croissantes de sa gestion des coûts. Ainsi l'accord de subventions à l'opéra affecte le système d'incitations des dirigeants et leurs permet de gérer le budget discrétionnaire selon leurs préférences : soit dans une politique d'opéra de répertoire caractérisé par une qualité sacrifiée, un gaspillage des ressources pour une production qui procure une faible utilité au public. Soit pour une politique d'opéra festival permanent, de grande qualité artistique, mais non économiquement viable pour le financeur. ¹¹⁸

L'analyse développée par Dupuis privilège la recherche de surqualité par rapport à la quantité. En effet des deux conceptions de l'opéra, c'est celle de festival permanent qui semble s'imposer aujourd'hui. La conclusion de ce modèle à l'égard des subventions à l'opéra est la suivante : le subventionnement permet un relâchement des contrôles en amont et en aval. Les incitations des dirigeants sont donc perturbées. Maximiser le profit de l'organisation n'est pas au centre des préoccupations des dirigeants. Le subventionnement de l'opéra a donc un impact négatif, en termes d'efficacité

¹¹⁶ X. Greffe, « La gestion du non-marchand », *Revue française de gestion*, n° 22, 1979 cité dans P. Agid et J.-C. Tarondeau, « L'Opéra de Paris est-il économiquement gouvernable ? »...op. cit., p. 153

¹¹⁷ P. Agid et J.-C. Tarondeau, « L'Opéra de Paris est-il économiquement gouvernable ? »...op. cit., p. 154

¹¹⁸ Ibid

économique. L'inefficacité économique se traduit à l'opéra soit par une qualité ou quantité de production inadéquate aux préférences des consommateurs.

3.2.1.4 .Les limites de cette analyse

L'analyse de Dupuis a tendance à donner un rôle très important au producteur de l'opéra. Or, dans ses recherches postérieures, cet auteur nuance cette analyse, en réhabilitant le rôle de la collectivité qui finance dans les choix de gestion des dirigeants de l'opéra. Il met ainsi en parallèle le montant des subventions accordées à l'Opéra de Paris avec le cycle de vie de l'administrateur : les périodes de ralentissement des subventions sont aussi celles de remise en cause du fonctionnement de l'Opéra. L'accroissement des subventions correspond au contraire à la mise en place d'une nouvelle administration. Le comportement du gestionnaire est donc contraint par le choix de la collectivité qui subventionne.

D'autres approches économiques de l'analyse de la relation organisme subventionné/collectivité subventionnant mettent en lumière les limites de l'analyse économique de la bureaucratie. Celles-ci prolongent l'analyse économique de la bureaucratie, en abordant la problématique sous d'autres angles : Le Pen opte pour une approche de la théorie de l'organisation, Miller envisage la relation comme aboutissant à des équilibres (théorie des jeux), alors que Sagot-Duvauroux développe théorie du *monopsonne nécessaire* selon laquelle la collectivité est demandeuse d'un service, rendu par l'organisme subventionné.¹¹⁹ La conclusion de l'impact négatif des subventions sur le système d'incitation des dirigeants n'est néanmoins pas remise en cause par les théories postérieures.

3.2.2 Les problèmes d'incitations : les artistes

L'assimilation de l'art à la recherche constitue une justification des subventions : l'activité artistique, et en particulier l'innovation n'est pas rémunératrice à court terme

¹¹⁹ J. Farchy et D. Sagot-Duvauroux, *Economie des politiques culturelles...op. cit*, p. 92

par une demande du public. C'est ainsi que dans cette conception, la subvention rémunère la prise de risque des artistes et encourage la création et l'effort artistiques.

A l'inverse, Frey ¹²⁰développe la théorie dite *Crowding Theory* mettant en évidence, les effets contre-incitatifs que peuvent induire les subventions sur le travail artistique. Cette théorie analyse les effets d'une intervention externe sur la motivation intrinsèque des artistes. L'intervention externe peut consister en une rémunération pécuniaire ou non-pécuniaire. Elle a pour fondement des effets psychologiques tels « *Hidden Cost of Rewards* » ou encore des éléments de la théorie de *l'évaluation cognitive*¹²¹ : la rémunération de personnes pour une activité pour laquelle elles disposent *a priori* d'une très grande motivation intrinsèque peut réduire cette motivation. La théorie de *Crowding* distingue deux cas de figure : l'intervention externe a soit un effet de diminution des motivations (*Crowding-out effects*) lorsque l'intervention est perçue par l'individu comme un contrôle ; ou soit un effet d'accentuation des motivations (*Crowding-in effects*) si l'intervention est perçue comme étant un soutien.

Ainsi, les subventions publiques peuvent avoir des effets inattendus et « *pervers* » sur la créativité artistique, selon l'ampleur de l'effet contre-incitatif. Frey affirme que cette situation est fréquente dans le milieu artistique, du fait d'un contrôle du financeur public, qui intervient pour des raisons bureaucratiques. A l'extrême, dit-il, il existe des artistes dont le zèle a été complètement réduit à néant par les fonds perçus. Dans le même ordre d'idée, la créativité artistique peut être considérée comme n'étant pas compatible avec une certaine richesse. C'est ainsi que plusieurs génies de l'art ou de la recherche ont pu craindre l'aspect pervers ou l'effet distractif d'une récompense monétaire. Eliot, prix Nobel de Littérature en 1948 a ainsi déclaré "The Nobel is a ticket to one's own funeral. No one has ever done anything after he got it." Ce qu'Oscar Wilde dit simplement: "*Genius is born, not paid*"¹²²

¹²⁰ B. S. Frey, *Not Just for the Money. An Economic Theory of Personal Motivation*. Cheltenham, UK and Brookfield, USA: Edward Elgar, 1997 cité dans B. S. Frey, *Arts & Economics...*,op.cit., pp 149- 153

¹²¹M. R. Lepper et D. Greene, *The Hidden Costs of Reward: New Perspectives on Psychology of Human Motivation*, Hillsdale, New York: Erlbaum, 1978 cité dans B. S. Frey, *Arts & Economics...*,op.cit., p. 149

¹²² O. Wilde, cité dans B. S. Frey, *Arts & Economics...*,op.cit., p. 150

Frey identifie les conditions pour lesquelles l'effet de *Crowding-out* est particulièrement marqué dans le cadre des subventions publiques accordées à la culture :

- Si le soutien financier est contingent à une production particulière, l'effet de ce soutien est défavorable à la motivation intrinsèque, et plus encore à la création artistique. Celle-ci est altérée si la tutelle accompagne la subvention d'attentes artistiques trop précises et détaillées. Cette idée est contradictoire avec la conception traditionnelle selon laquelle la compatibilité et l'alignement des incitations entre la tutelle et l'organisme subventionné est d'autant meilleure que la subvention est contingente à des objectifs précis. Autrement dit, la conception traditionnelle veut que la tutelle accompagne la subvention de conditions pour que l'argent mis à disposition fasse l'objet d'un usage contrôlé. Dans le cas de la théorie de *Crowding*, au contraire, il est préférable de laisser aux institutions culturelles et donc aux artistes une marge de manœuvre artistique, au profit de l'effort et de la créativité artistique.
- Un autre élément qui diminue les motivations intrinsèque des artistes, est le traitement uniforme de tous les artistes et institutions culturelles par l'Etat. La diversification des institutions culturelles fait que les artistes réagissent négativement si l'Etat ne fait pas de distinction. Ainsi les motivations intrinsèques sont altérées si l'Etat ne parvient pas à prendre en compte cette diversité.

Faut-il subventionner l'opéra, au regard de cette théorie ?

Il semble logique que dans le cadre de l'opéra, la collectivité publique conditionne la subvention à la réalisation d'objectifs politiques et artistiques. En France, les montants versés à l'opéra sont conséquents, et le subventionnement constitue une politique publique à part entière pour l'Etat ou la collectivité territoriale. Du point de vue du théorique, il est difficile de concevoir qu'un niveau de liberté supérieur ne soit pas contradictoire avec les problèmes d'incitations, liés entre autre au budget discrétionnaire. D'après la théorie de *Crowding*, les motivations intrinsèques sont encouragées si le soutien financé est accordé de manière à ce que l'autonomie de l'artiste soit préservée. La théorie préconise que l'aide soit inconditionnelle.

La subvention publique directe ne semble donc pas être un mode de financement approprié en ce qui concerne les effets impliqués. Il convient ainsi d'examiner les autres possibilités de financement d'une structure particulière tant parce qu'elle produit de la culture, que par son fonctionnement économique.

3.3 Les alternatives aux subventions

3.3.1 « *Making art more marketable* »¹²³

Une première solution consiste en l'amélioration des conditions de production et de vente. Cette approche comporte des mesures qui facilitent le marché, au sens qu'elles ont pour but la maximisation de l'efficacité économique de l'institution culturelle. L'assistance dans la création des droits de propriété permettant d'internaliser les externalités est une de ces mesures. Cela consiste en une réévaluation des réglementations introduisant des rigidités horaires ou tarifaires. Est ainsi encouragée la possibilité de pratiquer des tarifs différents selon que le spectacle ait lieu la semaine ou le week-end, selon la saison ou encore selon les artistes invités. L'opéra doit donc pratiquer une politique de prix différenciée, et adopter une plus grande flexibilité horaire et temporaire de ce qui est proposé.

3.3.2 Incitations fiscales

Parmi les moyens indirects de soutien, l'Etat peut mettre en place des incitations fiscales, à l'égard des individus et des entreprises. Selon les pays, les individus peuvent déduire jusqu'à 50% du montant de la donation des revenus imposables, et les entreprises jusqu'à 10% du montant des bénéfices. D'après l'étude quantitative menée par Feld, O'Hare et Schuster¹²⁴, en 1973 le montant de la contribution « invisible » de l'Etat par incitation fiscale s'élevait à plus d'un tiers des dépenses culturelles totales.

¹²³ B. S. Frey, *Arts & Economics...*, op.cit., p. 116

¹²⁴ Feld, O'Hare et Schuster, *Patrons Despite Themselves : Taxpayers and Arts Policy*. New York; New York University Press, 1983 cité dans B. S. Frey, *Arts & Economics...*, op.cit., p. 116

La possibilité de bénéficier du mécénat ou autre donations privées incite l'institution à signaler que tout montant reçu peut être utilisé de manière efficace, de manière à satisfaire les donateurs. La réduction des pouvoirs du gestionnaire de l'opéra peut être réduite en conséquence, si les choix ont pour objectif la satisfaction de l'intérêt de donateurs potentiels ou existants. Au Etats-Unis, la concurrence entre donateurs permet d'éviter la tendance à cette réduction. En France, les donations privées ne représentent qu'un faible montant du financement du secteur culturel. Les différences entre les pays d'Europe occidentale et les Etats-Unis sont fortes à cet égard : à partir de la comparaison des données de la donation privée, Schuster met en évidence les raisons de ces différences. Ce n'est pas tant la fiscalité qui n'incite guère à la donation privée des individus ou des entreprises. L'Opéra de Paris est créé en 1669 à la volonté de Louis XIV, sous le nom d'Académie royale. Comme l'indique son nom l'institution nouvellement créée est le fait du roi. L'Académie doit correspondre aux ambitions de rayonnement artistique du règne de Louis XIV. Les moyens sont mis en œuvre à cet égard : « Avec un luxe de moyens soutenu, les tragédies lyriques de Lully, miroir baroque de la Cour, exaltent ainsi la gloire et les vertus du roi. »¹²⁵ L'Opéra de Paris doit donc son existence et son soutien financier à l'Etat, et la tradition historique s'est perpétuée par la suite. Les citoyens assumant qu'ils contribuent déjà au financement de l'opéra en tant que contribuables n'ont pas senti l'obligation et la nécessité de donation privées, quand bien même ils feraient partie du public régulier. Au début des années 1980 la tendance générale est la baisse des subventions de la part de l'Etat, ou tout du moins la stagnation de ses progressions. Les gouvernements s'intéressent alors davantage au modèle américain qui repose sur l'encouragement des sources privées de financement.

3.3.3 Autres possibilités de subventionnement public

Défendu par un certain nombre d'économistes, l'utilisation des coupons permet aux citoyens d'obtenir un tarif réduit. Ce système a l'avantage d'introduire la concurrence entre les institutions, étant donné qu'il laisse la possibilité aux consommateurs d'exprimer leurs préférences. Le public est ainsi au cœur cadre des subventions

¹²⁵ P. Agid et J.-C. Tarondeau, L'Opéra de Paris...,op. cit. p. 13

directes. Cela désengorge le travail administratif de la collectivité public qui doit gérer les demandes de subventions. La sélection des programmes à soutenir n'est plus du ressort de la tutelle mais des consommateurs. Ce système a été expérimenté à New-York pour les théâtres hors-Broadway et Baumol¹²⁶ en conclue quant à son succès : un soutien financier a été apporté à divers organisations, et l'audience a pu exercer son influence sur les troupes. Des économies de coûts ont été réalisées pour l'administration, et l'administration "*has been spared the distasteful job of arriving at aesthetic judgments it does not care to make and, worse still, of translating those judgments into specific pecuniary figures*"¹²⁷. Cette expérimentation n'a pourtant pas été prolongée, de même qu'une autre entreprise au Canada.

3.3.4 Financement public vs. Financement privé.

Le débat oppose le modèle européen, caractérisé par un fort soutien de la culture par l'Etat au modèle américain, pour lequel le secteur privé est le principal bailleur de fond. Le modèle interventionniste européen repose sur l'idée que l'art et la culture sont un héritage national, faisant partie du patrimoine national à conserver et à transmettre. L'Etat a une capacité d'aide inconditionnelle et évite aux institutions de consacrer des ressources à la recherche de fonds. La stabilité est l'avantage du financement public : la collectivité publique est censée avoir un horizon de plus long-terme que les entreprises, qui peuvent être en proie à des difficultés économiques. Enfin, le subventionnement public permet à la culture de rester en dehors du marché et de favoriser sa diversité. Le débat sur l'exception de la culture, de la culture - bien non-commercial a sa place à ce niveau là.

Le modèle américain prône l'avantage d'un financement majoritairement privé. Le mécénat et les donations privées offrent l'avantage d'une très grande diversification des sources de financement. La diversification correspond à la stratégie d'adversité au risque et est en ceci favorable. De plus, le financement privé semble laisser plus intacte la liberté artistique. (cf. supra). De plus les institutions artistiques américaines reposant sur le financement privé sont particulièrement incitées à cultiver l'intérêt des individus,

¹²⁶ Baumol, 1959, in Frey, 2003, p. 120

¹²⁷ ibid

potentiels donateurs. Il en résulte une programmation artistique mieux adaptée aux préférences des consommateurs.

Conclusion

Faut-il subventionner l'opéra ? La question a été abordée en avançant des arguments de nature économique différente.

Les arguments relevant de l'économie parétienne ont fourni des éléments favorables ou défavorables aux subventions à l'opéra : L'opéra est à la source d'effets externes à l'égard de la nation et des individus, difficilement identifiables, mesurables et internalisables. Mais c'est la caractéristique de biens collectifs de ces effets externes qui semble fournir la justification la plus satisfaisante des subventions. La particularité de l'opéra, à la fois produit et producteur, laisse les consommateurs indécis. Un art à la fois archaïque, loin du peuple et de ses loisirs, un art qu'André Malraux qualifie en 1965 de « divertissement pour concierges, dont on ne voudrait pas au casino de Romorantin ».¹²⁸ Loin des citoyens est aussi l'opéra-institution. Ses coûts de fonctionnement égalent les coûts de production de shows-concerts de grande ampleur populaire, aux moyens techniques et humains aussi modernes que conséquents. La demande d'opéra est bel et bien cachée. A la faible proportion de consommateurs effectifs, s'ajoutent ceux qui veulent la pérennité de l'opéra, sans jamais même le fréquenter, ou sans même souhaiter le fréquenter. Ces « consommateurs d'existence » coûtent cher en clandestinité. Les subventions contribuent à pallier les déficiences de marché ainsi présentées.

Les arguments relevant de l'économie industrielle, avec la loi de Baumol, permettent l'analyse de la structure des coûts de l'opéra. Il cumule les difficultés suivantes : l'impossibilité d'économie d'échelle, les difficiles gains de productivité, les coûts salariaux très importants. Le dilemme qualité/quantité en étant une conséquence. Les gains de productivité sont en réalité possibles, mais non tolérables. Pourquoi ne pas remplacer l'orchestre par un enregistrement ? Le public est non seulement clandestin, mais exigeant. Le progrès technique permettant des économies de coûts salariaux sont synonymes de dénaturation du produit-opéra...ceci jusqu'à ce que la gouvernance

¹²⁸ Cité par F. Lafon, dans « Le théâtre musical vingt ans après », *Le Monde de la Musique*, septembre 1990, cité dans M. de Saint Pulgent, *Le Syndrome de l'Opéra...*, op. cit, p. 39

économique s'invite à la danse.¹²⁹ L'opéra peut connaître l'efficacité économique. Il reste néanmoins tributaire d'un financement externe mais le décor est moins dramatique.

Si les questions de gouvernance sont de bonne augure puisqu'elles posent le problème de l'efficacité du management, ce sont ces mêmes questions de gouvernance qui mettent le mieux en lumière les effets néfastes que peuvent avoir les subventions. Le système d'incitations n'est pas optimal, les gestionnaires ayant pour interlocuteur la collectivité publique subventionnant. Le consommateur naguère clandestin se retrouve pris en otage. Pris en otage par les dirigeants de l'opéra qui cherchent à maximiser leur budget discrétionnaire, pris en otage par le caractère de monopole de l'opéra, et pris en otage en sa qualité de contribuable, lésé par l'aspect non-redistributif des subventions. Telles sont les critiques que l'économie peut adresser au subventionnement public de l'opéra.

Les débats sur l'« exception » que peut constituer la culture à l'égard des enjeux commerciaux de concurrence n'y feront rien. L'opéra est un objet économique : les artistes bénéficient de la mondialisation au même titre que les professionnels des autres secteurs de l'économie. Même s'il est une organisation non-marchande, l'utilisation de bons principes de gestion au niveau interne trouve toute son importance.

Les politiques culturelles doivent s'appuyer sur les éléments économiques évoqués ici. La décision ultime quant à la subvention de l'opéra doit englober la prise en compte d'autres éléments, touchant à l'économie réelle et au contexte social dans laquelle elle opère. Ainsi demeure-t-elle une décision politique.

¹²⁹ P. Agid., Et J.-C Tarondeau, « L'Opéra de Paris est-il économiquement gouvernable ? »...op.cit.

Table des annexes

Annexe 1. L'Opéra de Paris en chiffres (1951 – 1991) *Figure 1*
Le financement de l'Opéra de Paris (1983-2003) *Figure 2*

Annexe 2. *External benefits of art and culture: an Australian survey*

Annexe 3. Relation entre taux d'approbation et montant de la subvention publique au théâtre municipal de Bâle

Annexe 4. Coûts des arts vivants comparés à l'indice général des prix.

Annexe 5. Principaux indicateurs économiques de L'Opéra de Paris (1993 – 2002)

Annexe 6. Données sur le public de l'Opéra de Paris.

Annexe 7. *Public Support for the arts in selected countries (per capita expenditure)*

[Signalement bibliographique rajouté par : URS – SICD]

Annexes 1 à 7

Vous pouvez consulter les annexes dans le mémoire version papier disponible à la bibliothèque de l'IEP : caroline.saur@urs.u-strasbg.fr

Bibliographie

Agid, P. et Tarondeau, J.-C., *L'Opéra de Paris. Gouverner une grande institution culturelle*, Vuibert, Paris 2006, 320 p.

Agid, P. et Tarondeau, J.-C. « L'Opéra de Paris est-il économiquement gouvernable ? », *Revue française de gestion*, vol. 29, n°142, janvier/février 2003 pp. 147-168

Baumol, W. J. et Bowen, W. G. *The Performing Arts: The Economic Dilemma*, Twentieth Century Fund, New York City, 1966, 582 p

Bonnafous-Boucher, M. et alii, « Quel avenir pour les théâtres lyriques ? », *Revue française de gestion*, vol. 29, n°142, janvier/février 2003, pp 169-188.

Colbert, F. « Répercussions économiques d'activités culturelles au Québec » in Dupuis, X., dir., *Economie et Culture*..op.cit, pp 273-283

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

Dupuis, X. dir. *Economie et Culture. De l'ère de la subvention au niveau libéralisme*, 4ème conférence internationale sur l'Economie de la culture Avignon 12-14 mai 1986, 380 p.

Dupuis, X. et Greffe, X. « Quand l'opéra découvre la gestion », *Revue française de gestion*, mars-avril 1981, pp 63-69

F. Roussel, *La Diversification des publics à l'Opéra national de Paris*, 2000,

Farchy, J. et Sagot-Duvauroux, D. *Économie des politiques culturelles*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, 176 p.

Felton, M. V. « La maladie de Baumol sévit-elle encore a Louisville, dans le Kentucky ? » In Dupuis, X. dir. *Economie et Culture. De l'ère de la subvention au niveau libéralisme*, 4^{ème} conférence internationale sur l'Economie de la culture Avignon 12-14 mai 1986, pp. 175-189

Frey, B. S. *Arts & Economics*, 2^{ème} édition, Springer, Heidelberg, 2003, 246 p.

Greffe, X., *Analyse économique de la bureaucratie*, Economica, Paris, 1981, 233 p.

Heilbrun J. et Gray, C. M., *The Economics of Art and Culture An American Perspective*, Cambridge University Press, 1993, 378 p.

Leroy, D. *Economie des arts du spectacle vivant*, L'Harmattan, Paris, 1992, 330 p.

Lévêque, F. 2005, *Economie de la réglementation*, 3ème édition, La Découverte, Paris, 2005, 122 p.

M. de Saint Pulgent, *Le Syndrome de l'opéra*, Robert Laffont, Paris, 1991, 359 p.

Netzer, D. *The Subsidized Muse. Public Support for the Arts in the United States*, Cambridge University Press, 1978, 289 p.

Van Puffelen, F. "L'impact économique des arts à Amsterdam: méthodologie, résultats, questions" in Dupuis, X.dir., *Economie et Culture...op.cit*, pp 297-304

Sources

Données statistiques:

F. Roussel, *La Diversification des publics à l'Opéra national de Paris*, 2000

Loisirs culturels 1999 – 2002 Indicateurs sociaux annuels, Insee Résultats Société n°26, février 2004

Les publics du spectacle vivant, Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, Ministère de la Culture et de la Communication, février 2008

Chiffres clés, Statistiques de la Culture, édition 2008, Ministère de la Culture et de la Communication

New York Metropolitan Opera, 2005-2006, annual report

Articles de journaux

« Querelle de chiffres entre le ministre et les Opéras régionaux », R. Machart, *Le Monde*, dimanche 18-lundi 19 novembre 2007

« Nos très chers opéras... », M. Robert, *Les Echos*, vendredi 15 et samedi 16 février 2008

« L'élite française n'aime plus le théâtre », F. Le Pillouer, *Le Monde*, dimanche 16-lundi 17 mars 2008

Sites internet

Ministère de la Culture et de la Communication, pour les données statistiques : www.culturegouv.fr, 23 avril 2008

Site du *Metropolitan Opera*, 2005- 2006, rapport annuel, 1^{er} mai 2008
<http://www.metoperafamily.org/metopera/>

Site du *Royal House Opera, London*, <http://info.royaloperahouse.org/Home/Index.cfm>

Sites des principaux opéras dans le monde.

Site du festival d'Avignon, avril 2008, <http://www.festival-avignon.com/>

Site *Econoclaste*, consultation de la note de lecture à propos du livre de F. Benhamou, *Les dérèglements de l'exception culturelle*, Seuil, 2006.
http://econo.free.fr/index.php?option=com_content&task=view&id=18&Itemid=2&code_note=165, 25 mars 2008

Autres sources

Grand Larousse Universel, 1989

Emission *HardTalk*, BBC World, 1^{er} mai 2008. Invité: Nicholas Hytner, Director, National Theatre de Londres.

“A flourishing arts scene is taken as a badge of a civilised society; but is it the job of Government to subsidise creative endeavour?”

In Britain, Gordon Brown's Government is pushing art education in schools and trumpeting an increase in arts spending.

As director of the National Theatre, Nicholas Hytner is one of the biggest recipients of taxpayer investment in the arts. But what is the payback for all this public largesse?”

<http://www.bbcworld.com/Pages/Programme.aspx?id=10>

Remerciements

Je tiens à remercier ma famille et toutes les personnes qui ont contribué, par leur aide et leur soutien à la réalisation de ce travail. En particulier, mes remerciements vont à mon directeur de mémoire le professeur Laurent Weill pour l'orientation et les conseils fournis dans l'élaboration de ce mémoire.

Table des matières

INTRODUCTION.....	5
RESUME.....	4
PROLOGUE.....	10
CHAPITRE 1 : LES JUSTIFICATIONS ECONOMIQUES DES SUBVENTIONS A L'OPERA.....	12
1.1. Les déficiences de marché.....	13
1.1.1 Les externalités positives.....	13
1.1.2 L'opéra, source de biens collectifs.....	17
1.2. Les biens sous tutelles : fondement économique d'équité.....	22
1.3. Illustration du bien-fondé des subventions à l'opéra : <i>le cas de l'Opéra de Baltimore</i>	24
CHAPITRE 2 : LES ARGUMENTS AMBIVALENTS DES SUBVENTIONS A L'OPERA.....	26
2.1 La Loi de Baumol.....	27
2.1.1 Les hypothèses du modèle.....	27
2.1.2 Quelles possibilités face à la fatalité du déficit ?.....	30
2.1.3 La conclusion du modèle de Baumol.....	32
2.1.4 Vérification empirique.....	33
2.1.5 Faut-il subventionner l'opéra au regard de cette théorie ?.....	33
2.1.6 La loi de Baumol, argument ambivalent : Les limites du modèle....	34
2.2. Les subventions à l'opéra, un investissement ?.....	40
2.3. La démocratisation de l'accès à l'opéra.....	43
CHAPITRE 3 : LES EFFETS NEGATIFS DES SUBVENTIONS A L'OPERA.....	47
3.1 Les déficiences de marché.....	48
3.2 Les problèmes d'incitations.....	49
3.1.1 Les dirigeants de l'opéra.....	49
3.1.2 Les problèmes d'incitations : les artistes.....	63
3.3 Les alternatives aux subventions.....	66
3.3.1 « Making art more marketable ».....	66
3.3.2 Incitations fiscales.....	66
3.3.3 Autres possibilités de subventionnement public.....	67
3.3.4 Financement public vs. Financement privé.....	68
Conclusion.....	70
Table es annexes.....	72
Bibliographie.....	84
Sources.....	86
Remerciements.....	88
Table des matières.....	89

