

TROIS THEATRES LYRIQUES :
REPRESENTATIONS MUSICALES DANS LES PAYS DE LA
COMMUNAUTE EUROPEENNE : OFFRE ET DEMANDE

La présente étude a été réalisée
à la demande de la CCE

par les professeurs

Lamberto TREZZINI
et
Angelo CURTOLO

ETUDES
SECTEUR CULTUREL

Boekmanstichting - Bibliotheek

Herengracht 415 - 1017 BP Amsterdam

telefoon ~~24 37 36~~ x ~~24 37 37~~ x ~~24 37 38~~ / 24 37 39

De uitleentermijn bedraagt een maand. Mits tijdig
aangevraagd is verlenging met een maand moge-
lijk, tenzij de publikatie inmiddels is besproken.

De uitleentermijn is verstreken op:

21 JULI 1994

5 JAN. 1995

24 APR. 1995

792.5:7.073:7.091(0:31)(4)341.176.1(410)(409)(44)(435.9)
(430.1)(45)(417)

X12185 92-122

La Commission des Communautés européennes, désireuse
d'assurer la plus grande liberté et indépendance aux
experts chargés d'élaborer les études, ne se considère
pas liée par le contenu desdites études.

Boekmanstichting-Bibliotheek
Herengracht 415 - 1017 BP Amsterdam
Tel. 243739

INTRODUCTION

	Pages
PREMIERE PARTIE LA DEMANDE	
1. Données récentes sur les entrées	1
2. Les séries historiques relatives au nombre de spectateurs	24
3. L'opéra et les autres genres du spectacle de scène	48
4. Les dépenses privées	77
5. L'opéra et les autres activités du temps libre	92
6. Les éléments de la demande	107
DEUXIEME PARTIE L'OFFRE	
1. Le cadre juridique	
2. La situation financière	
3. Organisation du travail	
4. La politique artistique et culturelle	
5. La politique commerciale	
CONCLUSIONS	
BIBLIOGRAPHIE	

RECEIVED
MCS-ASTA 198 1191 - 87A
021098

INTRODUCTION**PREMIERE PARTIE : LA DEMANDE****1. Les données récentes sur les entrées**

"Milan, le 4 novembre. J'arrive à sept heures du soir, fatigué, mort : je cours à la Scala. Je suis payé des peines du voyage. Mes sens épuisés avaient presque perdu la capacité de sentir". C'est ainsi que Stendhal, officier de cavalerie, commence le récit de son voyage dans la merveilleuse Italie des théâtres d'opéra. "Finalement le grand jour : le San Carlo ouvre ses portes. ... La première impression est celle d'être tombé dans le palais d'un prince oriental.

Il n'y a rien, dans toute l'Europe, je ne dis même pas qui s'approche de ce théâtre, mais qui en donne la plus pâle idée".

Telles étaient certaines des sensations provoquées par le monde de l'opéra, par ce type de spectacle fantastique qui a pris forme en Italie, comme l'on sait, dans les années de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle.

Cette période se situe à un stade important de l'évolution de la société européenne, au cours duquel la société traditionnelle, féodale, s'est modifiée radicalement. La dramaturgie est alors inséparable de la conscience que la

collectivité et les individus ont de ces changements et c'est ainsi que naissent de nouvelles formes de théâtre en Angleterre, en Espagne et, naturellement aussi, en Italie.

C'est Venise, la sérénissime, qui la première accueillera ce nouveau type de spectacle et en sera, à juste titre, le lieu d'élection. La Venise des grandes familles de marchands investit une partie de ses capitaux dans ce qui s'appelle "l'opera in musica"⁽¹⁾.

Il est de même révélateur d'avoir appelé imprésario celui auquel les grandes familles confient la gestion du spectacle. Imprésario : d'où entreprise, entrepreneur : en quelque sorte à la source de tout ce que signifieront ces termes à l'avenir (il suffit de voir la "traduction" pratiquement littérale dans les langues française et anglaise) nous trouvons une entreprise qui produit non pas des biens communs, mais des biens culturels. En l'occurrence, il s'agit de l'opéra.

(1) Opéra : il est significatif d'utiliser ce terme pour parler de ce spectacle. Opéra en latin signifie travail, en particulier de type matériel; également fatigue, effort, activité. Le verbe renvoie à des acceptions liées au monde agricole (travailler la terre, comme dit Pline); ou liées au domaine religieux, au sens de célébrer des offices religieux, des sacrifices, comme l'écrivent Horace et Tite Live.

Si nous réfléchissons au fait que, avec l'arrivée de l'opéra, la musique, au cours de son histoire, s'immerge complètement dans le domaine commercial, avec des conséquences tant au niveau artistique qu'au niveau strictement économique, on ne pourra manquer de convenir que cette enquête sur la vie du théâtre d'opéra dans les pays de la Communauté européenne envisagée du point de vue de l'organisation et de l'économie se justifie pleinement.

Nous avons décidé de déterminer d'abord l'ampleur de la demande qui se porte sur ce bien culturel de façon à comprendre directement qui sont les preneurs, et quel est leur nombre, par rapport à ceux d'autres biens similaires.

Au cours de nos travaux, pendant nos voyages en Europe, nous nous sommes demandé : que peut représenter le théâtre d'Opéra pour le public d'aujourd'hui ? Que voit le public d'aujourd'hui dans ce spectacle ? Comment sont perçus aujourd'hui les opéras d'il y a un siècle ou deux (qui représentent la grande masse des productions offertes) ? En d'autres termes : après quatre siècles d'histoire, après des périodes au cours desquelles l'opéra a connu une grande diffusion (nous pensons aux 16 théâtres ouverts à Venise à la fin du XVIIe, ou aux milliers de théâtres en activité en Italie il y a un siècle et au fait qu'il n'y avait pas de Cour européenne qui ne possédât son propre théâtre d'opéra) qu'en est-il aujourd'hui de l'opéra ?

Si l'on étudie ce spectacle du point de vue de son évolution stylistique, il apparaît tout d'abord que le nombre de créations nouvelles au cours de notre siècle connaît un déclin inexorable. Il ressort ensuite que ces créations sont souvent très éloignées des goûts et de l'horizon culturel des personnes qui fréquentent habituellement les salles de concert et les théâtres d'opéra, sans parler des fervents d'autres formes de spectacles.

Plusieurs tribunes se sont abondamment fait l'écho ces dernières années de ce second aspect, à savoir l'écart entre le résultat des activités des compositeurs et les aspirations du public. Nous n'aborderons pas cet aspect du point de vue de l'histoire de la musique. Et pour ce qui est d'une lecture socio-économique très utile des conditions de la création musicale "sérieuse" aujourd'hui, nous renvoyons à la récente étude de Pierre-Michel Menger (Menger, 1983).

Voilà pour ce qui concerne l'évolution stylistique. Du point de vue de la gestion, le spectacle lyrique considéré en termes de marché et sur une longue période, a enregistré une diminution certaine du nombre des billets vendus et vraisemblablement aussi des spectateurs. Néanmoins, comme nous le verrons dans la

seconde partie (consacrée à l'offre), il y a dans l'opéra des aspects, des moments et des caractéristiques de spectacle populaire.

Et l'on ne peut non plus s'empêcher de constater combien fait défaut - sauf dans la république fédérale d'Allemagne - une politique de construction de nouveaux théâtres, comme on le verra dans la seconde partie de la présente étude.

Nous présenterons donc dans cette première partie les chiffres relatifs aux spectateurs et nous les commenterons en gardant toujours à l'esprit les éléments essentiels du phénomène que nous avons rapidement résumé et nous demandons au lecteur de faire de même.

Dans cette étude, nous aborderons des domaines de plus en plus vastes de ce phénomène : nous commencerons par une comparaison des représentations et des entrées à l'opéra dans les pays de la Communauté européenne, en fonction des données disponibles les plus récentes. Il s'agira d'une comparaison de type synchronique. Puis nous passerons aux séries historiques de représentations et de billets, nation par nation. Ensuite, nous procéderons à un nouveau tour d'horizon, toujours nation par nation, pour comparer diachroniquement, c'est-à-dire dans leur

évolution, l'importance de l'opéra (toujours représentations/billets) avec celle d'autres formes de spectacle scénique et du cinématographe. Toujours dans cette perspective, nous chercherons à déterminer l'importance de l'opéra et d'une manière plus générale des activités théâtrales et musicales par rapport à celle d'autres activités importantes du temps libre, en se fondant sur la comparaison avec un autre type de spectacle scénique impliquant une sortie de chez soi (comme c'est le cas pour le spectacle comme on l'entend traditionnellement) : par exemple la manifestation sportive. Et nous comparerons avec la fréquentation des musées, galeries et expositions.

Parallèlement à ces comparaisons, nous procéderons à des comparaisons avec l'audience de la radio et de la télévision et avec d'autres activités du temps libre. Nous comparerons alors les dépenses des particuliers consacrées à la musique avec les grands agrégats économiques nationaux et nous les comparerons dans la mesure du possible avec d'autres consommations importantes des nations. Nous noterons alors quelle est par exemple la part de consommation de spectacles scéniques dans le total des dépenses consacrées à la musique.

Et nous nous efforcerons d'analyser les résultats relatifs aux usages culturels ou aux activités du temps libre en cherchant à détailler davantage la

demande de musique (et notamment d'opéra) que nous n'avions commencé à le faire en étudiant le nombre de billets vendus. Enfin, sur la base de cet exposé, nous proposerons une analyse de la façon dont se définit la demande de ce bien culturel complexe qu'est la musique.

Comparons, dans le tableau 1, les dernières données dont nous disposons sur le nombre de représentations d'opéra et le nombre de billets vendus.

Tableau 1 - Nombre de représentations et de billets vendus par représentation⁽²⁾
dans les pays de la Communauté européenne

PAYS	Nombre de représentations	Nombre de billets vendus (x 1000)
BELGIQUE		
REPUBLIQUE FEDERALE D'ALLEMAGNE (1982-1983)	5 635	5 004
DANEMARK (1982-1983)	166	120
FRANCE (1982-1983) (avec le ballet)	1 100 - 1 200 env.	1 200 - 1 400 env.
GRECE		
ITALIE (1983)	1 500	1 550 env.
IRLANDE (1983-1984)	40 - 50 env.	50 env.
LUXEMBOURG (1984-1985)	10	10 env.
PAYS-BAS (1982-1983) (avec l'opérette)	953	396
ROYAUME-UNI (1981-1982)	809	1 113

(2) Dont la France où elles ne sont pas distinctes des représentations de ballets; les Pays-Bas où elles sont jointes aux représentations d'opérette. Tableau établi par nos soins. Source : cf. les sources des Fabb. 2-7.

L'ordre de grandeur est le suivant. Pour les pays européens qui ont de 50 à 60 millions d'habitants (France, Italie, république fédérale d'Allemagne, Royaume-Uni) nous trouvons entre 1,1 et 1,6 million de billets vendus, sauf pour la République fédérale, exception marquante, avec 5 millions de billets vendus. Ensuite vient le groupe des pays qui se détachent du premier groupe pour ce qui est de la population totale (Pays-Bas, Danemark, Belgique, Irlande, Luxembourg, Grèce) et qui se situent à des valeurs inférieures avec 0,1 à 0,3 million de billets vendus.

Nous pouvons dire que le nombre de billets vendus pour l'opéra dans les pays en question est de l'ordre de 10 millions.

Avant de passer à l'analyse des séries historiques, aux comparaisons avec les entrées pour d'autres types de spectacles et à d'autres analyses nous voulons indiquer les sources qui nous ont servi pour présenter ces données. Il sera ainsi possible d'indiquer les limites de notre travail. Pour l'Italie, nous avons utilisé principalement les annuaires statistiques que la Societa Italiana degli Autori Editori (SIAE) publie depuis 1936 et les publications de l'Associazione Generale

Italiana dello Spettacolo (AGIS). Lo Spettacolo in Italia - titre des annuaires de la SIAE - présente des chiffres concernant le nombre de représentations, le nombre de billets vendus, les dépenses du public et les prix moyens pour le théâtre, l'opéra, la danse, les concerts de musique "classique" et "légère", le cinéma, les manifestations sportives, les divertissements divers⁽³⁾ et le nombre des abonnements pour usage privé à la RAI avec des données sur les dépenses correspondantes du public. Ces données sont naturellement traitées, présentées et comparées, analysées de différentes façons.

Le lecteur qui connaît les activités des autres sociétés d'auteurs européennes se demandera peut-être comment la société italienne dispose de tant d'informations sur la vie du spectacle. Il convient de rappeler qu'à la différence des autres sociétés, la SIAE a pour mission, qui lui a été confiée par le ministère des finances dès 1921⁽⁴⁾ d'établir, de liquider et de recouvrer l'impôt sur les spectacles et la taxe sur la valeur ajoutée ainsi que le droit domanial sur les

(3) Comprenant, selon la terminologie de la SIAE, les spectacles de danses, les expositions et foires, les orchestres de jazz et juke-boxs, les spectacles forains (attractions, etc.), les manèges, les billards, les billards électriques, les go-karts, le bowling etc.

(4) Par convention du 08.01.1921. Aujourd'hui, cette activité est régie par le DPR 640 du 26.10.1972.

représentations et exécutions et diffusion par radio et télévision d'oeuvres tombées dans le domaine public. Les inspecteurs de la société doivent donc vérifier tous les bordereaux d'entrée concernant les spectacles pour déterminer ceux qui impliquent un paiement.

Nous avons donc en Italie ce type de renseignements précieux sur le monde du spectacle : nous savons combien de billets sont vendus et naturellement toute la moisson restante de données susmentionnées avec la possibilité d'effectuer des comparaisons très fines. Néanmoins, les chiffres de la SIAE ne permettent pas d'élaborer tous les agrégats souhaitables. Pour ce qui est de la présente étude, par exemple, la SIAE nous donne pour 1983 le chiffre de 2 436 représentations d'art lyrique et de ballets de première catégorie et 1 577 pour les autres. Il convient d'expliquer tout de suite que toutes les activités théâtrales et musicales sont réparties par la SIAE première catégorie et les autres. Par première catégorie, on entend les ensembles jouissant d'une capacité suffisante sur le plan professionnel, artistique et de l'organisation Pour les manifestations lyriques et de concerts, on a considéré comme de première catégorie, comme par le passé, les

représentations des principaux théâtres, les concerts organisés par les conservatoires et les associations musicales renommés, ainsi que les manifestations auxquelles ont participé des ensembles et des artistes de grande notoriété, y compris, évidemment, l'activité des 11 théâtres lyriques autonomes⁽⁵⁾ et des deux établissements de concert assimilés ..." (Lo Spettacolo in Italia, 1984). On ne voit donc pas clairement si parmi les spectacles de première catégorie la SIAE comprend ou non toutes les (ou certaines) représentations lyriques données dans les théâtres dits "de tradition"⁽⁶⁾ ou certaines de celles qui sont données dans les festivals.

Les effets s'en font sentir lorsque l'on examine le second agrégat, celui des représentations autres. Si, pour le chiffre des représentations de première catégorie (2 436), la SIAE précise que 1 182 sont des spectacles d'opéra et 1 254 des spectacles de danse, il n'en va pas de même pour les 1 577 de l'autre catégorie. Le problème est le même pour les billets vendus.

(5) Les théâtres d'opéra de Bologne, Florence, Gênes, Milan, Naples, Palerme, Rome, Turin, Trieste, Venise, Vérone et les établissements de S. Cecilia (Rome) et de Cagliari.

(6) Les théâtres de Bari, Bergame, Brescia, Catane, Côme, Cosenza, Crémone, Ferrare, Jesi, Lecce, Livourne, Lucques, Macerata, Mantou, Modène, Novare, Parme, Piacenza, Pise, Ravenne, Reggio Emilia, Rovigo, Sassari, Trévise.

Grâce à la publication de l'AGIS Carta Musicale d'Italia, nous pouvons connaître le nombre des représentations d'opéra (y compris la danse, encore que pour une faible part) des théâtres "de tradition", c'est-à-dire 309 en 1983; et celui des représentations données par des compagnies privées, soit 315. Quant aux festivals, la Carta se limite à en donner le nombre sans mentionner le genre et le nombre de manifestations. Pour les théâtres lyriques, l'AGIS ne donne que le total - y compris le ballet - de trois ans d'activité. Nous ne connaissons donc même pas exactement la production des théâtres lyriques. En tout cas nous avons les totaux : $1\ 182 + 315 + 309 = 1\ 806$. Mais comme il est très probable que l'art lyrique des théâtres de tradition est compris dans le secteur de première catégorie, 1 182 est la somme des théâtres lyriques et des théâtres de tradition; il reste les 315 représentations données par les compagnies privées. D'où le total de 1 500 environ, chiffre indiqué dans le tableau 1. Nous ne savons pas combien des représentations à l'affiche dans les festivals ont été classées dans la première catégorie et combien dans l'autre. C'est pourquoi nous avons ajouté au chiffre de 1 500 le mot environ.

Il est dommage que nous ne soyons dès lors par en mesure d'indiquer avec précision le nombre des entrées moyennes par représentation d'opéra. C'est

impossible parce que, si pour les représentations de première catégorie, avec les données désagrégées, nous pouvions faire le calcul et nous obtenions 1 253 billets vendus en moyenne par spectacle d'opéra, nous ne serions pas en mesure de faire de même pour le secteur du spectacle de l'autre catégorie pour les raisons susmentionnées.

Pour essayer de déterminer quelle peut être la moyenne des entrées aux spectacles d'opéra de l'autre catégorie, nous avons passé en revue les sélections de recettes et de billets vendus présentés par le Giornale dello Spettacolo, hebdomadaire de l'AGIS, pendant la saison 1984-1985. Les résultats de l'activité des théâtres recevant les compagnies privées ne sont pas habituellement indiqués. Nous avons donc décidé d'examiner les données concernant les théâtres de tradition qui ont souvent une capacité équivalente à celle des théâtres en question.

On pourrait considérer comme plausible une moyenne de 500 à 700 billets par représentation. Si l'on multiplie par les 315 représentations données par les compagnies privées, on obtiendrait donc 150 à 210 000 billets. Or, si l'on soustrait ce nombre du total des billets vendus pour le secteur de l'autre catégorie en 1983, qui était de 388 000, nous obtiendrions de 188 000 à 238 000

billets. Ceux-ci auraient donc été vendus pour 1 467 (total de l'autre catégorie) - 315 = 1 152 manifestations de danse de l'autre catégorie, pour un nombre moyen d'entrées de 188 000 à 238 000 : 1 152 = 152 à 205 spectateurs.

Si ces hypothèses sont exactes, nous aurions alors en Italie une nette séparation, à de nombreux égards - également du point de vue des entrées - entre les deux secteurs mentionnés (rappelons que la danse de première catégorie a un nombre moyen d'entrées de 850 billets par représentation contre 160 à 200 pour les représentations de l'autre catégorie).

Venons-en aux sources utilisées pour le Royaume-Uni.

Facts about the Arts est le titre d'un recueil de statistiques concernant les secteurs du théâtre, de la musique, des arts plastiques, de la littérature, du cinéma, de la radio et télévision. Il a été élaboré en 1983 par Muriel Nissel, du Policy Studies Institute et publié par cet institut. C'est la première publication de ce type publiée au Royaume-Uni, encore que, naturellement, des statistiques sectorielles aient été depuis longtemps disponibles. Pour ce qui concerne le secteur de l'opéra, l'auteur de ce recueil a utilisé les données fournies par l'Arts Council of Great Britain (ACGB) concernant la majorité des théâtres qui mettent en scène des opéras. Lorsque certains éléments échappent aux calculs, il

s'agit de petites compagnies non subventionnées par l'ACGB ou subventionnées uniquement par les autorités locales. Pour l'essentiel, les sociétés d'opéra les plus importantes (Royal Opera, English National Opera, Scottish Opera, Welsh National Opera, Opera North, Kent Opera, Opéra du festival de Glyndebourne et opéra itinérant de Glyndebourne) - subventionnés par l'ACGB - doivent transmettre à celle-ci des relevés hebdomadaires où sont indiqués notamment les chiffres concernant le nombre de représentations, des billets vendus et des recettes pour chaque production. Les autres compagnies, beaucoup plus petites, n'en font pas de même. On constate donc un certain défaut de statistique pour les compagnies d'opéra (ainsi que pour les compagnies de danse et de théâtre) qui travaillent à une petite échelle. De même, il n'existe pas de données statistiques sûres concernant le théâtre pour enfants et les autres activités théâtrales dans le cadre des collectivités locales.

En outre, il n'y a pas de collecte systématique des données relatives aux activités de spectacle scénique qui ont lieu dans la majorité des 200 centres d'art. Quant aux publications de l'Arts Council, rappelons que les rapports annuels

ne mentionnent pas le nombre d'entrées pour les activités subventionnées qui y sont énumérées. En revanche, des chiffres précis peuvent être tirés de certaines enquêtes sur la situation du théâtre d'opéra et du ballet que l'Arts Council a entreprises il y a des années (une en 1969 et une en 1972, par exemple) ainsi que d'un document succinct, The Glory of the Garden (ACGB, 1984), destiné à présenter la stratégie de cet organisme pour la décennie. Nous y trouvons des chiffres partiels concernant la saison théâtrale 1982-1983 (donc plus récents que ceux qui sont présentés dans le volume Facts about the Arts), qui confirme les chiffres indiqués au tableau 1 et qui font ressortir également que les deux théâtres d'opéra établis à Londres (Royal Opera House Covent Garden et English National Opera) vendent près de la moitié de tous les billets de spectacles d'opéra au Royaume-Uni. Les chiffres dont nous disposons pour le Royaume-Uni nous permettent, contrairement à ce qui se passe pour l'Italie, d'évaluer avec une extrême précision le nombre de billets vendus en moyenne par représentation (toujours en nous référant naturellement aux compagnies susmentionnées) : 1 244. Il faut tenir compte du fait qu'il s'agit de théâtres dont la capacité va de 900 à 2 300 places (comme l'English National Opera) et dont le pourcentage de remplissage est de 68 à 99 % (dans le cas

de Glyndebourne). Ce genre de chiffres que l'on peut facilement relever au Royaume-Uni, comme nous avons pu le voir, dans des publications mises en vente libre, ne peuvent l'être de la même façon en Italie. Pour procéder à une première approximation en utilisant les publications officielles, il faudrait parcourir tous les numéros de l'année du Giornale dello Spettacolo, qui rend compte des échantillonnages précités, en se plongeant dans des enquêtes et des calculs de bénédictin : et en tout état de cause le résultat ne serait pas le chiffre exact. Nous avons d'ailleurs constaté auparavant ce qui est présenté dans les publications de l'AGIS comme la Carta Musicale.

Quant à la France, même dans ce cas, nous ne disposons pas de chiffres détaillés comme les chiffres italiens. Une source très importante d'informations est le ministère de la culture et les publications du service études et recherches. La brochure Musique, Art lyrique et Danse éditée en 1981 (la plus récente) présente les données concernant l'opéra de Paris et les 13 théâtres de la réunion des théâtres lyriques municipaux de France (RTLME qui nous a fourni d'autres données). Le premier problème est que ces chiffres comprennent aussi bien l'opéra que la danse. Le second problème réside dans le fait que, encore que dans une faible

mesure, on présente en France des opéras également dans d'autres théâtres que l'opéra et ceux du groupe précité (la RTLMF comprend Avignon, Bordeaux, Lille, Lyon, Marseille, Metz, Nancy, Nantes, Nice, Rouen, l'opéra du Rhin, Toulouse, Tours) : c'est-à-dire au Châtelet de Paris et à Besançon, Dijon, Limoges, Saint-Etienne, Toulon etc.

Dans le cas de la France nous pouvons déterminer les entrées moyennes aux représentations (y compris, rappelons-le, le ballet) qui est de 983 billets vendus.

Pour la république fédérale d'Allemagne, nous bénéficions de l'existence de bonnes sources statistiques. La Deutscher Bühnenverein - association des théâtres allemands - publie depuis 1967 les recueils de la Theaterstatistik, bel exemple de données statistiques concernant le théâtre, englobant non seulement l'activité en RFA, mais aussi en Autriche et en Suisse. Pour ce qui est des années antérieures à 1967, jusqu'aux premières décennies du siècle, on peut consulter les recueils des annuaires statistiques des communes allemandes (c'est-à-dire le Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden qui avant la seconde guerre mondiale était le Statistisches Jahrbuch Deutscher Städte). Le volume des informations fournies par

Les Theaterstatistiken nous permet d'indiquer directement les chiffres concernant l'opéra. Le nombre moyen de billets par représentation est de 888. Quant au pourcentage de remplissage il est de 83 % pour la saison 1980/81, données comprenant toutefois tous les théâtres musicaux (également l'opérette et les comédies musicales) ainsi que les concerts.

Pour les Pays-Bas, il y a les bonnes publications du Centraal Bureau voor de Statistiek (CBS - Office central de statistiques). Les chiffres indiqués au tableau 1 sont tirés de l'Annuaire statistique de 1983 (cf. bibliographie). Il convient toutefois de préciser tout de suite que ces chiffres comprennent également les représentations données par des compagnies étrangères et par des groupes d'amateurs.

Pour en savoir plus sur le nombre réel de représentations données par des compagnies et des établissements néerlandais professionnels, il faut consulter le volume que le CBS a édité en 1984 sur l'activité musicale et théâtrale au cours des deux saisons 1979-1980 et 1980-1981. Nous pouvons donc constater que les représentations d'opéra et d'opérette (malheureusement les deux agrégats ne sont pas séparés) données par les trois compagnies les plus importantes ⁽⁷⁾, les seules à être financées officiellement par le gouvernement, ont été au nombre de 423 en 1980-1981, avec 272 300 billets vendus. La moyenne des billets par représentation

(7) La Nederlandse Operastrichting et la Hoofstad Operette, établies à Amsterdam, et la compagnie d'opéra Forum, établie à Enschede.

est donc pour ce secteur de 643, alors que la moyenne pour les activités d'opéra et d'opérette pour enfants, les programmes éducatifs etc. est de 80 environ. Si, sur la foi de ces informations, nous cherchons alors à lire et à évaluer avec attention les chiffres les plus récents fournis par l'annuaire 1983, publication de caractère général précité, chiffres "gonflés" jusqu'à près du millier de représentations pour environ 400 000 billets, nous nous apercevons que les chiffres relatifs à la production néerlandaise professionnelle donnée dans un théâtre véritable demeurent en gros les mêmes aussi pour 1982-1983. Et nous observerons notamment que la ville d'Amsterdam accueille à elle seule un quart des représentations.

Pour évaluer les entrées aux représentations d'opéra données au Danemark, nous avons dû travailler avec des données de provenance différente. L'annuaire statistique 1983 (Statistisk Arbog 1983; cf. bibliographie) nous a fourni les chiffres pour la saison théâtrale 1981-1982.

Si, d'une part, y sont indiqués les chiffres concernant l'activité du

théâtre royal (Det Kongelige Teater) de la capitale danoise, Copenhague, il y manque les chiffres concernant les spectacles que l'autre institution qui, au Danemark, présente des spectacles d'opéra, le Jyske Opera, établi à Århus, a donné dans sa ville et dans d'autres localités. A l'aide d'informations provenant directement du ministère des affaires culturelles (Ministeriet for Kulturelle Anliggender), en nous fondant sur les programmes et la capacité de la salle, nous nous sommes efforcés de reconstituer les données relatives au Jyske Opera. Avec un matériel analogue nous avons également obtenu les chiffres relatifs au théâtre royal pour la saison 1982-1983.

La moyenne des entrées est de 724 billets. Dans la capitale, elle est de 1 273 billets avec un nombre de représentations égal à la moitié du total offert dans tout le pays.

Tableau 2 - Représentations et billets vendus pour l'opéra en Italie
(Tableau établi par nos soins à partir des sources SIAE)

ANNEES	Première catégorie		Autres		Total		BILLETS x 100 habitants		
	Représentations (nombre)	Billets (x 1000)	Représentations (nombre)	Billets (x 1000)	Représentations (nombre)	Billets (x 1000)	Première catégorie	Autre	Total
1936	2.092	2.311	131	100	2.223	2.312	5,2	0,2	5,4
1938	1.887	2.505	931	724	2.818	3.229	5,2	1,2	6,6
1939					2.559	3.754			8,6
1951	1.440	1.762	495	218	1.935	1.980	3,7	0,4	4,3
1961	725	1.039	661	235	1.386	1.274	2,0	0,4	2,4
1971	1.078	1.428	397	124	1.475	1.552	2,6	0,2	2,8
1972	1.133	1.489	344	92	1.477	1.581	2,7	0,17	2,9
1973	1.239	1.449	316	74	1.555	1.523	2,6	0,13	2,7
1974	1.225	1.557	393	139	1.618	1.716	2,8	0,25	3,1
1975	1.096	1.393	481	137	1.577	1.530	2,5	0,24	2,8
1976	1.140	1.481	615	185	1.755	1.667	2,6	0,33	3,0
1977	1201	1.481	677	189	1.878	1.670	2,6	0,33	3,0
1978	1.203	1.575	713	221	1.916	1.796	2,8	0,39	3,2
1979	1.200	1.495	752	228	1.952	1.723	2,6	0,4	3,0
1980	1.132	1.570	1.297	304	1.629	1.879	2,7	0,5	3,2
1981	1.239	1.599	1.467	399	2.706	1.988	2,8	0,7	3,5
1982	1.302	1.587	1.499	388	2.801	1.975	2,8	0,7	3,5
1983	1.182	1.482	1.577	325	2.759	1.807	2,6	0,6	3,2

Pour l'Irlande, en l'absence de statistiques publiées, nous nous sommes servis des estimations fournies par le ministère des arts et de la culture.

2. Les séries historiques des entrées

Nous abordons l'examen des entrées aux représentations d'opéra au cours des années moins récentes en cherchant à établir des séries historiques. Pour ce faire nous continuerons à utiliser principalement les sources précitées avec les réserves déjà signalées. Le tableau 2 présente la situation en Italie que nous pouvons mieux analyser que la situation dans d'autres pays grâce aux statistiques de la SIAE que nous avons exploitées.

Dans l'établissement du tableau nous avons voulu partir du premier annuaire SIAE (1936) pour pouvoir présenter des renseignements sur la période d'avant-guerre, c'est-à-dire sur une société et un mode de vie et d'occupation du temps libre très différents de ceux d'une Italie en rapide évolution des années suivantes.

Dans le volume consacré à la saison théâtrale 1936, on trouve également un tableau qui présente les chiffres des recettes concernant les principales activités du spectacle pour les années 1924⁽⁸⁾ et 1936.

(8) Cf. note 4. Le recouvrement des droits du Trésor n'a été étendu au spectacle cinématographique qu'à partir de 1924 (RDL 02.10.1924/1589). Par conséquent la SIAE n'a commencé à avoir des données suffisamment fiables concernant tout le secteur des spectacles qu'à partir de cette date.

Nous constatons qu'en 1924, les entrées nettes pour le cinéma et les théâtres sont pratiquement égales (environ 180 millions). En revanche, au cours des années suivantes, on assiste à une augmentation croissante des recettes pour le cinéma qui finissent par doubler en 1936, alors que les recettes pour le théâtre (qui selon la SIAE comprend toutes les activités théâtrales, musicales et de danse) ont une tendance à la baisse et finissent par être réduites de moitié en 1936. Quant aux activités lyriques en 1936, il convient de préciser surtout que l'annuaire n'indique pas s'il y a eu des représentations de ballets et quel en a été le nombre. Il n'indique pas non plus quels théâtres sont considérés de première catégorie. Nous dirons donc, également d'après l'ensemble du tableau, que, en suivant la classification de la SIAE, le chiffre "première catégorie" pour 1936 comprend une part modeste de la "catégorie autre".

Si nous prenons le nombre de billets vendus par 100 habitants en 1936 et en 1938 et si nous le comparons avec le nombre de billets vendus après la guerre et

même de nos jours, la différence nous saute aux yeux. Sans doute les chiffres totaux correspondants de billets vendus en 1938 et 1939 ne sont pas tant dus à l'activité des principaux théâtres qu'aux efforts déployés par le régime pour réaliser de grandes manifestations lyriques en plein air : celles des thermes de Caracalla (Rome) et du Castello Sforzesco (Milan) avec 82 représentations et près d'un million de billets en 1939. Près de 800 000 billets ont été vendus par les principaux théâtres d'opéra italiens qui ont été érigés en organismes publics : Florence, Gênes, Milan, Naples, Palerme, Rome, Trieste, Venise, Vérone. La moyenne des représentations par théâtre est de 50 à 60 avec une vente moyenne de 1 500 billets par représentation. Les principaux théâtres des chefs-lieux de province ont vendu 720 000 billets pour 900 représentations au total, soit une moyenne de 800 billets par représentation.

Au cours des années 50, on constate une brusque contraction des entrées qui s'accompagne d'une diminution parallèle de l'offre de spectacle qui atteint 725 représentations d'opéra de "première catégorie" sur les scènes italiennes en 1961, point le plus bas jamais atteint. Pour ce qui concerne le secteur "autres", sans oublier que nous devons toujours considérer l'incidence que peuvent avoir les spectacles de ballet dans le chiffre général, nous observerons qu'après une nette

diminution dans l'immédiat après-guerre (voir par exemple 1951), il se produit une phase stationnaire pendant les dix années qui suivent, notamment pour les billets. C'est moins le cas pour l'offre en raison de la forte activité des compagnies d'opéra privées, spécialement dans le Mezzogiorno. L'incidence du ballet n'est pas importante, au moins pendant cette phase.

Au cours des années 60, la tendance est négative pour la "catégorie autres" et on tombe à 74 000 entrées en 1973, ce qui s'explique par la crise de l'opéra à gestion privée et par l'offre (alors) faible de ballet. Au cours de la même période le secteur "première catégorie" redémarre. Pendant toutes les années 1970, le nombre de représentations stagnera entre 1 100 et 1 200 avec une pointe de 1 302 en 1982. Les entrées suivent la même tendance. Quant à la "catégorie autres", la modeste augmentation des entrées (250 000) enregistrées entre 1973 et 1983 résulte d'un quintuplement de l'offre dû cette fois à une très importante augmentation des spectacles de danse pour lesquels pourtant les entrées moyennes n'étaient que de 200 spectateurs contre au moins 353 en 1974 par exemple. La première conclusion que

l'on peut tirer de la lecture de ce tableau, (en reportant aux pages suivantes les comparaisons avec d'autres données sur le spectacle et par conséquent d'autres considérations), c'est la nette diminution de la demande (et de l'offre) au cours des 25 années allant de l'immédiat avant-guerre au début des années 60 pour ce qui est du théâtre lyrique d'un certain niveau de qualité offert par les principaux théâtres. Ensuite, au cours des 20 années suivantes, toujours pour le secteur principal de l'art lyrique italien, on constate une certaine stagnation. Marasme de l'offre qui conditionne probablement celui de la demande.

La connaissance des séries historiques de places offertes favoriserait l'examen de la situation : mais pour obtenir cette donnée très importante, qui mesurerait l'offre effective potentielle, en d'autres termes le produit effectivement mis en vente, il serait nécessaire de connaître avec exactitude la capacité des théâtres qui ont donné les opéras et le nombre de représentations pour chacun d'eux. Il n'est pas possible de le savoir pour l'Italie au moyen des données publiées. Nous ne connaissons pas non plus les pourcentages de remplissage qui nous permettraient d'évaluer la quantité de produits effectivement vendus et la quantité non vendue.

Nous pouvons affirmer à ce propos que par rapport aux années 50, on a enregistré une certaine augmentation des établissements actifs dans le secteur de l'art lyrique. Le troisième recensement des théâtres et cinématographes existant en Italie (SIAE, 1977), nous apprend que le nombre des théâtres de 500 places et plus a augmenté au cours de la période que l'enquête permet d'analyser, c'est-à-dire de 1953 à 1973.

	501-1 000	1 001 et plus
1953	88	59
1963	86	81
1973	106	71

Source : SIAE

Puisque les théâtres qui donnent des opéras font partie de cette catégorie de salle, on peut en déduire qu'à cet égard rien n'a entravé l'évolution de l'art lyrique en Italie. Il convient enfin d'apporter une précision qui concerne également les considérations relatives aux autres nations : il s'agit d'attirer

L'attention du lecteur sur le fait que les pourcentages de billets vendus n'équivalent évidemment pas au pourcentage de citoyens par rapport à la population totale : pour chercher à évaluer ce chiffre il ne reste que les sondages et les enquêtes qui sont par ailleurs très rares.

Tableau 3 - Nombre de représentations, de billets vendus et pourcentage de remplissage des salles pour les représentations d'opéra dans la république fédérale d'Allemagne. Places pouvant être mises à disposition par tout le secteur de l'activité théâtrale, musicale et de danse par 1 000 habitants et villes possédant un théâtre.

ANNEES	REPRESEN- TATIONS	BILLETS (x 1000)	% SALLES	PLACES (x 1000 habitants)
1949/50		3.053	63,8	5,1
1957/58		6.410	80,6	4,8
1964/65		6.475	76,0	6,0
1970/71	6.081	5.228	75,6	6,4
1971/72		5.043	75,7	6,1
1972/73		5.831	76,2	6,1
1973/74		5.951	78,4	6,1
1974/75		6.048	79,1	6,2
1975/76	6.083	6.036	78,0	6,2
1976/77	5.573	5.084		6,1
1977/78	5.565	5.113		6,8
1979/80	5.624	5.113		6,6
1980/81	5.577	5.046	83,0	7,2
1981/82	5.661	5.010		7,2
1982/83	5.635	5.004		7,2

Données tirées de la Theaterstatistik éditée par la Deutsche Bühnenverein (cf. Biblio.) et présentées par nos soins.

Le tableau 3 a été établi par nos soins à partir des volumes de la Theaterstatistik et de l'étude Musik Statistik Kulturpolitik (Fohrbeck et Wiesand, éditeurs 1982). La Deutsche Bühnenverein publie chaque année depuis 1967 son volume statistique, comme nous l'avons déjà rappelé précédemment, en l'établissant à partir des annuaires des communes de la république fédérale d'Allemagne. Pour la période 1949-1974, l'Association a chargé Bernhard Mewes (Mewes ed., 1977) de rédiger une brochure récapitulative qui, par conséquent, ne présente pas de données très particulières. Il convient de noter tout de suite la forte croissance des entrées dans l'immédiat après-guerre, qui se prolonge jusqu'à la moitié des années 60. On constate un doublement des entrées (qui passent de 3 à 6 millions) qui revêt une importance marquante. Il s'accompagne d'une augmentation de l'utilisation de la capacité des salles, alors qu'augmentent également les places totales mises à la disposition du public pour les activités théâtrales et musicales. Il convient de préciser que, dans ces volumes statistiques, on calcule ce dernier chiffre par rapport au total de la population des villes où se trouvent les théâtres. Cela signifie que le nombre d'habitants est passé de 14 millions en 1949 à 20 millions pendant les années 70 et actuellement. La population de la

République fédérale est de 61 millions d'habitants environ, ce qui signifie qu'en 1983 il y a eu 8,2 billets vendus par 100 habitants. La donnée relative aux places par 1 000 habitants des villes est un indicateur important, (qui fait défaut dans de nombreuses publications des autres pays), parce qu'il permet au moins d'apprécier quelles sont les limites imposées à la demande et à l'offre.

Il est important d'observer que, si la population allemande a augmenté depuis la fin de la guerre jusqu'à aujourd'hui de façon importante, il en a été de même pour le nombre de places. Dans l'Allemagne de l'immédiat après-guerre on comptait 64 villes ayant des théâtres. Les théâtres étaient au nombre de 104 dont 26 seulement étaient intacts et 47 complètement détruits. A la fin des années 50, les villes ayant des théâtres étaient passées au nombre de 74 et les scènes fonctionnant (avec l'équipement adéquat) étaient au nombre de 128. Aujourd'hui, le nombre des villes est inchangé. Le nombre des établissements est passé à 84 et le nombre des scènes à 258. Cela signifie que personne ne vit en Allemagne à plus de 50 km d'un théâtre. Le nombre des places disponibles est passé de 74 000 en 1949 à 144 779 en 1982/1983, avec une augmentation progressive qui se poursuit.

Au lendemain de la guerre, la population allemande se remet à fréquenter les théâtres avec une intensité de plus en plus grande. Cela implique une orientation précise pour les pouvoirs publics : reconstruire les théâtres rapidement, même dans une situation générale d'urgence. Même dans Berlin détruit, déjà capitale du théâtre allemand avec une cinquantaine de théâtres ouverts avant la guerre, les théâtres ont été reconstruits immédiatement, cette reconstruction étant considérée comme une nécessité vitale et non comme un luxe. Tout cet effort a pu être couronné de succès grâce également au "miracle économique allemand" des années 50 et du fait des ambitions naturelles des hommes politiques locaux. Si nous poursuivons cette première lecture du tableau 3, il convient de préciser que la brochure élaborée par Mewes ne donne pas les chiffres concernant les représentations d'opéra : si nous observons ceux des années 1976/1977 et 1982/1983 nous pouvons raisonnablement nous faire une idée du nombre pour les années antérieures, également en nous aidant des autres données fournies par le tableau. En outre, nous rappellerons que, pour les années de 1949/1950 à 1964/1965, le pourcentage de remplissage des salles porte également sur les représentations d'opérette, de comédie musicale et de ballet. Et que le nombre des billets ainsi que le pourcentage cité pour les années de 1972/1973 à 1975/1976 comprend également les représentations de ballet, ce qui

explique par exemple le brusque bond vers le haut du nombre des billets pour les années 1971/1972 (5 043 000) et 1972/1973 (5 831 000) et l'augmentation ultérieure avec une nette diminution à partir de 1975/1976 et 1976/1977. C'est au contraire le reflet d'une affluence toujours plus grande aux spectacles de danse à partir de la moitié des années 1970, phénomène que l'Italie a également connu et qui est probablement le phénomène réellement important que le spectacle scénique a connu dans les différents pays au cours du dernier quart de siècle. Après ces explications qui peuvent faciliter la lecture du tableau, passons aux conclusions temporaires. La première concerne le taux d'occupation des places qui va de 63,8 % pour la saison 1949/1950 à 83 % pour la saison 1982/1983. Ce chiffre représente évidemment une moyenne. Par conséquent il convient d'indiquer que, dans certains théâtres, les représentations d'opéra ont connu récemment un pourcentage moyen de 92,1 (Düsseldorf), 92,9 (Stuttgart), 93,3 (Munich), 95,1 (Hambourg), 96,3 (Cologne), 96,5 (Bonn). A titre de comparaison nous ferons remarquer que les pourcentages, qui concernent toutefois toutes les activités théâtrales et musicales, des saisons comme 1929/1930 ou 1935/1936 se situaient entre 52 % et 56 %, alors qu'aujourd'hui la moyenne totale est plus élevée d'une vingtaine de

points. Il convient également de noter que la demande et l'offre dans le secteur de l'opéra connaît un certain caractère saisonnier à partir des années 70 jusqu'à aujourd'hui. Cela s'est produit après une tendance qui avait amené une certaine contraction des entrées (doublées comme nous l'avons vu par rapport à l'immédiat après-guerre) vers la moitié des années 60 et l'on peut donc dire que le secteur a trouvé son rythme. Il convient ensuite de noter que 55 % des billets sont vendus dans 12 théâtres situés dans 12 villes ayant plus de 500 000 habitants : Berlin, Hambourg, Munich, Cologne, Essen, Francfort, Dortmund, Düsseldorf, Stuttgart, Brême, Duisbourg, Hanovre. Ces théâtres offrent également 41 % des représentations totales.

Le tableau 4 illustre la situation de l'opéra au Royaume-Uni au moins pour la période couverte par le tableau. Comme nous l'indiquerons plus en détail ci-après, la plus grande partie des données relevées dans ce tableau concernent les plus importantes compagnies qui sont également celles qui sont subventionnées par l'Arts Council. Nous n'avons réussi à fournir des données globales sur le nombre des représentations que pour les saisons 1967/1968 et 1968/1969.

Tableau 4 - Représentations d'opéra au Royaume-Uni (les données concernant les compagnies les plus importantes sont mises entre parenthèses).

Tableau établi par nos soins.

Source : Arts Council of Great Britain; Facts about the Arts
(Nissel, ed., 1983)

ANNEES	NOMBRE DES REPRESENTATIONS	NOMBRE DE BILLETS VENDUS (x 1000)	MOYENNE DES ENTREES	% D'OCCUPATION DES PLACES
1967/68	1.214 (705)	(937)	(1329)	
1968/69	1.198 (746)	(1003)	(1344)	
1969/70	(750)	(971)	(1294)	
1970/71	(651)	(938)	(1440)	
1971/72	(736)	(1013)	(1167)	75
1976/77	(837)	(1113)	(1195)	78
1980/81	(773)	(1073)	(1246)	80
1981/82	(809)	(1113)	(1244)	80

La différence importante entre 705 et 1 214 représentations se comprend mieux si l'on garde à l'esprit par exemple les 250 représentations qui ont été données au cours de la saison 1967/1968 dans le cadre de l'initiative promotionnelle Opera for All. Dans le cadre de cette initiative, lancée en 1949, un groupe itinérant réduit (composé de quatre chanteurs, d'un pianiste et d'un organisateur) donnait ses représentations principalement dans les music et art clubs. Pendant la saison en question, cette action a été menée par le London Opera Centre, le Scottish Opera et le Welsh National Opera. 12 autres petites compagnies ont été actives dans le secteur de l'opéra pendant cette saison. Il y aurait lieu en outre de relever l'activité des sociétés d'amateurs. Les nombres entre parenthèses concernent en revanche l'activité sur les scènes régulières des principales compagnies : Royal Opera (Londres), English National Opera (Londres), Scottish Opera (Glasgow), Welsh National Opera (Cardiff), Opera North (Leeds), Kent Opera (Ashford, dans le Kent), Glyndebourne Festival Opera (Lewes, dans le Sussex), Glyndebourne Touring Opera (idem). Les données relatives aux activités à l'extérieur du siège et aux actions promotionnelles du Welsh et du Scottish Opera ne sont pas indiquées. Les données

jusqu'à la saison 1976/1977 comprennent également l'activité en tournée en Angleterre de l'English National Opera qui jusqu'à 1974 était le Sadler's Wells Opera historique.

L'activité du Kent Opera est évaluée à partir de la saison 1976/1977, puisqu'il a commencé à avoir une saison régulière en 1975. L'activité de l'Opera North est incluse dans les chiffres des saisons 1980/1981 et 1981/1982 puisqu'il a été fondé en 1978. En conclusion de cette première lecture des données, il convient de signaler qu'on a vendu au Royaume-Uni pour la saison 1981/1982 de 2 à 2,3 billets par 100 habitants.

En France également, le secteur de l'opéra se maintient à des niveaux constants sinon légèrement décroissants. Il convient de rappeler que les sources consultées ne séparent pas les données relatives aux spectacles de ballet des données totales. Ce fait peut modifier la physionomie du secteur.

Précisons ensuite que le sigle TNOP signifie Théâtre national Opéra de Paris, institution née en 1978 en remplacement de la RTLN (Réunion des Théâtres Lyriques nationaux), son activité principale se déroulant dans la salle du Palais Garnier, c'est-à-dire à l'Opéra de Paris au sens strict et historique, et dans la salle Favart, l'ancien opéra comique. Nous sommes partis de 1959, parce que les données

disponibles concernant les théâtres de la RTLMF partaient de cette année. En revanche pour l'opéra de Paris on peut remonter beaucoup plus loin dans le temps si l'on consulte les bordereaux des représentations quotidiennes aux archives nationales de Paris. par exemple (cf. Leroy, 1980) :

1911	244 000	billets		
1912	259 000	"	208	représentations
1921	362 000	"	270	"
1923	406 000	"	290	"
1926	533 000	"	283	"
1932	203 000	"	204	"
1937	259 000	"	214	"
1950			209	"
1955			228	"

Pour ce qui est de l'importance des spectacles de ballet par rapport à l'ensemble des activités, nous ne pouvons fournir que quelques indications concernant le TNOP. Entre 1956 et 1961, les productions de ballet et celles d'opéra ont été dans le rapport de 10 à 8. Dans une étude récente effectuée par Paul Paux (Paux, 1984) on trouve les chiffres suivants concernant le TNOP pour la période 1963-1972 : 1 106 représentations d'opéra, ce qui signifie une moyenne de 138 représentations par saison; pour la période 1973-1981 : 820 représentations soit une moyenne de 102 par saison.

Tableau 5 - Représentations d'opéra et de ballet en France. - Tableau établi par nos soins; source : ministère de la culture et de la RTLMF

ANNEES	TNOP		RTLMF		TOTAUX	
	Représentations (n.)	Billets vendus (x 1000)	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM
1959/60	488	445	1.097	912	1.505	1.357
1960/61	494	479	1.065	860	1.559	1.339
1961/62	498	473	1.150	1.042	1.648	1.515
1962/63	(138)		1.315	1.077		
1963/64	(138)		1.309	1.083		
1964/65	(138)		1.317	1.962		
1965/66	(138)		1.254	997		
1966/67	430 (138)	541	1.469	1.137	2.079	1.678
1967/68	(138)	459	1.176	821		1.280
1968/69	(138)	464	1.058	773		1.237
1969/70	(138)	433	1.034	770		1.203
1970/71	(138)	177	985	819		996
1971/72	(138)	434		732		1.166
1972/73		219		750		970
1973/74	(102)	360		620		980
1974/75	(102) 266	547	1.034	852	1.300	1.399

Tableau 5 - Représentations d'opéra et de ballet en France - Tableau établi par nos soins; source : ministère de la culture et de la RTLMF

ANNÉES	TNOP		RTLMF		TOTAUX	
	Représentations (n.)	Billets vendus (x 1000)	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM
1975/76	237 (102)	484	952	772	1.189	1.256
1976/77	289 (102)	427	987	985	1.276	1.412
1977/78	248 (102)	396	958	959	1.206	1.355
1978/79	278 (102)	337	913	834	1.191	1.171
1979/80	(102)	517		875		1.373
1980/81	(102)	380		900		1.280
1981/82			893	824		
1982/83			924	906		

Il s'agit donc de moins de la moitié des chiffres présentés dans le tableau pour les années correspondantes. Nous les avons mis entre parenthèses, à côté des chiffres globaux, pour donner au moins une indication de tendance. Mais alors : "boom sur le lyrique ?", comme l'on dit en France ou non ? Il y a lieu de rappeler que, dans les années 20, il y avait en France environ 70 opéras municipaux auxquels il faut ajouter 35 casinos qui offraient chaque année des saisons de quatre à six mois. Aujourd'hui les théâtres qui présentent des opéras sont au nombre d'une trentaine. Le taux d'occupation des places est un élément qui permet de comprendre la situation. Pour le palais Garnier, on passe de 75-77 % pendant les années 50 à 86 % pendant les années 60 et à 98 % à la fin des années 70. Pour la RTLMF, on passe d'une moyenne de 58 % pour la saison 1962-1963 à 65 % pour la saison 1974-1975 et à 80 % pour la saison 1978-1979. Compte tenu du fait que l'on ne dispose pas de toutes les données relatives au secteur de l'art lyrique en France (bien que nous ayons les principales données), que nous puissions avoir une indication sur les spectacles d'opéra représentés par le RNOP, mais non de ceux qui sont représentés par la RTLMF, que sont également comptabilisés ici les spectacles d'opérette représentés éventuellement par le TNOP et par la RTLMF (alors que pour

la république fédérale d'Allemagne et l'Italie par exemple ils sont classés séparément - et nous ne les avons pas jusqu'à présent pris en considération - nous pourrions estimer entre 2,2 et 2,4 les billets vendus par 100 habitants pour l'opéra en France pendant les dernières saisons.

Mais ce nombre est encore inférieur si l'on considère la série historique de l'activité lyrique⁽⁹⁾ aux Pays-Bas. : 16 par 1 000 habitants, soit 1,6 pour 100 habitants comme l'indique le tableau 6. Nous avons voulu séparer les données relatives à l'activité des trois principales compagnies d'opéra et d'opérette de l'action variée menée par d'autres organismes à des fins promotionnelles, éducatives, etc., qui, comme l'indique le tableau, si elle peut parfois revêtir une certaine importance du point de vue du nombre des manifestations n'en a pas fatalement du point de vue des billets vendus. En ce qui concerne les deux dernières années couvertes par le tableau, nous avons dû nous fonder seulement sur les données très générales fournies par l'Annuaire statistique des Pays-Bas 1984.

(9) A l'exclusion toutefois des compagnies d'amateurs et des compagnies étrangères en tournée aux Pays-Bas. Si l'on englobe également ces chiffres, le pourcentage passe à 2,8 par 100 habitants pour la saison 1982-1983.

Tableau 6 - Représentations d'opéra et d'opérette aux Pays-Bas
 TABLEAU ETABLI PAR NOS SOINS
 SOURCE : Centraal Bureau voor Statistiek
 La Haye

ANNEE	Activité des trois principales compagnies			Activité des autres compagnies			TOTAUX	
	Nombre de représentations	Nombre de billets (x 1000)	Billets par représentation	Idem	Idem	Représentations	Billets vendus (x 1000)	Billets par 1000 habitants
1971/72	248	150,4	606	5	0,5	253	150,9	11
1972/73	572	373	653	18	...	590
1973/74	463	288	622	152	...	615
1974/75	506	261	516	205	14	711	275	20
1975/76	499	304	609	146	9	645	313	23
1976/77	499	280	561	61	2	560	282	20
1977/78	553	293	530	169	7	722	300	22
1978/79	440	272	617	218	11	658	283	20
1979/80	462	274	593	130	7	592	281	20
1980/81	423	272	644	106	8	529	280	20
1981/82						453	232	16
1982/83						...	236	16

Comme le fait apparaître le tableau 1, le nombre des représentations seraient de 953, que l'on obtient en ajoutant 207 représentations de compagnies d'amateurs, 110 représentations de troupes étrangères et 636 représentations des compagnies professionnelles nationales. Il n'est pas précisé comment les 636 dernières représentations se répartissent entre les trois principales compagnies. Les 953 représentations ont eu lieu dans 402 endroits différents qui vont des théâtres aux églises en passant par les centres culturels qui ont accueilli au moins dix représentations de spectacles pendant la saison. Si nous regardons les données concernant les trois principales compagnies et en prenant pour base 100 le nombre de représentations et de billets vendus pour la saison 1967/1968, on observe une brusque augmentation parallèle vers la saison 1972/1973 (indice 200), puis une baisse non progressive et non homogène qui aboutit à une stabilisation au cours des dernières années à l'indice 150 (par rapport à 1967) aussi bien pour l'une que pour l'autre donnée.

Tableau 7 - Représentations d'opéra au Danemark
 Tableau établi par nos soins. Ministère des affaires culturelles
 annuaire statistique du Danemark, 1983, Théâtre royal,
 Jyske Opera, Annuaire statistique de la ville de Copenhague

ANNEE	Activités du Théâtre royal		Jyske Opera		TOTAUX
	Nombre de représentations	Billets (x 1000)	Représentations billets		
1960/61	168	(102)			
1961/62	142	(102)			
1962/63	146	(102)			
1963/64	139	(102)			
1964/65	113	(102)			
1965/66	153	(102)			
1966/67	114	(102)			
1967/68	111	(102)			
1968/69	105	(102)			
1969/70	83	(102)			
1970/71	111	(102)			
1971/72	118	(102)			
1972/73	110	(102)			
1973/74	99	(102)			
1974/75	109	(102)			
1975/76	109	(102)			
1979/80	123		68		
1980/81	135		59		
1981/82	133	116	88		221
1982/83	83	82	83	38	166 120

Quant au tableau 7, nous rappellerons, comme nous l'avons déjà indiqué page 22, que les données disponibles sont limitées. Les données présentées font ressortir une baisse progressive des représentations offertes par le Kongelige Teater (Théâtre royal). Ce théâtre présente des spectacles de théâtre, d'opéra et de ballet. Sur le total des représentations annuelles, l'incidence est à la diminution passant de 35 % du total pour la saison 1960/1961 à 16-17 % au cours des dernières années, soit une moyenne de 22 % pour la période prise en considération. Quant au nombre de billets, nous avons proposé un chiffre moyen plausible qui pourrait être le nombre des billets effectivement vendus pendant cette période. Ce chiffre a été obtenu en appliquant en quelque sorte le pourcentage de 22 % des représentations aux billets. Le nombre total des billets vendus pour la saison 1982-1983 indique qu'il y a eu 2,3 billets par 100 habitants, soit en gros à peu près les mêmes pourcentages que pour les autres pays, à l'exception de la république fédérale d'Allemagne.

3. L'opéra et les autres genres de spectacles de scène

A la fin de ce premier tour d'horizon concernant les séries historiques relatives aux spectacles d'opéra dans les différents pays, nous présentons des comparaisons entre la situation dans le secteur de l'opéra et la situation dans les autres domaines du spectacle.

Revenons à cette fin à l'Italie d'où nous sommes partis pour examiner les séries historiques.

Avec le tableau 8, notre horizon commence à s'élargir puisqu'il englobe les autres activités théâtrales et musicales s'ajoutant à l'opéra. Il présente en outre le cinématographe et les données le concernant ont été placées en bas du tableau pour faire ressortir l'importance de ce grand concurrent du spectacle de scène. En outre, le tableau couvre une vaste période de près de 50 ans de la vie du spectacle en Italie.

Le choix s'est porté sur ces années pour différentes raisons : 1936 a été choisie parce que c'est l'année du premier annuaire SIAE. Il s'agit d'une période de relative reprise économique après la dépression qui avait atteint son maximum en 1932 et, à de nombreux égards, c'est une année symbole de l'époque fasciste. 1951 a été choisie parce que la société commence à être plus stable, à ressentir moins fortement les déséquilibres et les changements de l'immédiat après-guerre. Et parce que l'on se trouve en outre à la veille de la vigoureuse reprise économique et enfin parce que les émissions télévisées n'ont pas encore commencé (1954).

Tableau 8 - Art lyrique, opérettes, concerts, danse, prose et cinéma en Italie de 1936 à 1983

Tableau établi par nos soins

Source : SIAE

A N N E E		1936	1951	1961	1971	1983
Opéra	REPRESENTATIONS	2.092	1.440	725	1.078	1.182
	BILLETS VENDUS (x 1000)	2.211	1.762	1.039	1.428	1.482
	PRIX MOYEN	11	782	1.798	2.200	16.170
	BILLETS VENDUS x 100 hab.	5,2	3,7	2,0	2,6	2,6
Opérettes	REPRESENTATIONS	3.470	2.378	535	441	358
	BILLETS VENDUS (x 1000)	1.810	933	172	234	165
	PRIX MOYEN	3,4	263	652	1.852	9.172
	BILLETS VENDUS x 100 hab.	4,3	2,0	0,34	0,43	0,29
Concerts	MANIFESTATIONS	3.508	4.663	2.613	4.471	12.239
	BILLETS VENDUS (x 1000)	939	1.453	1.029	1.735	3.391
	PRIX MOYEN	3,38	295	548	960	4.494
	BILLETS VENDUS x 100 hab.	2,2	3,1	2,0	3,2	6,0
Danse	REPRESENTATIONS	...	56	181	329	1.254
	BILLETS VENDUS (x1000)	...	67	126	339	1.066
	PRIX MOYEN	...	1.114	1.491		12.211
	BILLETS VENDUS x 100 hab.	...	0,14	0,25	0,63	1,9
Spectacles	REPRESENTATIONS	65.500	53.711	28.362	25.362	56.727
	BILLETS VENDUS (x1000)	15.702	12.816	5.398	6.459	10.739
	PRIX MOYEN	3,25	323,7	698	1.447	5.686
	BILLETS VENDUS x 100 hab.	37,3	27	10,7	12	19,1
Cinéma	JOURS D'OUVERTURE	483.554	1.616.137	2.070.096	1.814.272	909.192
	BILLETS VENDUS (x1000)	264.277	705.666	741.019	535.733	162.019
	PRIX MOYEN	1,66	104	170	386	3.118
	BILLETS VENDUS x 100 hab.	620	1.507	1.473	995	289

L'année 1961 a été choisie parce qu'elle marque ce que nous pourrions appeler le point de non retour en ce qui concerne la baisse des entrées et du nombre de manifestations pour toutes les activités théâtrales et musicales au cours des années 50. L'année 1971 a été choisie comme année échantillon pour faire ressortir la tendance positive pour les activités susmentionnées et enfin l'année 1983 parce que c'est la dernière pour laquelle on dispose de données. Pour les chiffres sur l'art lyrique, il convient de rappeler les précisions qui ont été fournies au sujet des tableaux 1 et 2. Nous tenons compte du fait que l'art lyrique et la danse de catégorie autre connaissent une fréquentation très réduite (cf. tableau 2) et qu'en 1983 l'art lyrique de catégorie autre a eu au total 315 représentations, niveau qui a été presque constant au cours des dernières années. Les recettes globales du secteur lyrique et de la danse de catégorie autre sont modestes : elles sont de l'ordre de 1 à 4 % par rapport aux recettes de la première catégorie pour les mêmes années.

Les valeurs concernant l'opérette ont été présentées séparément des données relatives à l'art lyrique pour mettre en relief - pour autant que les publications italiennes le permettent - la part de ce genre de spectacle, de façon à permettre ensuite de meilleures comparaisons avec les données statistiques d'autres pays dans lesquelles nous trouvons réunis l'opéra au sens très étroit, l'opérette, la comédie

musicale, la danse. Le secteur des concerts (musique "classique") a été évidemment incorporé pour rendre compte de cette autre dimension importante de la consommation de musique. Il est toutefois important de souligner que la danse de première catégorie ne constitue pas du tout la grande partie des manifestations : pour évaluer de façon appropriée le nombre de représentations, il est nécessaire, en lisant le tableau 2, de penser que - notamment des années 70 à aujourd'hui - plus de la moitié au moins (et ces dernières années beaucoup plus) des manifestations du secteur autre sont imputables au secteur de la danse.

Quant aux entrées, la perspective est différente dans la mesure où l'art lyrique et la danse de catégorie autre ne comptent que 325 000 billets vendus au total, alors que la danse de première catégorie en compte 1 066 000. Sous "théâtre" nous avons compris les catégories suivantes de la SIAE : théâtre en langue italienne, en dialecte, revues et comédies musicales, marionnettes. Il convient d'en tenir compte lors des comparaisons avec les données étrangères dans lesquelles nous trouvons malheureusement la comédie musicale incorporée dans les données relatives à l'opéra et la revue musicale dans les données relatives au théâtre. Ici en revanche elles sont mélangées.

Une série de considérations s'impose à la lecture du tableau 8.

Les phénomènes les plus importants sur une longue période sont les suivants :

- la croissance très marquée des entrées dans les cinémas à partir de 1924, avec un maximum en 1955 et ensuite une diminution progressive et une baisse brusque entre 1975 et 1978;
- la baisse progressive et constante de l'art lyrique, de l'opérette et du théâtre entre 1936 (mouvement amorcé dès 1924) et le début des années 60 avec ensuite une reprise relative (art lyrique et théâtre) ou la poursuite de la baisse (opérette);
- l'augmentation constante et marquée du secteur de la danse à un rythme qu'aucun autre genre de spectacle de scène n'a atteint;
- les concerts constituent l'autre secteur qui, par rapport à l'avant-guerre, a connu une progression avec la parenthèse d'un renversement de tendance marqué au cours des années 50 (période au cours de laquelle le cinématographe a connu son apogée, la télévision, pour sa part, constituant une nouveauté) et un léger ralentissement au début des années 80 (en fait "pic" de 3 477 000 en 1980).

Naturellement, on ne peut expliquer seulement ces phénomènes en les analysant de l'intérieur : il faut soigneusement prendre en compte la place prise dans

L'emploi du temps libre par la télévision, l'automobile, le sport, la musique enregistrée, la lecture, etc. En d'autres termes, il faut tenir compte des autres utilisations sociales du temps libre qui se sont manifestées depuis l'après-guerre jusqu'à aujourd'hui (nous en donnerons l'illustration ci-après). En revanche, nous pouvons poursuivre la lecture du tableau 8 en observant plus en détail les secteurs qui nous intéressent davantage. Il est par exemple important de noter la grande stabilité (ou stagnation) des entrées pour l'art lyrique entre 1961 et 1983. Et même si l'offre a augmenté de 60 % et les entrées de 42 %, ce qui importe c'est que, par rapport au total de la population italienne, le nombre de billets par 100 habitants est resté entre 2 et 2,6 %, alors qu'en 1936 il était de 5,2.

Il y a lieu ensuite d'examiner les rapports et les valeurs des prix moyens des différents types de spectacles.

Par exemple le rapport entre le cinéma et l'art lyrique en 1936 (1,66 LIT : 11 LIT) et en 1983 (3 118 : 16 170), qui indique - en fonction également du ratio entre le prix moyen du cinéma et le prix moyen des autres types de spectacles, ou entre le cinéma et toutes les autres activités théâtrales et musicales dans leur ensemble - que l'on a essayé de comprimer les prix de l'art lyrique, d'en contenir l'augmentation, si l'on considère la période 1936-1983.

Il importe de noter la disparition presque totale de l'opérette dans les préférences des publics, donnée qu'il y a lieu de prendre en considération également lorsque l'on veut mesurer l'évolution des entrées aux spectacles d'opéra. En 1936, il existait une grande frange du public qui suivait les spectacles aussi bien d'opéra que d'opérette (quatre millions environ de billets contre 15 pour le théâtre). Dans ce groupe, on pouvait facilement séparer le groupe qui constituait "le public exclusivement amateur d'opéra" du groupe qui constituait le "public exclusivement amateur d'opérettes" : or, aujourd'hui, c'est ce dernier groupe qui a pratiquement disparu et l'opérette n'est plus suivie (par quelques "connaisseurs") que comme une heureuse survivance d'un monde frivole et irréel qui n'est plus. Quant à l'évolution positive des entrées aux concerts, il convient de comparer le nombre de billets par 100 habitants en 1936 pour les concerts, l'opérette et l'art lyrique avec celui de 1983 pour se rendre compte de l'évolution et pour comprendre que, au fond, au cours de cette période, il s'est créé un nouveau public, celui des concerts, de même qu'il s'en est créé un pour la danse. Nous pouvons donc dire que l'opéra, à partir de 1936 jusqu'à maintenant, a perdu la composante la plus large de son public pour ne comporter ensuite, au début des années 60, que son groupe de

fidèles parmi les fidèles, qui, alors que toute l'Italie se passionnait pour la télévision, le cinéma, l'automobile, les autoroutes, les week-ends et les week-ends prolongés à la mer s'obstinaient à rendre moins vides les salles austères de l'art lyrique où, en habit de soirée suranné, ils pouvaient en tout cas écouter sans fin Karajan, Schwarzkopf, Callas, De Sabata ... Et ensuite encore, l'opéra, parallèlement aux fidèles des fidèles - sorte de noyau dur - a connu un groupe, qui augmente imperceptiblement, de personnes nouvelles qui n'abordent pas l'opéra pour des raisons d'hérédité, de traditions, d'habitudes, mais parce qu'ils sont convaincus a priori de la primauté culturelle intangible de l'opéra ou pour des raisons de statut social. Au contraire, ils sont mus par le désir de commencer à aborder, à connaître ce type inconnu - craint - fascinant de spectacle, désir dont les origines sont multiples : cela va de l'acculturation de base la plus large par rapport à une époque aux raisons parfois les plus éphémères. En tout état de cause, la différence avec le passé est que cette approche est certainement plus médiatisée, moins "directe" - si l'on peut dire - qu'à une certaine époque. Il suffit de regarder - mais ce n'est qu'une observation - la variation du prix moyen entre 1971 et 1983, pour l'art lyrique : 2 200 LIT et 16 170, près de sept fois et demi. Et pourtant les entrées sont en légère augmentation. Aucun autre type de spectacle n'a enregistré une telle hausse de prix.

Pour le cinématographe, dont les prix sont les seuls à avoir connu une modification analogue à celle de l'art lyrique, la tendance négative s'est accentuée, mais nous savons par ailleurs que ce n'en est pas l'unique raison. A ce propos, il conviendra de mentionner l'évolution des prix moyens des billets en termes réels pour la période 1970-1983, seule période pour laquelle les publications de la SIAE fournissent des données. On constatera alors que, en termes réels, les prix pour le théâtre ont diminué de 1218 à 944 LIT; ceux pour l'art lyrique et la danse ont progressivement diminué (de 2 211 à 1 674) à l'exception d'une hausse en 1983 (2 204); les prix pour les concerts ont diminué (de 900 à 769), les prix pour la revue et la comédie musicale sont restés inchangés (1 234-1 231).

Les tableaux statistiques sur le spectacle élaborés en Italie et en Allemagne sont les plus complets et les plus riches de ceux que nous avons consultés. A certains égards, on serait tenté de donner la palme aux tableaux allemands pour leurs côtés analytiques, mais en ce qui concerne le fait d'être complets, nous devons sans hésiter attribuer la palme aux tableaux italiens. En effet, si nous lisons le tableau 9 et les notes qui l'accompagnent, on se rend vite compte que le tableau ne donne pas le cadre réel des activités théâtrales et musicales en

république fédérale d'Allemagne. Nous devons commencer par préciser que la documentation recueillie concerne exclusivement l'activité dans un théâtre qui de plus est un théâtre public. Cette limite ne nous préoccupait pas particulièrement lorsque nous examinions le seul secteur lyrique (tableau 3) dès lors qu'un opéra (représenté dans de bonnes conditions) est rarement représenté dans un endroit improvisé et que les compagnies privées peuvent difficilement en présenter comme c'était le cas autrefois. En revanche, cette limitation est une entrave pour évaluer l'importance des autres secteurs des activités théâtrales et musicales.

Le théâtre, par exemple, ne peut être ramené uniquement à ce qui est produit sur les scènes régulières et traditionnelles du secteur public. La danse non plus. Pour l'opérette et la comédie musicale, il serait au moins nécessaire de connaître l'activité des compagnies privées. D'autre part, les publications fournissent des renseignements trop peu nombreux sur les festivals, autre secteur à prendre en considération lorsqu'on analyse ces activités (également pour l'opéra : voir Bayreuth). Dans le secteur des concerts, les chiffres ne sont certainement pas suffisants pour ce qui concerne les concerts symphoniques donnés par les orchestres des théâtres (Theaterorchester) et ceux qui sont donnés par d'autres compagnies autonomes (les Kulturorchester comme par exemple le Berliner Philharmonische Orchester).

Le relevé des entrées pour les Kulturorchester se limite surtout aux manifestations dans les différentes villes où les ensembles ont leur siège. Cela modifie assez fortement l'appréciation de l'importance de ces activités si l'on considère que, au moins récemment, 1 000 à 1 400 concerts au total étaient donnés dans les villes du siège des orchestres et un peu moins ailleurs. On estime en tout cas (Fohrbeck et Wiesand ed., 1982) à environ 4,8 millions le nombre total des entrées aux concerts de musique classique (à l'exclusion toutefois des concerts dans les églises et dans les cercles privés).

En ce qui concerne les théâtres privés, on constate que de 1960 à 1983 le nombre des scènes est passé de 67 à 81, celui des fauteuils de 21 000 à 31 000 pour la saison 1963-1965 (sommet de la vie théâtrale allemande de l'après-guerre pour redescendre à 21 000 en 1983. Les manifestations sont passées de 14 000 en 1960 à 18 000 en 1983. Le nombre de billets de 3,3 millions à 4,3 aujourd'hui avec un maximum de 5,1 pour la saison 1963-1964. La comparaison avec l'activité des salles publiques est favorable si l'on sait par exemple que sur les 7,5 millions de billets pour le théâtre (1982-1983), 1,5 reviennent au théâtre pour enfants; ou si l'on fait le total des entrées pour le théâtre, la danse, l'opérette et l'art lyrique (16,4 millions) pour les comparer avec le secteur privé. Mais il convient

Tableau 9 - Opéra, opérettes, comédies musicales, théâtre, concerts, danse et cinématographe dans la république fédérale d'Allemagne de 1949 à 1983

A N N E E		1949/ 1950	1957/ 1958	1964/ 1965	1970/ 1971	1976/ 1977	1979/ 1980	1982/ 1983
o p e r a	REPRESENTATIONS				6.081	5.573	5.624	5.635
	BILLETS (x 1000)	3.053	6.410	6.475	5.228	5.084	5.113	5.004
	BILLETS x 100 HAB.			10,9	8,7	8,4	8,38	8,2
	TAUX D' OCCUPATION DES PLACES	63,8 ^a	80,6 ^a	76 ^a	76	81,5	82,8	81,8
o p e r e t t e	REPRESENTATIONS				3.599	3.628	3.557	3.637
	BILLETS (x 1000)	2.728	2.917	2.626	2.522	2.629	2.619	2.544
	BILLETS x 100 HAB.			4,4	4,2	4,4	4,3	4,1
	TAUX D' OCCUPATION DES PLACES	63,8 ^a	80,6 ^a	76 ^a	76	86,4	81,6	81,7
(b) c o n c e r t s	MANIFESTATIONS				1.800	1.636 ^c	1.905 ^c	2.173 ^c
	BILLETS (x 1000)				1.762	1.668 ^c	1.961 ^c	2.096
	BILLETS x 100 HAB.				2,9	2,8	3,2	3,4
	TAUX D' OCCUPATION DES PLACES				79 ^d	82,7 ^d	84,8 ^d	82,8 ^d
d a n s	REPRESENTATIONS				761	1.021	1.306	1.624
	BILLETS (x 1000)	112	568	635	753	987	1.095	1.320
	BILLETS x 100 HAB.			1,1	1,2	1,6	1,8	2,1
	TAUX D' OCCUPATION DES PLACES				76	82,1	81,6	81,5
t h e a t r e	REPRESENTATIONS				18.390	18.676	18.375	18.631
	BILLETS (x 1000)	5.188	9.760	10.320	8.809	8.247	7.950	7.548
	BILLETS x 100 HAB.			17,4	14,8	13,7	13,0	12,3
	TAUX D' OCCUPATION DES PLACES				72	79,1	77,3	75,7
c i n e m a t o g r a p h e	BILLETS (x 1000)		800.000 ca.	320.000 ca.	160.000	115.000	142.000	
	BILLETS x 100 HAB.	1.000	1.500 ca.	540	270	191	236	

- a. Ne sont disponibles que les pourcentages relatifs à l'ensemble des manifestations d'art lyrique, d'opérette, de comédie musicale.
- b. Ne sont disponibles que les données relatives aux concerts donnés par les orchestres des théâtres et par les orchestres symphoniques autonomes.
- c. Etant donné que ne sont disponibles que les données relatives aux spectateurs des concerts donnés par les orchestres dans les villes de leur siège, nous avons exclu du tableau le nombre des concerts donnés en dehors de ces villes.
- d. Ce pourcentage se réfère uniquement aux concerts donnés par les orchestres des théâtres.

TABLEAU ETABLI PAR NOS SOINS

SOURCE : DEUTSCHE BÜHNENVEREIN E FILMSTATISTISCHES TASCHENBUCH 1980.

de rappeler ensuite que l'on a constaté dans la République fédérale le même phénomène qu'en Italie, encore que nous ne sachions pas s'il a atteint les mêmes proportions : à partir de la deuxième moitié des années 60, on a enregistré une forte augmentation de l'emploi, par les hommes de théâtre, d'espaces qui étaient différents des scènes traditionnelles. Le public de ce genre de manifestation échappe donc aux tableaux statistiques en question.

Si l'on pense qu'en Italie en 1983, le ratio entre les représentations de théâtre de "première catégorie" (qui ont lieu principalement sur les scènes traditionnelles) et les représentations de théâtre de "catégorie autre" est de 69:100 (alors que pour les entrées il est de 69:30) nous aurons une indication sur la situation en Allemagne. Quant aux festivals, il y en a eu 23 pendant la saison 1982-1983 avec 858 manifestations et 1,2 million de billets. Après les nécessaires mises en garde pour assurer une lecture correcte du tableau 9, nous en arrivons maintenant à la mise en relief de certains phénomènes qui se sont produits dans le secteur des spectacles de théâtre depuis 40 ans dans la République fédérale. Ce qui frappe tout d'abord c'est le groupe très stable des amateurs d'opérette et de comédie musicale (l'opérette recueille légèrement plus du double des voix que la comédie musicale). Les préférences vont comme toujours à Joseph Strauss II, à Lehar, à Kalman.

Précisément à Berlin, le Theater des Westens se consacre exclusivement depuis la fin de 1978 à la représentation d'opérettes et de comédies musicales, cas unique dans la République fédérale. Et c'est dans cette fonction que sa gestion (privée) a été prise en charge par les pouvoirs publics.

Ce qui frappe, comme on l'avait déjà noté à propos du tableau 3, c'est la croissance et la stabilité des entrées pour l'opéra, qui se situent à un tout autre niveau que dans les autres pays de la Communauté européenne. Quant à la danse, les quelques éléments dont on dispose ne font que confirmer la tendance très positive enregistrée un peu partout. Pour les concerts, nous ne disposons pas de données sur la musique de chambre, notamment, ce qui pourrait peut-être nous réserver des surprises que nous chercherons à éviter en faisant appel aux quelques sondages réalisés jusqu'à présent sur la musique.

Nous pouvons nous contenter ici de noter que l'ordre de grandeur des chiffres concernant les concerts symphoniques est comparable à celui des concerts de "première catégorie" italiens (groupe auquel les concerts allemands devraient être imputés). Le théâtre, ou mieux le sous-ensemble du théâtre allemand, a connu la même tendance que les autres secteurs avec le sommet habituel au milieu des années 60 et ensuite un fléchissement pour revenir à des valeurs inférieures et

constantes. C'est pourquoi, d'après les remarques qui viennent d'être faites, il ne serait pas du tout légitime de parler d'une perte globale de public. Il faut plutôt noter que les habitudes et les modalités de fréquentation du théâtre se sont modifiées et que, par conséquent, certains secteurs peuvent avoir connu une perte en faveur d'autres secteurs. Il reste à considérer les différences entre les taux d'occupation des places entre le théâtre, d'une part, et les autres activités, sans aucune exclusive, d'autre part. Il conviendra également d'examiner les attitudes différentes des publics du théâtre et des publics du théâtre musical. Ces derniers sont plutôt traditionnels dans leurs préférences alors que les premiers aiment voir présenter des nouveautés avec une certaine fréquence. Nous observerons ensuite que, une sorte de "discipline d'accès" au théâtre se greffant sur une habitude mentale préexistante, ces comportements se sont consolidés. Quant à la situation du cinématographe, celui-ci a connu avant et de façon plus marquée une baisse des entrées analogue dans ces résultats à celle qui a été enregistrée en Italie et dans les autres pays de l'Occident industrialisé.

De même dans l'élaboration du tableau 10, nous avons dû nous contenter d'une série de données qui n'embrassent pas complètement tout le secteur des activités théâtrales et musicales. Nous avons voulu en tout cas proposer ces tableaux comparatifs pour faire en sorte que le lecteur discerne mieux le rôle et le poids du secteur de l'opéra en le comparant avec les entrées et l'importance des autres secteurs du spectacle de scène et du cinématographe qui impliquent qu'il faut sortir de chez soi. Naturellement, ce type de comparaison ne fournit qu'en partie les moyens d'apprécier complètement l'ampleur de l'activité.

C'est pourquoi nous chercherons dans les pages suivantes à proposer les résultats des "quelques" sondages réalisés pour tenter de donner une première orientation en ce qui concerne le nombre de personnes qui fréquentent les spectacles, parce qu'il est clair que le nombre de billets vendus ne signifie pas qu'un nombre de personnes différentes se sont succédé dans les salles. Une autre comparaison qui peut être proposée est celle qui met en regard les entrées aux spectacles de scène et les entrées pour les autres activités du temps libre. Ou entre les dépenses pour tout ce secteur (malheureusement en désagrégeant de façon appropriée les données les plus significatives) et les dépenses des ménages, le

produit national brut et d'autres données encore. Nous pensons pouvoir de cette façon parvenir à une définition, à tout le moins plus précise que les autres, du rôle des spectacles d'opéra d'abord dans les activités du spectacle et ensuite dans le cadre plus général des pratiques sociales et de la dépense globale.

Comme à l'accoutumée, nous commencerons par présenter les observations sur le tableau 10 pour permettre une interprétation correcte des données. Pour l'opéra, il convient de se référer aux observations relatives au tableau 4. Pour les concerts, on ne dispose pas de données sur la musique de chambre et les séries historiques font défaut. Pour la danse, les chiffres se réfèrent aux moyennes et grandes compagnies subventionnées par l'Arts Council (Royal Ballet (Londres), Sadler's Wells Royal Ballet (Londres), London Festival Ballet (Londres), Ballet Ramert (Londres), London Contemporary Dance (Londres), Northern Ballet (Manchester). Les groupes de moindre importance ne sont donc pas recensés, même s'ils sont subventionnés. Pour le théâtre, nous avons indiqué les troupes subventionnées par l'ACGB, mais il va de soi que cela ne peut rendre compte de l'importance du théâtre au Royaume-Uni. Alors que pour le secteur de l'opéra en effet les données relatives aux compagnies subventionnées sont déterminantes pour évaluer le phénomène en raison des coûts extrêmement élevés de la gestion privée, en revanche, pour l'évaluation des autres secteurs, la connaissance des groupes subventionnés n'est pas suffisante pour comprendre entièrement le phénomène.

		1951	1960	1965	1968/ 1969	1969/ 1970	1970/ 1971	1971/ 1972	1972/ 1973	1973/ 1974	1974/ 1975	1975/ 1976	1976/ 1977	1977/ 1978	1978/ 1979	1979/ 1980	1980/ 1981	1981/ 1982	1982/ 1983
Opéra	NOMBRE DE REPRESENTATIONS				746	750	651	736					837				773	809	
	NOMBRE DE BILLETS VENDUS (x 1000)				1003	971	938	1013					1113				1073	1113	
	NOMBRE DE BILLETS VENDUS PAR 100 HABITANTS				1,8	1,7	1,7	1,8					2				1,9	2	
	NOMBRE D'ENTREES MOYENNES PAR REPRESENTATION				1344	1294	1440	1167					1195				1246	1244	
	TAUX D'OCCUPATION DES PLACES (%)							75					78				80	80	
	PRIX MOYEN (UKL)							2,3					4				8	9,3	
	VALEUR INDICE DU PRIX DU BILLETS (1974=100)						56		69		100		144		185		278		
concerts	NOMBRE DES ORCHESTRES ET ORCHESTRES DE CHAMBRE						ca. 500					ca. 660						762	
	NOMBRE DE CONCERTS SYMPHONIQUES				ca. 1500													1388	
	TOTAL DES ENTREES AUX CONCERTS (ESTIMATIONS) (x 1000)																	5000	
danse	NOMBRE DE REPRESENTATIONS						345	34	909	932	999	971	993	1025	950	936	916		
	NOMBRE DE BILLETS VENDUS (x 1000)						319	362	923	939	1031	1013	1090	1092	1037	1023	950		
	NOMBRE DE BILLETS VENDUS PAR 100 HABITANTS						1,6	1,5	1,6	1,6	1,8	1,8	1,9	1,9	1,8	1,8	1,7		
	NOMBRE D'ENTREES MOYEN PAR REPRESENTATION						373	375	1015	1008	1032	1043	1095	1060	1080	1093	1038		
	TAUX D'OCCUPATION DES PLACES (%)						73		71	73	78		81	81	78	75	75		
	PRIX MOYEN (UKL)						1,19	1,34	1,52	1,69	2,03	2,36	2,62	3,00	3,75	4,71	5,12		
théâtre	VALEUR INDICE DU PRIX DU BILLET (1974=100)					56		77		100		147		100		294			
	ACTIVITES SUBVENTIONNES PAR L'ARTS COUNCIL OF GREAT-BRITAIN	NOMBRE DE REPRESENTATIONS																14864	
		N. DE BILLETS VENDUS (x1000)																5627	
		N. DE BILLETS VENDUS PAR 100 HAB.																10	
cinéma	NOMBRE DE BILLETS VENDUS (x 1000)	1365000	501000	343000			143000				116000					84.000	85000		
	NOMBRE DE BILLETS VENDUS PAR 100 HABITANTS	3000	945	643			350				206					149	115		
	VALEUR INDICE DES PRIX DES BILLETS (1974=100)						63		77		100		148			286			
	TAUX D'OCCUPATION DES PLACES (%)		24				22				19					19			

Tableau 10 - Opéra, concerts de musique "classique", théâtre, danse, théâtre et cinéma au Royaume-Uni

Tableau établi par nos soins.

Source : Nissel, ed., 1983; Peacock A., 1984

Nous ne pouvons rapporter ici que les estimations sur les entrées totales pour les activités théâtrales (théâtre, opéra - qui englobe rappelons-le également l'opérette et la comédie musicale - et la danse) que le Theatres Advisory Council a élaborées pour les saisons théâtrales suivantes : 37 millions pour la saison 1974/1975 et le même chiffre pour la saison 1975/1976; 40 millions pour la saison 1976/1977. Un tiers de ces chiffres couvre les seules activités à Londres. Quant aux données sur le cinématographe, nous ne nous référons qu'au seul secteur commercial.

En raison des lacunes susmentionnées dans les données globalement disponibles, qui nous empêchent notamment, sauf pour le cinématographe, d'élaborer des séries historiques, nous avons des difficultés à établir des relevés complets des phénomènes. Certes, il est clair que la tendance des entrées au cinématographe est bien plus négative au Royaume-Uni qu'ailleurs : il suffit de rappeler le chiffre très élevé de 30 billets par habitant en 1951 et la forte baisse de 80 % qui s'est produite en 15 ans. Si l'on considère l'opéra, on peut en observer la

stabilité, à des valeurs peu élevées par rapport à d'autres Etats ayant une population égale. Il serait nécessaire, pour le Royaume-Uni, d'effectuer des comparaisons sur un laps de temps plus grand, comme nous avons pu le faire par exemple dans le cas de l'Italie et de l'Allemagne. En tout cas, ces valeurs légèrement inférieures⁽¹⁰⁾ (et pourtant connaissant une imperceptible croissance) sont également imputables à une tradition théâtrale anglaise qui n'a pas historiquement privilégié le spectacle d'opéra comme ailleurs. Il resterait en tout cas à considérer tout le mouvement que l'on peut noter dans la formation des petites et très petites compagnies d'opéra qui malheureusement se défont en peu de temps, qui malheureusement ne produisent que peu de spectacles d'un niveau peu élevé et qui néanmoins témoignent d'un intérêt pour cet art. Il en va de même pour le nombre des activités des amateurs, l'amateur theatre (théâtre amateur) comme on l'appelle : le nombre de sociétés affiliées à la National Operatic and Dramatic Association en 1977 était de 1 734 et en 1981 de 1 297, mais les estimations récentes font apparaître une légère augmentation.

Il est naturellement difficile d'évaluer le travail et l'importance des formations "philodramatiques" (comme on aurait dit autrefois en Italie).

(10) Qui comprennent notamment l'opéra, l'opérette et la comédie musicale.

Le Central Council for Amateur Theatre a entrepris en 1977 un sondage en envoyant 18 000 questionnaires, mais il n'a obtenu que 1 206 réponses.

On a essayé d'estimer le nombre des sociétés : entre 7 200 et 8 400 et nous ne fournissons pas d'autres données parce qu'elles ne sont guères sûres étant donné le faible nombre des réponses. Nous avons toutefois voulu rendre compte de ce phénomène qui n'est pas aussi fort dans d'autres nations, et qui peut grandement nous aider dans l'évaluation délicate de cet ensemble très complexe qu'est la demande de biens culturels (demande qui évidemment ne s'exprime pas seulement par le biais des entrées). Le secteur de la danse jouit au Royaume-Uni d'un consensus traditionnellement solide que l'on peut constater par exemple en comparant le nombre des billets vendus par 100 habitants au cours des différentes saisons dans les différents pays. On peut même parler de base solide de spectateurs très fidèles dans la région de Londres (si l'on pense que cinq sur six des compagnies susmentionnées ont leur siège à Londres), plutôt que de diffusion homogène sur l'ensemble du territoire. Du reste, si nous gardons à l'esprit ce qui a été dit au sujet du tableau 1, le rôle joué par la capitale anglaise revêt une grande importance pour l'ensemble de l'activité et des entrées et ce non seulement pour la danse : elle joue un grand rôle pour tout le spectacle au Royaume-Uni, secteur qui

est caractérisé (aujourd'hui malheureusement moins sensiblement que dans le passé) par cette polarisation, comme on pourrait le dire également de la France (avec Paris), alors qu'on ne peut en dire de même pour les pays tels que l'Italie ou la république fédérale d'Allemagne. Quant au théâtre, le chiffre de 5 000 représentations mis entre parenthèses à côté du nombre des représentations subventionnées par l'Arts Council (14 864), indique l'activité des petites compagnies de tournées subventionnées pour lesquelles on ne dispose pas de données sur les entrées. Il reste en tout cas, pour noter d'une certaine façon l'importance de ce secteur, l'estimation susmentionnée d'une quarantaine de millions d'entrées pour les activités théâtrales et musicales (à l'exclusion des concerts) avec 9 millions (estimés en 1982) d'entrées dans 45 théâtres londoniens y compris l'opéra et la danse. Chiffres qui, s'ils étaient vérifiés, délimiteraient certainement les limites d'un secteur globalement beaucoup plus important que dans les autres nations d'égale importance (il y a lieu de comparer les données des tableaux 8 et 9). L'opéra aurait donc proportionnellement un poids moindre que dans les autres cas. Enfin, il faut prendre en considération les taux d'occupation des places (cf. par exemple cinéma contre opéra) et l'évolution absolument parallèle des prix moyens du théâtre, de l'opéra et du cinéma comme l'indique le système des valeurs indices.

Le tableau 11 ne peut pas nous aider beaucoup. Nous dirons que la situation pour l'opéra, l'opérette, la comédie musicale et la danse (dès lors qu'il n'y a pas de données séparées pour ces quatre disciplines) demeure stable ou s'améliore légèrement pendant les années 70, alors que, pendant les années 50 et 60, ces disciplines avaient connu une certaine désaffection du public. Il en avait été de même pour les concerts symphoniques qui n'ont connu un regain que récemment. Au cours des années 50 et 60 le taux d'occupation des places dans les célèbres salles symphoniques parisiennes stagnait entre 50 et 60 % et il est même descendu jusqu'à 30 à 40 %. Alors qu'actuellement les coefficients d'occupation des places peuvent atteindre 90 %. On a également assisté en France à partir du milieu des années 60 à un regain d'intérêt pour la musique de chambre. Il existe peu d'informations, mais on estime (Cardona, 1984) que, en plus des deux millions d'entrées (cf. tableau 11) aux concerts symphoniques, on compte également 600 000 entrées aux concerts des jeunesses musicales de France et un million aux 10 000 concerts donnés par les maisons de la culture, les centres d'action culturelle et maisons des jeunes et de la culture.

Tableau 11 - Quelques données sur l'opéra et la danse, les concerts, le théâtre et le cinéma en France

AN N E E		1960/ 61	1965/ 66	1970/ 71	1974/ 75	1977/ 78	1978/ 79	1980/ 81
O O D M P P A U E E N S I R R S I A E E Q U T T E A	REPRESENTATIONS	1559			1300	1206	1191	1150ca
	BILLETS (x 1000)	1339		996	1399	1355	1171	1280
	BILLETS x 100 HABITANTS	2,8		2	2,7	2,5	2,2	2,4
CONCERTS SYMPHONIQUES	BILLETS (x 1000=						2.200	
T H E A T R E	REPRESENTATIONS	14059		17245				
	BILLETS (x 1000)	5698		5391				10000
FESTIVALS	NOMBRE				105	107	108	108
CINEMATOGAPHE	BILLETS (x 1000)	37 0000			133 0000	163 0000	179 0000	188 0000
CINEMATOGAPHE	BILLETS x 100 HABITANTS	770			300	318	337	352

Tableau établi par nos soins

Source : Ministère de la culture

Le public des festivals de musique a doublé depuis 1974 en passant de 600 000 à 1 200 000 entrées.

Quant au théâtre, on estime à 10 millions les entrées provenant pour plus de 80 % du secteur privé et pour 20 % du secteur public. Le tableau ne présente que les chiffres relatifs au nombre global de représentations. La différence sensible entre les années 60 et les années 70 témoigne du regain d'intérêt pour le théâtre. Mais pour pouvoir obtenir un tableau complet de l'évolution du secteur, il faudrait pouvoir en dégager le rôle de l'activité qui a eu lieu en dehors du circuit "traditionnel", activité qui a vraiment été au centre de ce mouvement de relance. L'augmentation de l'activité est due à ces groupes financés par l'administration centrale ou locale alors qu'en revanche le théâtre privé parisien connaissait une baisse constante au cours des années 60. C'est la même tendance négative, enregistrée par le spectacle de théâtre "traditionnel", dont l'Italie a également souffert plus ou moins pendant la même période sous l'attaque conjuguée de la télévision et les autres modes d'utilisation du temps libre.

Aujourd'hui, avec trois millions d'entrées, le théâtre privé parisien est loin d'atteindre le chiffre de 4,2 millions de spectateurs qu'il avait atteint en 1958.

En France aussi on a enregistré pour les activités théâtrales et musicales une tendance analogue à la tendance italienne, surtout si l'on considère la situation en France entre les deux guerres. Là également par exemple il y a eu une grande augmentation des entrées au cinématographe puisqu'en 1935 on comptait 220 millions d'entrées (260 en Italie).

Déclin de l'activité des concerts parisiens (cf. Leroy 1980) qui est passée de 1 810 pendant la saison 1924-25 à 1 025 pendant la saison 1938-39. Egalement diminution du nombre des représentations de théâtre (y compris les tournées). Pour la saison 1923-24, il y en a eu 39 502; pour la saison 1936-37 elles étaient tombées à 21 710.

Indiquons d'abord que pour l'interprétation correcte du tableau 12, consacré aux Pays-Bas, il faut tenir compte des mêmes explications que celles qui ont été données pour le tableau 6. Nous ne nous sommes référés ici qu'aux compagnies subventionnées. Cela signifie de 14 (1970) à 60 (1982) compagnies de théâtre et de mime; 15 orchestres; de 4 (1970) à 6 (1982) compagnies de danse. Pour ces activités, nous avons pu construire une série historique, encore que limitée. Pour l'ensemble des activités théâtrales et musicales nous ne disposons que des données sur les dernières années. Pour les chiffres des entrées aux concerts symphoniques et au théâtre dans son ensemble de 1950 à 1960 nous nous sommes référés à une étude récente (Lighthart, 1984).

Tableau 12 - Opéra, concerts symphoniques, danse, théâtre et cinéma aux Pays-Bas

A N N E E		1950	1961	1970/ 71	1975/ 76	1981/ 82
OPERA ET OPERETTE	REPRESENTATIONS			264	645	453
	BILLETS VENDUS (x 1000)			152	318	232
CONCERTS SYMPHONIQUES	REPRESENTATIONS			1425	1853	1877
	BILLETS VENDUS (x 1000)	2417	1566	1145	1343	1281
DANSE	REPRESENTATIONS			350	604	2624
	BILLETS VENDUS (x 1000)			214	271	365
THÉÂTRE	REPRESENTATIONS			5152	5231	7264
	BILLETS VENDUS (x 1000)	2306	1781	1793	1147	1044
CINEMA	BILLETS VENDUS (x 1000)		50000	24100	28300	22000

Tableau établi par nos soins
Source : Centraal bureau

Si nous voulons inscrire ces chiffres dans le volume global des activités, nous dirons que pendant la saison 1982/1983, il y a eu 13 890 représentations de théâtre (allant du théâtre au sens propre à la comédie musicale, à la revue, au cirque, aux marionnettes, y compris l'activité des compagnies d'amateurs) avec 3 166 000 entrées. Il y a eu 4 981 concerts avec 1 963 000 entrées. Compte tenu du fait que les seules données aussi complètes sont les données italiennes, nous dirons que, pour les activités théâtrales susmentionnées, le taux d'entrée est égal à 22,6 billets pour 100 habitants. Pour les concerts de musique classique, ce taux est égal à 14 billets pour 100 habitants. Pour l'opéra, il est de 1,6 pour 100 habitants et pour le cinéma de 192 billets.

Pour le Danemark, nous ne disposons que des données sur l'activité théâtrale pendant les saisons 1980-1981 et 1981-1982. Au cours de cette dernière saison, le nombre des entrées a été de 2 947 000, soit un taux élevé de 57 billets pour 100 habitants.

4. La dépense privée

Jusqu'à présent nous nous sommes efforcés d'évaluer l'importance des entrées pour les spectacles d'opéra en les comparant avec les entrées dans d'autres types importants et traditionnels de spectacles de scène et avec le cinéma considéré comme un spectacle qui entraîne une sortie du foyer (tout comme les autres spectacles mentionnés), même s'il est mécanique.

Nous allons donc poursuivre nos comparaisons, parce que comprendre par exemple le poids de l'opéra par rapport au théâtre n'est pas suffisant, si l'on ne connaît pas la part qui revient à l'ensemble du secteur du théâtre et de la musique dans l'ensemble de l'utilisation du temps libre. Nous reprendrons donc notre enquête en partant comme toujours de la situation italienne qui, dans ce cas aussi, est décrite de façon plus complète qu'ailleurs par les publications de la SIAE.

Si nous considérons les dépenses du public, compte tenu des différents prix moyens, la situation se présente comme suit :

Tableau 13 - Dépenses du public par type de spectacle (%)

ACTIVITE	1936	1950	1970	1983
Activités ⁽¹¹⁾ théâtrales et musicales	14	7,8	3,8	6,3
Cinématographe	70	68,5	41,8	20,6
Sports ⁽¹²⁾	4	6,5	7,8	11,9
Divertissements divers ⁽¹³⁾	11	8,9	18,3	28,4
Abonnements radio-TV		8,3	28,3	32,8

Tableau établi par nos soins

Source : SIAE

(11) Aux activités visées au tableau 8, il faut ajouter les manifestations de musique légère (qui ont représenté, en 1983, 22 % du total des dépenses, soit une valeur analogue par exemple à celle des dépenses pour l'art lyrique et les ballets), de variétés et manifestations culturelles.

(12) Il s'agit des dépenses pour les billets vendus pour assister aux manifestations sportives, à l'exclusion des montants consacrés aux paris sur les matchs et aux concours de pronostics.

(13) Cf. note 3.

Le montant des recettes en 1983 est le suivant :

Tableau 14

	En milliards de Lires courantes	En milliards de Lires de 1970
Activités théâtrales et musicales	1 553	26
Cinéma	505	85,6
Sports	291	49,3
Divertissement divers	695	117,8
Radio-TV	<u>801</u>	<u>135,9</u>
	2 455	414,6

Le total en 1950 était de 191,1 milliards de LIT de 1970. Nous ne disposons pas pour toutes les activités indiquées au tableau 13 des chiffres relatifs aux billets vendus et par conséquent nous ne pouvons fournir que ces montants de recette. On ne peut établir de comparaison qu'avec le total des billets vendus en 1983 pour les activités théâtrales et musicales - 22,5 millions (5 millions uniquement pour les manifestations de musique légère et variétés) et les billets vendus pour les seuls matchs de football de série A et B (seul sport pour lequel nous disposons de données similaires) s'élevant à 17 millions. Le secteur des visites aux expositions d'art et aux musées est malheureusement amalgamé avec

celui des foires industrielles, ce qui en rend difficile l'évaluation. En outre, comme il est aussi inclus dans la catégorie des distractions diverses, il n'a jamais fait l'objet d'une analyse spécifique et il n'est pas possible d'établir une série historique des billets vendus. Enfin, il reste toujours à évaluer l'importance des entrées des étrangers dans les musées italiens. Néanmoins, il y a eu une augmentation qui, en 1983, a atteint l'indice 339 si l'on établit à 100 le montant de recettes pour expositions et foires en 1970, toujours en prix constants. Nous disposons également des chiffres pour les abonnements pour usage privé de la radio et télévision.

En 1936, sur une population de 42 millions d'habitants, il y en avait 654 000; en 1953, une année avant le début officiel des émissions télévisées, ils étaient passés à 4 661 000; en 1983, il y en a 14 millions avec un indice de diffusion de 75 pour 100 ménages.

Ce sont les secteurs qui ont connu une croissance sensible. De même pour les manifestations sportives, à part le football, on a enregistré au cours des 20 dernières années des augmentations de 300 % des recettes naturellement en prix constants. Quant aux activités théâtrales et musicales, qui, si l'on s'en tient au tableau 13, auraient proportionnellement diminué, nous dirons que les 22,5 millions

d'entrées en 1983 sont analogues aux 21 millions d'entrées de 1936, compte tenu toutefois du fait qu'aujourd'hui la population italienne est de 56 millions d'habitants environ, alors que, à cette époque, elle était de 42 millions et compte tenu également de l'importante part actuelle des entrées pour la musique légère qui, alors, était très modeste.

Si nous voulons encore élargir l'ampleur des comparaisons nous rappellerons que l'incidence des dépenses consacrées aux spectacles (total des activités visées au tableau 13) sur le produit intérieur brut⁽¹⁴⁾ est passé de 0,98 en 1951 à 0,46 en 1983, avec une diminution moins forte jusqu'en 1969 et plus prononcée dans les années ultérieures. L'incidence sur les consommations finales internes⁽¹⁵⁾ est passée, avec la même tendance que la précédente de 1,39 en 1951 à 0,71 en 1983.

(14) C'est-à-dire valeur totale des biens et services destinés à une utilisation finale, c'est-à-dire non réinvestie à quelque titre que ce soit dans les secteurs d'origine (primaire, secondaire, tertiaire).

(15) Les consommations de biens et de services des trois secteurs : primaire, secondaire et tertiaire. Il serait toutefois nécessaire de pouvoir évaluer la consommation élargie, c'est-à-dire ce qui est offert - gratuitement ou à des prix de faveur - par le secteur public ou privé à la consommation des ménages. Ménages qui financent cette production par la part de leurs revenus absorbée par les impôts directs ou indirects.

L'incidence sur les consommations de loisirs et culturelles⁽¹⁶⁾ est passée de 24,91 en 1951 à 9,51 en 1983. Les valeurs réelles sont de 2 446 milliards pour le spectacle; 536 000 milliards pour le produit intérieur brut; 342 000 milliards pour les consommations finales des ménages et 25 000 milliards pour les consommations de caractère récréatif et culturel.

Et si nous élargissons encore le domaine d'observation, nous rappellerons que la tendance des consommations typiques de la société dite d'opulence présente aussi en Italie une incidence de plus en plus réduite des dépenses pour les consommations de caractère récréatif et culturel par rapport au total des consommations non primaires⁽¹⁷⁾ : de 30,3 % en 1951 à 19,3 % en 1976 en prix constants.

Et à l'intérieur de cet agrégat, nous observons que la part des dépenses pour les spectacles (en liras de 1963) est passée de 44,2 % en 1951 à 36 % en 1976, alors que les livres, journaux et périodiques passaient de 33,2 à 26,9 % et les appareils de radio et télévision et autres appareils de caractère récréatif de 22,5 à 37,1 %. Cette incidence diminue parce que les consommateurs donnent la préférence

(16) C'est une autre des classifications utilisées par l'ISTAT dans ses annuaires de la comptabilité nationale. Elle comprend les dépenses pour les loisirs, les spectacles, l'instruction et la culture (c'est-à-dire achat de livres, journaux et périodiques; appareils de radio et de télévision et autres biens de caractère récréatif; instruction, spectacles et autres services).

(17) Meubles, biens d'équipement, appareils, ustensiles de ménage, services pour la maison, transports, communications, biens et services récréatifs et culturels, autres non classés ailleurs.

aux biens non primaires qui sont qualifiés de durables : c'est-à-dire aux moyens de transport, aux biens d'équipement et aux appareils pour la maison. Il convient de rappeler que les biens non primaires sont ceux pour lesquels augmente sans cesse la part dans le total des consommations ce qui place les biens primaires au second rang⁽¹⁸⁾. Dans les sociétés préindustrielles ce sont au contraire les consommations primaires qui dominent.

Dans la république fédérale d'Allemagne, on peut noter que, pour la saison 1980-1981, en regard de 20 millions d'entrées pour la musique⁽¹⁹⁾, plus 8 pour le théâtre dans les théâtres publics, on compte 12 millions d'entrées aux musées et 9,5 millions pour les matchs des deux premières divisions nationales.

Nous disposons ensuite (Fohrbeck et Wiesand, 1982) des résultats d'une analyse effectuée en 1981 sur un échantillon statistiquement important des

(18) Denrées alimentaires et boissons, tabacs, vêtements et chaussures, logement, combustibles et énergie électrique, hygiène et santé.

(19) 9,6 pour l'opéra, l'opérette, la comédie musicale, la danse dans les théâtres publics et les festivals, plus 4,8 environ du total pour les concerts de musique classique, plus 5,8 millions environ pour les concerts de musique légère.

consommations des ménages, d'après les données de l'office statistique fédéral (Statistischen Bundesamts, Wiesbaden). On a pris en considération trois budgets familiaux standards : Le type A (cellule familiale de quatre personnes, ouvriers, recettes brutes par mois entre 2 300 et 3 450 DM); le type B (cellule de quatre personnes, employés, entre 4 400 et 6 000 DM); le type C (deux personnes, retraités, moins de 1 650 DM).

Le type A dépense par mois, pour le total des consommations que nous qualifierons (comme dans la situation italienne) de caractère récréatif et culturel - comprenant également l'instruction - (Güter und Dienstleistungen für Bildung, Kunst und Unterhaltung insgesamt) 220,23 DM.

Tableau 15

	TYPE A	TYPE B
Total des consommations de caractère récréatif et culturel	220,23	383,92
dont :		
- théâtre ⁽²⁰⁾	1,85	6,36
- concerts	0,53	2,20
- cinéma	2,27	...
- manifestations sportives	1,11	...
- total précédent plus autres pour distractions	12,74	24,24
- livres et périodiques	17,36	
- reproductions d'oeuvres d'art	11,92	
- appareils de réception et de reproduction du son et de l'image (radio, télévision, etc.)	29,62	44,34
- redevances radio et télévision	11,55	12,27

De la lecture de ces quelques données concernant la destination des dépenses en Italie, en république fédérale d'Allemagne, se dégage une tendance que nous

(20) Dans ce cas, cela signifie clairement tous les spectacles de scène (théâtre, opéra, danse, opérette, etc.).

aurons l'occasion de continuer à mettre en évidence. Cette tendance est caractéristique de la société contemporaine : c'est la préférence accordée au mode privé de consommation culturelle. Une certaine désaffection à l'égard des spectacles de scène qui exigent l'acceptation d'une série d'"efforts" et de "difficultés" pour pouvoir en bénéficier, comparées à la facilité et au confort de l'action qui consiste à poser un disque sur la platine d'un électrophone, à regarder un film à la télévision. Si l'on pose en principe qu'il faut consacrer à la culture une partie du temps (c'est-à-dire dans notre société de l'argent) et des moyens financiers destinés globalement au temps libre, on donne la préférence aux biens en quelque sorte "durables" comme les appareils de réception et de reproduction du son et de l'image, les livres et périodiques, etc. Comme pour les biens non primaires on donne la préférence aux biens durables, de même parmi les biens non primaires non durables, on choisit ceux qui sont en quelque sorte "durables".

Cette attitude est très déterminée par l'offre de ces biens dès lors que la majeure partie des industries productrices de biens de consommation est née et fonde son développement sur la consommation croissante de ce type de biens durables à usage privé. Naturellement, ce ne sont que quelques-unes des considérations sur cet important phénomène dont la compréhension nécessite d'autres considérations qui seront exposées par la suite.

Au Royaume-Uni, nous savons qu'en 1983, 96,9 % des ménages possédaient un appareil de télévision. Et que les entrées dans les principaux musées sont passées de 16 millions environ en 1971 à 23 millions environ en 1981. Les chiffres concernant les consommations des ménages sont tirés des publications de l'Office statistique central (Nissel, ed., 1983) pour effectuer les comparaisons ci-après.

Tableau 16

Tableau établi par nos soins

Source : Nissel, ed., 1983

(en prix courants)	1970	1981 (millions d'UKL)
Livres et périodiques	455	2 216
Biens et services pour le spectacle et autres activités récréatives dont :		
- cinéma	61	142
- radio ⁽²¹⁾ et télévision : redevances	324	1 501
- entrées ⁽²²⁾ aux spectacles, musées, autres recettes; services récréatifs	194	1 338
- sous-total	579	2 981
Total des biens et services	1 034	5 197
Pourcentage des consommations des ménages	3,3	3,4

(21) A l'exclusion, pour cause de renseignements insuffisants, du volume des ventes des appareils de radio et de télévision, des disques et des autres types de lecteurs et de reproducteurs.

(22) Ce poste de dépenses couvre un vaste domaine qui comprend notamment les entrées aux matches de football, au jeu de bingo, etc.

.../...

Une publication de l'Arts Council of Great Britain nous permet d'avoir des chiffres plus précis concernant l'exercice financier 1981-1982.

Tableau 17

Tableau établi par nos soins

Source : Arts Council of Great Britain

	(millions de UKL)	%
1. Total des consommations privées	151 042	100
2. Consommation pour les activités du temps libre (leisure spending)	33 640	22
3. Dépenses pour le théâtre, l'opéra, le ballet, le cirque	125	0,08 (% de 2 : 0,3)

Pour avoir d'autres points de comparaison nous rappellerons qu'en 1981, 44 millions d'UKL ont été consacrés aux matchs de football, 1 271 aux lotto, loteries, paris de divers types et jeux de hasard, 4 246 au tabac, 771 à la confiserie, 504 au jardinage, 590 à la photographie.

En France, les dépenses des ménages pour les activités culturelles⁽²³⁾ s'élèvent en 1981 à 72,3 milliards de francs, soit 3,6 % du total des consommations des ménages. Sur ces 72 milliards, 1,2 seulement est consacré aux spectacles; 3,4 au cinéma; 4,8 aux abonnements radio et télévision; 29,4 aux livres et périodiques; 23,1 aux appareils de reproduction-réception du son et de l'image (radio, télévision, etc.).

L'examen des comptes nationaux des années précédentes permet de constater (cf. Développement culturel, n° 56, août 1983) que les dépenses pour les spectacles sont en régression depuis plus de 20 ans, alors qu'il y a une augmentation des dépenses pour les appareils et les biens (classés par l'INSEE⁽²⁴⁾ comme biens semi-durables) tels que les livres, les périodiques, les disques et les cassettes, la photo.

Les entrées dans les musées sont estimées (1981) à 40 millions (Cardona, 1984) : les musées nationaux ont accueilli sept millions de visiteurs; le Louvre et Versailles ont accueilli respectivement 1,6 et 1,9 million de visiteurs. Selon la

(23) -----
Ne signifie pas toutes les activités (on les qualifie de dépenses "pour la culture" (Cf. Développement culturel n° 56, août 1983) on n'y calcule pas par exemple les dépenses pour les entrées dans les musées, les monuments, les expositions.

(24) Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques.

caisse nationale des monuments historiques (CNMHS), les entrées dans les musées et dans les monuments ont augmenté au cours des 20 dernières années. Si nous prenons en considération les 196 musées placés sous la surveillance du ministère de la culture et situés hors de Paris (l'incidence des entrées des étrangers est alors moindre), nous pouvons observer que les entrées sont passées de 5,4 millions en 1974 à 8 millions environ en 1978. L'indice de diffusion des appareils de radio et de télévision est de 90 pour 100 ménages.

Le nombre des électrophones était de 10 millions en 1970, inférieur à celui des enregistreurs qui était de 11 millions (en 1962, il y en avait 3 millions). La part qui, dans les budgets des ménages, est consacrée aux dépenses que l'INSEE a classées dans la rubrique dépenses culturelles, est demeurée relativement stable : 3,19 % en 1960, 3,39 % en 1970, 3,41 % en 1980 et 3,36 % en 1983. Elle est demeurée stable si on les considère dans sa valeur relative, mais elle a enregistré une croissance si on la considère dans l'absolu : en prix constants de l'ordre de 6 % par an de 1960 à 1975 et de 3 % par an de 1975 à 1980.

La caractéristique de la consommation culturelle des vingt dernières années est la diminution régulière de la part des dépenses consacrées aux services (redevances radio et télévision, cinéma, spectacles et aux livres et périodiques; cette tendance va de pair avec une forte croissance des dépenses consacrées aux

divers appareils susmentionnés. Enfin, la croissance la plus forte a été enregistrée dans le secteur des appareils pour la reproduction du son et de l'image, puisque le facteur est de 6 entre 1970 et 1983 (ministère de la culture, SER, DT/877, 1985).

Aux Pays-Bas, les entrées dans les musées et expositions sont passées de 7,7 millions en 1970 à 14 en 1982. Si nous considérons les consommations des ménages au Danemark entre 1966 et 1973 (Girard et Gentil, 1982), et si l'on prend 100 pour la valeur des dépenses en 1979, nous observons que les dépenses consacrées aux spectacles stagnent (93,6 en 1966 et 102,8 en 1973) comme celles qui sont consacrées aux livres et aux périodiques (104 en 1966 et 110 en 1973). Pour les appareils de radio, de télévision, de haute fidélité, etc. on passe de 54,3 en 1966 à 196,2 en 1973 et, pour les appareils de photographie, la pratique des sports et les autres biens, on passe de 78,6 à 112.

5. L'opéra et les autres activités du temps libre

Les données présentées jusqu'à présent concernaient l'évolution de la part des dépenses consacrées aux activités en quelque sorte culturelles (ou en tout cas

du temps libre) décidées de façon autonome par les ménages. En ce qui concerne l'autre partie qui, canalisée par la fiscalité, est consacrée à la culture par les pouvoirs publics, il faut attendre les pages suivantes. Pour le moment, en poursuivant notre recherche visant à définir avec le plus de précision possible l'importance de la demande d'opéra (au moins dans la composante qui s'exprime par les entrées aux spectacles), passons à la lecture des résultats de sondages réalisés en vue d'évaluer quelles sont les tendances de la population pour l'utilisation de son temps libre. Nous avons reporté à ce point de notre étude l'examen de ces données, car nous avons préféré présenter d'abord des informations de type plutôt concret sur les billets vendus ou sur les consommations des ménages.

Il est un fait que ces chiffres ne peuvent naturellement tout expliquer ou illustrer. Le nombre de billets vendus pourrait par exemple révéler la présence du même groupe de personnes qui se rend plusieurs fois par an à l'opéra, ce qui réduirait la valeur du ratio des billets par 100 habitants que nous avons proposé.

D'autre part, les dépenses consacrées aux consommations de type culturel ne rendent évidemment pas compte notamment du temps consacré aux activités du temps libre telles que les visites aux amis, les jeux de carte, les promenades dans la campagne, etc. Nous présenterons également les résultats de la plus récente des enquêtes sur la composition de son public que réalise périodiquement La Royal Opera House.

Nous reprendrons alors notre observation des différents pays européens. Selon l'ordre suivi jusqu'ici nous devrions examiner la situation italienne, mais ce n'est pas possible parce qu'il n'existe pas de sondages de ce type.

Dans la république fédérale d'Allemagne, une étude a été réalisée en 1982 (Fophrbeck et Wiesand, 1982; 201) et les chiffres sont les suivants : de 1964 à 1980, les minutes de temps libre (libre des obligations inévitables, c'est-à-dire travailler, dormir, se nourrir) sont passées en moyenne pour une journée de travail de 340 à 1964 à 449 en 1980, soit une augmentation de 9 à 10 % tous les cinq ans.

Un tiers environ du temps est occupé par la radio, la télévision, les quotidiens.

La part du temps libre restant a augmenté, mais plus lentement que l'augmentation totale du temps libre.

Le rapport entre les activités à l'extérieur de la maison et les activités à la maison est passé de 55:100 en 1964 à 37:100 en 1974, pour passer ensuite à 43:100 en 1980. Examinons de plus près quelles sont les activités les plus pratiquées. Pour le théâtre, la musique, la danse et les musées deux minutes par jour ouvrable; deux également pour le cinéma; une pour les manifestations sportives. En revanche, écouter de la musique enregistrée occupe 15 minutes; lire les quotidiens 11; faire et recevoir des visites 45; travaux manuels et bricolage 32. Ces chiffres nous confirment également la tendance à écouter la musique enregistrée et non la musique en salle de concert.

Le rôle de la musique (dans son ensemble "classique" et "légère") est de plus en plus important, mais se traduit par l'augmentation de l'audition chez soi de musique enregistrée plutôt que par des sorties au théâtre. Si nous jetons un coup d'oeil sur le marché de la musique enregistrée (disques et cassettes) allemand en 1981, nous constatons que les disques de musique "classique" représentent 8 % du marché, alors que la musique pop internationale représente 24 %, le soft rock 21 % etc. Si l'on examine les préférences des jeunes (1980) entre 12 et 21 ans, on constate qu'écouter la musique est une activité pour 95 % des jeunes interrogés, à

égalité avec le fait d'être avec des amis (92 %). Parmi les types de musique préférés l'opéra et l'opérette arrivent en dernière place avec 7 %. La musique classique (c'est-à-dire toute la musique classique, à l'exclusion de l'opéra et de l'opérette) représente en revanche 22 % dépassant par exemple la musique de danse pour orchestre, les chansons des comédies musicales, les chansons de protestation, la chanson française, la musique folklorique allemande, etc., le jazz. Elle est en revanche inférieure au genre disco-sound qui représente 60 %, au rock et à la pop-music avec 52 %, au genre des années 60 avec 51 %. D'après le relevé du nombre des téléspectateurs pour les émissions à contenu musical de la télévision nationale, on note qu'on a atteint en 1979 60 millions de téléspectateurs pour les programmes de divertissement à base de musique "légère". Pour la Bohême on a atteint 3,6 millions; pour Tannhäuser 1,7; pour Rienzi 1,1; pour Ariane à Naxos 0,6.

La Bohême de la Royal Opera House diffusée en 1982 par la BBC anglaise a atteint 1,5 million de téléspectateurs. L'anneau des Niebelungen produit par le Festival de Bayreuth a atteint entre 0,7 et 1,2 million de téléspectateurs. Un programme de Beethoven par le London Philharmonic Orchestra a eu 2,4 millions de

télespectateurs. A titre de comparaison, rappelons que la série traditionnelle de théâtre à la télévision, Play-for Today a eu un public de sept millions de télespectateurs entre octobre 1981 et avril 1982.

Pour Shakespeare à la télévision, les télespectateurs ont été au nombre de 0,4 million pour Timon d'Athènes et 2,2 pour la Mégère apprivoisée (cf. Nissel, ed., 1983).

Quant aux disques vendus, en 1980 la musique pop et rock représentait 55 % du marché alors que la musique classique vocale (il n'est pas précisé si l'opéra est compris) représentait 1 % et la musique instrumentale 3 %. Les analyses démoscopiques effectuées en Angleterre se réfèrent malheureusement aux activités pratiquées au cours des quatre semaines précédant le sondage. Les données que nous proposons se réfèrent aux enquêtes périodiques réalisées en 1973, 1977 et 1980.

Il faut naturellement donner à ces pourcentages une valeur purement indicative en raison de la brièveté de la période observée (quatre semaines). En 1980, 31 % se sont adonnés à des activités culturelles et dans ce pourcentage 5 % se sont rendus à des spectacles de théâtre, d'opéra ou de danse, valeur presque inchangée par rapport à 1973. Les concerts de musique classique ont atteint 0,5 %, alors que les concerts de musique pop ont atteint 1 %. Le cinéma a atteint 10 %,

Les musées, galeries et monuments 12 %, en augmentation de 30 % par rapport à 1973. Les paris, le totocalcio et le bingo ont été cités par 32 % des personnes. Nager en piscine par 8 %; assister aux matchs de football par 4 %; jouer au billard par 7 %. L'âge moyen des spectateurs pour le théâtre, l'opéra et la danse est de 43 ans; pour les salles de concert, il passe à 53 et pour le cinéma, il est de 27. L'enquête confirme un phénomène qui se rencontre partout : le public des activités théâtrales et musicales de scène est constitué en grande partie par les professions libérales, les industriels, le personnel de direction, les cadres et les étudiants.

En France, nous possédons les résultats de deux sondages réalisés en 1973 et en 1981 par le service étude et recherche du ministère de la culture. L'enquête, portant sur les pratiques culturelles des Français, a été effectuée sur un échantillon de 4 000 personnes (cf. ministère de la culture, 1982).

Il ressort de cette enquête que aller à l'opéra ne concerne que 2 % de la population de même que faire partie d'une chorale. En revanche, en tête de cette classification, évidemment après la télévision, la radio et les quotidiens, nous trouvons l'écoute de la musique enregistrée avec 51 % (en 1973, 35 %). Même le cinéma (50 %) est dépassé par la musique et à égalité avec la proportion de

personnes qui au moins une fois par an sortent de chez elles pour l'une ou l'autre activité culturelle. Par exemple, 32 % visitent les monuments au moins une fois par an. Rappelons en revanche que l'écoute de musique enregistrée se produit au moins une fois par semaine. Le théâtre, le cirque, les concerts de musique pop, rock et de jazz représentant chacun 10 %. Les concerts de musique classique 7 % au même niveau que la pratique d'un instrument.

Les personnes qui assistent à un spectacle de danse représentent 4 % et enfin comme nous l'avons déjà noté, il y a l'opéra.

Nous étudierons la composition de son public par la suite, étant donné qu'il s'agit d'éléments purement indicatifs compte tenu du faible nombre absolu de personnes qui fréquentent l'opéra - 50 sur le total des 4 000 personnes interrogées - ce qui ne permet pas d'extrapoler au niveau national les conclusions de l'analyse. Venons-en d'abord à ceux qui écoutent la musique enregistrée. Ceux qui écoutent plus souvent le genre chanson française représentent 38 %; ceux qui écoutent le genre rock et pop 15 %; la musique classique représente 14 %, ce qui est important; l'opéra est à la dernière place avec 1 %; l'opérette représente 2 % à égalité avec la musique classique du 20e siècle. Naturellement ces pratiques, comme toutes les autres, ne sont pas exclusives l'une de l'autre.

Nous constaterons par exemple qu'à l'intérieur du groupe qui déclare écouter de la musique classique (mais à l'exclusion de la musique du 20e siècle), 50 % écoutent principalement ce type de musique; 25 % écoutent surtout des chansons; 14 % le genre pop ou rock et 8 % le jazz. Nous noterons par ailleurs que sept français sur dix possèdent un électrophone; six sur dix un enregistreur; plus de neuf sur dix la radio et la télévision. Si nous effectuons une comparaison avec les résultats de l'enquête effectuée en 1973, nous constatons une tendance qui ne se manifeste pas qu'en France à savoir l'évolution positive enregistrée par les activités culturelles liées à la consommation des produits des industries de la culture; la stagnation de celles qui impliquent de sortir de chez soi et, en corollaire, une augmentation des activités au foyer. Entre 1973 et 1981 on constate également une stagnation des entrées aux spectacles cinématographiques et aux spectacles de scène, à l'exception du théâtre où l'on enregistre une très nette tendance à la baisse et à l'exception des concerts de musique pop, folk, rock et jazz qui semblent connaître un intérêt accru.

Quant au public de l'opéra - avec les réserves susmentionnées, l'enquête fait clairement apparaître l'étroite corrélation qui existe entre le niveau des

études et la composition du public : un spectateur sur trois a passé le baccalauréat ou un diplôme universitaire. Ce n'est pas un public jeune : le groupe des 15 à 24 ans représente 15 % (alors qu'il représente 23 % pour le théâtre et 21 % pour les concerts de musique classique).

En revanche, pour le public de l'opéra, plus d'un spectateur sur trois a entre 25 et 39 ans; 29 % a entre 40 et 59 ans. 22 % a plus de 60 ans (alors que pour le théâtre ce groupe représente 15 % et pour les concerts 12 %).

Le public est également composé en bonne partie de cadres dirigeants et de professions libérales (30 %). Les employés représentent 11 %, les ouvriers 14 %; les retraités de plus de 60 ans 21 %. Si nous considérons les autres pratiques culturelles de ce public, nous pouvons noter qu'il est constitué pour une part beaucoup plus importante de grands consommateurs de livres. Si l'on examine les préférences de ce type de public en matière de musique enregistrée, il ressort qu'il écoute de l'opéra quatre fois plus que le public des concerts et dix fois plus que le public du cinématographe. Le public de l'opéra qui écoute volontiers la

musique instrumentale classique est celui pour lequel l'écoute de la musique classique du XXe siècle est le moins exceptionnel : 5,4 % contre 1,8 % du public des concerts de musique instrumentale. La chanson, qui est, comme nous l'avons noté précédemment, le genre nettement le plus apprécié par la population (38 %), ne représente que 20 % dans le public de l'opéra contre 33 % dans le public de l'opérette et 44 % dans le public des spectacles cinématographiques. Ceux qui suivent souvent des transmissions d'opéra à la télévision sont peu nombreux : 4,3 %. La tranche de public la plus assidue se trouve parmi les personnes âgées de plus de 60 ans.

A ce propos, c'est-à-dire en liaison avec l'analyse française (avec toutes ses limites) du public de l'opéra, nous voulons présenter ci-après les résultats de la dernière enquête que la Royal Opera House de Londres a effectuée auprès de son public pendant la période qui va du 24 octobre 1983 au 10 août 1984.

Au cours de cette période on a choisi pour le sondage 38 spectacles d'opéra et de danse, deux concerts et six spectacles du cycle spécial Prom. Au cours de ces soirées on a déposé sur 350 places (un sixième environ de la capacité totale) sélectionnées avec soin une enveloppe contenant le questionnaire, une lettre de

présentation et un stylo en cadeau. Le pourcentage des réponses a été proche de 40 % (5 289 au total) contre un pourcentage de 48 % obtenu pour l'enquête effectuée au cours de la saison 1980/81.

Le public de l'opéra est constitué principalement d'un groupe stable et motivé. Un groupe qui fréquente souvent aussi les autres types de spectacles de scène. La proportion des hommes est supérieure à celle des femmes; quant à l'âge, 69 % ont plus de 35 ans. Les spectateurs les plus assidus (plus de 12 représentations par an) sont pour 60 % d'entre eux non mariés. Du point de vue social, le public se compose en grande partie de personnes du monde des affaires et des professions libérales ainsi que des médias et de la publicité. Les étudiants représentent 4 %.

Quant aux motivations qui poussent à assister à un spectacle d'opéra, l'importance de la distribution et du metteur en scène a une influence spéciale sur les spectateurs assidus. Pour ceux qui n'ont pas assisté à un spectacle à l'Opera House au cours des 12 derniers mois, la renommée du Royal Opera joue un rôle important ou alors le désir d'aller au Royal Opera House ou de passer une soirée avec des amis.

Après cet examen approfondi du public spécifique de l'opéra, arrivons-en à l'étude concernant l'emploi du temps libre et en particulier la proportion de celui-ci qui est consacrée aux spectacles. L'office néerlandais pour la planification sociale et culturelle (cf. Knulst et Schoonderwoerd, ed., 1982) a effectué en 1975 et en 1980 une enquête sur les modalités d'utilisation du temps libre auprès d'un échantillon représentatif de la population âgée de plus de 12 ans. On a demandé aux personnes interrogées d'enregistrer leurs activités tous les quarts d'heure pendant une semaine, il s'agit de la méthode connue de l'analyse des time-budgets. Les activités du temps libre sont stables et occupent 27 % du temps total d'une semaine (aussi bien en 1975 qu'en 1980). On admet que 1 % correspond à 100 minutes. Si l'on considère les hommes qui travaillent, ce pourcentage descend légèrement : 25 % environ. Pour les femmes qui travaillent, la différence avec la moyenne nationale est plus marquée : 22 %. Le maximum est atteint par les retraités et les chômeurs avec 38-39 %. Sur les heures consacrées dans l'ensemble aux activités du temps libre, on trouve en tête 11 heures par semaine consacrées aux visites et 11,5 consacrées à la télévision, à la radio, à la musique enregistrée.

Ensuite 5,5 heures sont consacrées aux livres et aux périodiques; 6,4 aux passe-temps⁽²⁵⁾, sport⁽²⁶⁾ et jeux; sortir de la maison (activités qui englobent aussi bien le fait d'aller au restaurant que d'aller au spectacle) a occupé 4,8 heures contre 5,8 en 1975. Si on analyse plus finement les activités "à l'extérieur", on constate que 5 % seulement des personnes interrogées ont participé pendant la semaine en question à une activité théâtrale et musicale en y consacrant en moyenne 2,7 heures. Ce dernier chiffre est très élevé si on le compare aux chiffres relatifs aux autres pratiques du temps libre. On constate que seule la fréquentation des musées est presque au même niveau avec 5 % des participants qui y consacrent 2,1 heures. Ou la chasse et la pêche avec un total de 2 %, qui y consacre 5,1 heures. Ces données mettent encore une fois en évidence un autre des aspects caractéristiques de la fréquentation des spectacles de scène comme l'opéra : il s'agit notamment d'activités chronophages, c'est-à-dire qui exigent beaucoup de temps pour être pratiquées.

C'est une activité qui par ailleurs est exclusive d'autres activités. Il va de soi qu'à cet égard la consommation dans le secteur des médias présente un tableau différent. C'est ainsi que, aux Pays-Bas (comme ailleurs), 96 % des personnes interrogées ont regardé la télévision pendant la semaine, avec une moyenne de 10,3 heures par personne, mais nous savons parfaitement que pendant ces

(25) Ce terme comprend les petites activités d'entretien et d'aménagement de la maison, d'autres activités manuelles, des pratiques artistiques (jouer d'un instrument, peindre, etc.) exercées en amateur ainsi que tout ce qui est traditionnellement couvert par l'expression passe-temps.

(26) Par ce terme on entend aussi bien la pratique d'un sport que la fréquentation des manifestations sportives.

heures, selon toute probabilité, elles ont également consommé leur pain quotidien, c'est-à-dire jeté un coup d'oeil sur les quotidiens, etc. C'est ainsi que 34 % ont écouté de la musique enregistrée en y consacrant en moyenne 1,8 heure; dans ce cas également il est probable que cette occupation n'a pas été exclusive. Une comparaison globale entre les résultats du sondage de 1975 et de celui de 1980 fait ressortir la stabilité dans le temps des entrées aux spectacles et aux musées et galeries. L'éventuelle augmentation des entrées dans les musées est imputable à la présence des étrangers, car les vérifications effectuées en automne au sujet des activités des personnes interrogées fournissent toujours des résultats constants.

La fréquentation des cinémas connaît également aux Pays-Bas la baisse notée ailleurs et que nous avons du reste mise en évidence dans le tableau 12 d'après le nombre de billets vendus. Nous proposons une dernière comparaison entre les entrées pour ce type d'activité.

Tableau 18

(: Tijdsbestedingsonderzoek (enquête sur l'utilisation du temps), 1975 et 1980).

		cinématographe	Concerts théâtre opéra danse cabaret	Musées galeries expositions
		%	%	%
une fois par mois ou plus	1975	10	5	4
	1980	9	4	4
moins d'une fois par mois	1975	36	30	40
	1980	38	33	45
jamais	1975	54	65	56
	1980	53	63	51

6. Les composantes de la demande

A ce point de notre enquête sur les entrées aux spectacles d'opéra dans les pays de la Communauté, l'élément qui ressort avec le plus d'évidence est la proportion très réduite de population qui y assiste. Cette catégorie de personne n'a jamais été importante, même avant la Seconde Guerre mondiale, où elle l'était plus qu'aujourd'hui. Depuis, elle a diminué, car ce type de spectacle - comme du reste les autres types de spectacles de scène - subit la concurrence des autres modalités d'occupation du temps libre. Depuis quelques années on assiste à un vaste phénomène d'équilibre des entrées. Nous avons vu que la fréquentation de l'opéra est une pratique élitaires à l'intérieur même de la catégorie des entrées globales aux manifestations de musique classique.

Tout ce phénomène s'inscrit en revanche à l'intérieur d'une augmentation massive de la consommation globale de musique avec une tendance nettement plus marquée en faveur de la musique légère parallèlement à une tendance non moins importante en faveur de la musique classique. Cette évolution s'est produite et se produit par le biais de modalités nouvelles qui offrent également un produit nouveau : c'est la musique qui arrive dans les foyers par le biais des réseaux de radio et de télévision et grâce à l'achat de matériel pour écouter la musique enregistrée sur divers supports; et naturellement par le biais des synergies qui se manifestent entre ces deux grands canaux de production et de distribution.

Une analyse économique (Preel, ed. 1984) a été tentée en France pour l'ensemble de la consommation de musique, tant la consommation directe que la consommation indirecte (par le biais de la part des impôts utilisés par les pouvoirs publics pour financer les organismes dont les produits ne sont pas soumis à l'épreuve du marché). Cette analyse s'est efforcée de quantifier également "l'autoproduction domestique" de musique (par exemple le travail et la dépense nécessaires pour acheter une cassette, un enregistreur, une radio, les câbles, etc. et enregistrer les programmes). Les domaines de dépenses et de consommation de musique définis par l'étude sont au nombre de quatre. Mais nous nous limiterons à présenter quelques données relatives au domaine le plus limité, celui du "domaine musical" proprement dit.

Il a été défini au niveau de la consommation et comprend les fonctions suivantes : la pratique d'un instrument en amateur; les spectacles musicaux, soit de scène (concerts, opéras et ballets), soit enregistrés (discothèques, juke-boxes, films musicaux). L'écoute à domicile sous les deux formes de supports et d'appareils divers, d'une part, et sous la forme des émissions de radio et de

télévision, de l'autre. Cet ensemble a été évalué pour 1981 à 25,9 milliards de dépenses (directes) des consommateurs et à 30,7 milliards du point de vue de la consommation". Cette différence entre dépenses et consommation se comprend si l'on considère que les achats effectivement réalisés par les familles ne correspondent pas aux consommations réelles de celles-ci (subventions, recettes publicitaires, heures de travail gratuit, par exemple : tout cela doit être chiffré, évalué et ajouté aux chiffres relatifs aux achats de biens et services).

Si nous comparons les 25,9 milliards de dépenses aux grands agrégats économiques nationaux, nous constatons qu'il s'agit de 1,3 % des consommations finales internes (1,5 % pour ce qui concerne les "consommations" musicales). Si nous comparons les 30 milliards de consommation musicale avec les autres domaines nous constatons que les dépenses pour les chaussures s'élèvent en 1981 à 26 milliards, les dépenses pour la bijouterie joaillerie à 28 milliards, les dépenses pour le pain et la pâtisserie à 33 milliards, pour l'électricité à 34, pour les prestations médicales à 36, pour les vins et boissons alcooliques à 39 milliards.

Et si nous comparons la musique avec "le dieu automobile" (Preel, ed. 1984 : 32), les achats de voitures n'excèdent, avec leurs 55 milliards, que de 80 % la consommation musicale. Si nous considérons les valeurs des différents postes de

dépense du "domaine musical", nous constatons que pour les concerts classiques, la dépense est de 1 020 millions et la consommation de 980 millions; pour l'opéra, l'opérette et la danse, la dépense est de 510 millions et la consommation de 1 010 millions. En revanche, pour la consommation "privée" de musique, le chiffre est de 17 515 millions et pour la pratique d'un instrument en amateur le chiffre est de 5 130 millions.

Pour pouvoir lire et interpréter de façon plus approfondie et plus détaillée ce grand phénomène, nous devons nous interroger dès lors sur la façon dont se détermine dans la situation actuelle la demande de musique classique, afin d'inscrire l'intérêt pour l'opéra aujourd'hui dans le contexte qui lui fait concurrence. Nous devons tout d'abord nous rappeler dans ses grandes lignes quelle est la structure actuelle de production de la musique classique. Aujourd'hui l'amateur est le dernier maillon d'une chaîne dont il ne comprend ni la force ni la logique. Un grand nombre d'intermédiaires, comme il n'y en a jamais eu dans l'histoire de la musique, interviennent entre l'amateur et le compositeur. Le compositeur a besoin de l'interprète (le grand chef d'orchestre) et des exécutants (l'orchestre); tous sortent d'un même établissement, le conservatoire. Ensuite,

apparaît l'éditeur que nous appellerons "le graphiste", qui imprime le répertoire (parce que, pour la musique contemporaine, il est beaucoup plus réticent). La production de tout ce groupe de personnes est utile d'une part à l'organisateur des spectacles de scène et d'autre part à un nouveau type d'éditeur : l'éditeur/producteur d'audiovisuel (discographique, radiotélévision, etc.). A son tour, la production de ces personnes est véhiculée par des médias ou est présentée sur scène et atteint de la sorte l'auditeur : mais il faut tenir compte des synergies entre ces deux modes de consommation.

En substance, on est loin de l'époque où l'auteur lui-même chantait un madrigal avec ses amis en présence d'un groupe d'amis qui auraient bien pu le chanter et qui en tout cas connaissaient les règles de la composition musicale. De même, les temps ne sont plus où le prince commandait une oeuvre et prenait ensuite l'instrument et se mêlait à l'ensemble orchestral pour jouer avec lui. On peut affirmer que jusqu'au romantisme la musique était comprise. Aujourd'hui, on l'écoute. La demande se détermine alors dans l'essence d'un contact direct entre l'auditeur et le créateur et en fonction du nombre croissant d'intermédiaires qui

existent dans la structure de production. La distance par rapport au créateur doit se comprendre notamment aussi en tenant compte du refus des créations contemporaines. Mais il faut surtout songer à la situation qui s'est créée à l'époque romantique, avec l'aura de sacralité qui se manifeste de plus en plus autour du compositeur d'abord et de l'interprète (par réverbération) ensuite. Du reste, indépendamment des poésies romantiques, cela répondrait tout d'abord au désir du compositeur de se soustraire à la domination des princes, comme un siècle auparavant il avait réussi à se soustraire à la domination de l'Eglise. Il suffit de rappeler Beethoven et son refus de céder le pas à l'impératrice, à Toplitz. Le génie, le caractère sacré du génie. Toute cette évolution implique un détachement progressif du compositeur par rapport à la partie du public "qui ne comprend pas", qui ne le comprend pas, "les philistins" de Schumann. Cette situation se maintient au XXe siècle, alors que les compositions - porteuses, à partir du romantisme, de messages philosophiques, d'éléments non matériels - deviennent de plus en plus complexes. Le compositeur ne réussit plus à les jouer lui-même et les amateurs courageux n'y parviennent plus : d'où l'interprète qui a recours aux exécutants.

Dès lors le caractère sacré de la musique attire de plus en plus le public et les premiers à s'en rendre compte sont les éditeurs. Notre siècle voit le triomphe des producteurs/distributeurs de musique enregistrée.

Désormais, l'amateur a le choix entre écouter la musique vivante ou la musique enregistrée, ce qui modifie les données du problème essentiel de l'analyse économique de la musique, c'est-à-dire de l'analyse des composants qui déterminent la demande.

L'introduction de la musique sur support implique (1) l'individualisation de la consommation; (2) la possibilité pour l'amateur de reproduire le produit musical; l'affirmation de ce que nous pourrions appeler "l'esthétique de l'audiovisuel" (Dupuis, 1984). En substance, on peut conclure de ces trois phénomènes que l'auditeur a une très grande possibilité d'emmagasiner l'information musicale. Toutefois, quelle est la valeur de cette information ? C'est précisément le problème parce qu'elle est utilisée principalement pour apprécier les différences entre les interprètes dès lors que les compositions présentées sont toujours les mêmes, étant donné la marginalisation de la production contemporaine

par l'industrie culturelle. La notion de création s'est déplacée du compositeur à l'interprète.

L'esthétique de l'audiovisuel pourrait se définir ensuite comme celle de la "perfection". Il s'agit d'une information déformée, car elle ne reflète pas la réalité mais une fiction - chacun connaît les manipulations qui se produisent dans les studios d'enregistrement. Trois aspects se dégagent dès lors de cette brève analyse. L'extension de la notion de produit musical : de type technique (du divin au mécanique) et de type philosophique (voir les conséquences du romantisme). Le glissement de la notion de création. L'émergence de l'interprète.

Dans cet ordre d'idées on assiste alors à une différenciation infinie des produits : parce que la Neuvième de XY est différente de celle de WZ; et aussi parce que la Neuvième que XY a enregistrée en 1956 est très différente de celle qu'il a enregistrée en 1974. C'est ce qu'on lit et ce qu'on entend quotidiennement. Dès lors, notre consommateur se trouve - à la différence d'autrefois - devant une vaste collection d'objets très différents sur lesquels il ne possède souvent que bien peu d'informations. Le problème est celui de la perception des caractéristiques propres à ce produit.

Le produit musical peut sans hésitations être classé parmi les biens culturels. Tous les biens "communs" sont potentiellement culturels : l'automobile ou le timbre, par exemple, puisqu'ils sont utilisés pour se déplacer et pour envoyer de la correspondance possèdent un nombre fini de caractéristiques (le timbre n'en possède au fond qu'une seule : sa valeur nominale : c'est tout ce qui compte lorsque nous achetons le timbre).

Mais dès le moment où nous intégrons l'automobile et le timbre dans une collection, ces biens commencent à posséder à nos yeux un plus grand nombre de caractéristiques, tendant à l'infini, dès lors que chaque personne peut y voir des aspects différents. Le bien culturel n'est que le reflet de l'imaginaire de celui qui le considère comme tel.

Nous savons que le consommateur paie un coût pour les caractéristiques qui l'intéressent chaque fois qu'il décide d'acheter un bien. Il n'a pas l'intention de gaspiller des ressources pour apprécier toutes les caractéristiques; il suffit de payer les caractéristiques propres à l'usage que le consommateur veut faire de ce bien. Par conséquent, pour revenir à l'exemple du timbre, il suffit de lire la

valeur nominale pour en décider l'achat ou non. Le problème avec le produit musical est que ce dernier présente un nombre infini de caractéristiques.

Il est donc difficile de décrire un tel objet. Essayons de mieux discerner ce qu'est le produit musical.

Le bien final que le consommateur obtient à la fin du processus qui commence par l'achat d'un billet ou d'un disque, etc., comporte quatre éléments dont l'un est la musique entendue, les simples sons entendus. Les trois autres éléments sont le temps nécessaire pour la consommation, certains facteurs de milieu et l'expérience en matière musicale (un "capital" humain spécifique). Pour le temps, les commentaires sont inutiles. Les facteurs de milieu comprennent par exemple l'attribution, par le groupe, d'un certain "statut" au consommateur d'une "certaine" musique : on peut voir ce que signifie, comme statut, parmi les amateurs de musique légère, le fait de préférer un groupe plutôt qu'un autre; et l'on voit ce que signifie dans le cadre de la musique classique, le fait d'assister au spectacle du Grand théâtre lyrique italien ou du Grand Festival d'Eté d'Autriche. Dans les facteurs de milieu il faut rechercher l'aspiration à la différenciation sociale et l'affirmation de l'ego. A cet égard, il convient de mettre en lumière l'interdépendance entre la consommation culturelle et la valorisation sociale de

l'individu. Le "capital" humain musical comporte les éléments suivants :
(1) l'expérience musicale passée, (2) l'ensemble de l'information à caractère musical obtenue; (3) le bagage culturel global (autre forme de "capital" humain) et (4) divers facteurs de milieu.

Si l'on considère alors ce qui compose le bien musical final, on se rendra compte que le produit musical est coûteux. A cet égard, il y a des limites de revenus et des limites de temps disponible.

Par exemple, il faut évaluer le coût d'opportunité de son propre temps, c'est-à-dire mettre sur un plateau de la balance l'argent que l'on gagnerait pendant le temps qui est employé à écouter un opéra et sur l'autre plateau les bénéfices que j'en tire en me consacrant à cette activité culturelle. L'un des comportements qui peut par exemple être interprété en fonction de ce phénomène est le fait d'acheter les billets au revendeur au lieu de s'imposer la queue à la caisse, malheureusement un autre jour que celui de la représentation, à un moment qui tombe pendant l'horaire de travail, avec la nécessité de se rendre dans le centre agité de la ville et de sortir de sa banlieue ...

Si le consommateur ne possède pas le "capital" musical, la consommation d'un bien aussi coûteux et aléatoire ne peut s'inscrire que dans le cadre d'une grande disponibilité de ressources. Il est d'autant plus coûteux que les coûts connexes sont nombreux et d'autant plus aléatoire que la définition des choix est difficile.

Nous avons parlé d'une activité de description des caractéristiques propres aux biens que l'on a l'intention d'acheter. Par conséquent, il y a une inspection (avant l'achat) et une expérimentation (après). (Par exemple : je contrôle si les tomates que je voudrais acheter sont vertes, mûres ou pourries. Selon le cas, je décide de les acheter ou non). Mais comment notre consommateur peut-il procéder à une inspection pour une oeuvre qui est donnée pour la première fois ? Ou, à un autre niveau, évaluer un pianiste qu'il n'a jamais entendu. Il ne reste que l'expérimentation qui est coûteuse et évidemment risquée dans la mesure où on ne connaît pas a priori quel sera le bénéfice que l'on tirera de l'opération. Il y a alors deux catégories de produits : les produits à haut risque (la nouveauté absolue, par exemple) et les produits à risque limité (la Neuvième). Il faut rappeler que la communication se fait par "étage", n'est pas homogène. Dans notre secteur, nous aurons donc en tête les leaders d'opinion, qui transmettent aux

intermédiaires qui transmettent aux imitateurs. Le problème est de savoir quelle stratégie d'investissement dans les produits musicaux suivent les imitateurs.

Il faut beaucoup de temps pour que les innovations descendent du niveau des leaders à celui des imitateurs. Il se peut qu'elles mettent énormément de temps, arrivant même à séparer les intermédiaires des leaders et les rendant analogues aux imitateurs.

C'est ce qui s'est produit dans le domaine de la musique classique au cours de ce siècle, du fait aussi des césures sociales de deux guerres mondiales et - certainement - du fait que les innovations dans le langage musical ont porté sur de nombreuses caractéristiques (d'ailleurs si nous y réfléchissons bien les innovations rapides et impénétrables qu'a connues le langage des arts ne sont rien d'autre que l'équivalent des innovations très rapides que notre société a connues du point de vue technologique pendant ce siècle).

A ce stade de la communication sociale, les imitateurs et les ex-intermédiaires ont perdu le contact avec les leaders. Que consomment-ils, de toute façon - parce que en tout cas ils continuent à consommer ? Ils se tournent naturellement vers les produits à faibles risques (ce qui signifie également à faible coût).

Etant admis que la communication entre leaders et imitateurs ne fonctionne plus comme avant, l'imitateur fixe ses choix en fonction de caractéristiques individuelles de faible valeur qui habituellement sont de type extramusical (milieu, prestige, renommée, etc.). C'est alors que ceux qui détiennent la possibilité de produire et de distribuer la musique enregistrée et ceux - les leaders - qui les soutiennent peuvent réellement jouer leur rôle.

Au fond, nous sommes aujourd'hui arrivés au point où sans le recours à ce que nous appellerons l'audiovisuel (c'est-à-dire tout l'univers des divers supports de reproduction, d'enregistrement, de canaux de distribution, de radio et de télévision, etc.) un produit musical ne peut s'adresser qu'aux seuls leaders. Alors que d'une part l'individualisme de la consommation de musique enregistrée exclut l'amateur de la réalité de la musique vivante, la capacité presque infinie de l'audiovisuel de se reproduire constitue pour l'amateur une mine d'informations à coût unitaire réduit.

En d'autres termes les coûts globaux à encourir pour consommer le produit musical dans la forme présentée par l'audiovisuel sont nettement inférieurs à ceux qu'exige le produit que constitue la musique vivante. De même les coûts pour les

musiques connues sont inférieurs aux coûts des musiques inconnues. De même, les coûts pour les interprètes connus sont inférieurs aux coûts pour les jeunes et les inconnus. L'audiovisuel est la première des sources d'information pour notre imitateur en raison de sa facilité d'accès et de ses coûts réduits. Mais c'est aussi la plus dangereuse du fait de la déformation de son contenu. Il ne peut en résulter qu'une déformation de la demande, dont les conséquences n'ont pas encore été évaluées dans toute leur ampleur.

L'audiovisuel (et les leaders qui le soutiennent, parce que eux aussi construisent et renforcent leur pouvoir sur la masse des imitateurs en appuyant les phénomènes de mode et en consolidant le culte de l'interprète) renforce les distorsions de la communication. Les produits à haut risque sont pénalisés : par le mécanisme de la perception et de la formation des choix par les consommateurs; mais également par le produit musical lui-même qui est coûteux et entraîne des risques. La musique exige pour être comprise des moyens que tous les particuliers ne possèdent pas.

Ce n'est pas un hasard si c'est la pratique culturelle la plus sélective que l'on connaisse.

Le problème est dès lors de savoir si et dans quelle mesure la logique élitaire et exclusive de la consommation de musique est remise en cause par l'offre. C'est ce que nous verrons dans la seconde partie de cette étude.

Lamberto Trezzini

Angelo Curtolo