

# La consommation culturelle et le processus de la formation des goûts

Autor(en): **Abbé-Decarroux, François**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Zeitschrift für Soziologie = Revue suisse de sociologie = Swiss journal of sociology**

Band (Jahr): **19 (1993)**

Heft 3

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-814842>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## LA CONSOMMATION CULTURELLE ET LE PROCESSUS DE LA FORMATION DES GOÛTS

*François Abbé-Decarroux*

Université de Genève, Département d'Economie Politique

*Le goût est souvent séparé du génie. Le  
génie est un pur don de la nature; ce qu'il  
produit est l'ouvrage d'un moment; le goût  
est l'ouvrage de l'étude et du temps.*

D. Diderot, *Encyclopédie*, 1713–1784

### 1. Introduction

L'accroissement de la taille et de la composition sociale du public d'art vivant (opéra, musique classique, théâtre, ballet ou danse) est souvent un des objectifs énoncés de la politique culturelle. Du côté des institutions qui produisent cette forme d'art, le système des abonnements ou les tarifs préférentiels pour certaines catégories sociales sont des instruments fréquemment choisis pour atteindre cet objectif. Du côté des pouvoirs publics, le mode de soutien habituellement choisi est une subvention qui est versée à l'institution. Cette dernière a entre autres pour conséquence de baisser considérablement le prix d'entrée, et d'influencer ainsi la demande des spectateurs. Alors que ces instruments ont permis d'accroître sans aucun doute le public d'art vivant, on peut se demander toutefois s'ils ne font pas que renforcer l'assiduité de ceux qui fréquentent déjà ce genre d'établissement culturel. Deux arguments viennent supporter cette hypothèse.

Premièrement, les nombreuses études sur les publics, menées dans plusieurs pays occidentaux, montrent que la composition sociale de l'assistance d'art vivant reste très marquée.<sup>1</sup> Les spectateurs ont généralement atteint un niveau supérieur d'enseignement, appartiennent à des classes de revenu relativement élevées et ont un statut social plutôt privilégié (profession libérale, cadres, enseignants, etc.). Deuxièmement, la quasi totalité des études économétriques sur la demande d'art du spectacle indique très nettement que la demande est plutôt inélastique par rapport au prix.<sup>2</sup> Autrement dit, les variations du prix des

1 Voir par exemple à ce propos les études de : Baumol et Bowen (1966), Di Maggio (1978), Leroy (1980), McCaughey (1984), Girard (1990) ou encore Kurabayashi et Ito (1992).

2 Pour un survol de ces travaux, voir Abbé-Decarroux (1992).

places ont peu d'influence sur la taille du public d'art vivant et, a fortiori, sur sa composition. Dans le but d'élargir la composition sociale du public et d'accroître la demande d'art du spectacle, ne faudrait-il pas alors utiliser plus intensément d'autres instruments de politique culturelle ?

Les services artistiques font partie de ces biens qui sont caractérisés par un processus de formation des goûts. Selon Bourdieu (1979), l'accumulation de capital scolaire et de capital culturel par un individu joue un rôle essentiel dans le développement des préférences pour l'art. La consommation courante d'art vivant est donc supposée dépendre fortement de la consommation passée et de tout autre vecteur permettant à l'individu de rendre la source de stimulation agréable (culture générale, pratique d'une forme d'art, etc.). Si de nombreuses études ont cherché à déterminer les caractéristiques sociologiques du public d'art du spectacle (âge, sexe, statut social, etc.), très peu de travaux ont étudié le rôle joué par le processus de la formation des goûts. L'objectif de ce papier est de souligner empiriquement l'influence de ce processus. Notre discussion portera sur nos propres données, récoltées lors d'une enquête sur les publics à Genève.

La suite du papier est organisée de la manière suivante. Puisqu'il n'existe pas en Suisse, à notre connaissance, d'études *publiées* sur les spectateurs, nous soulignerons dans un premier temps le profil socio-économique du public d'art vivant (section 2). Ensuite, après un bref survol de la littérature (section 3.1), nous estimerons plusieurs modèles de choix qualitatifs qui visent à mesurer l'influence du processus de formation des goûts sur la consommation culturelle (sections 3.2 et 3.3). Enfin, une conclusion viendra résumer nos résultats, à partir desquels nous pourrions formuler quelques recommandations de politique culturelle visant à accroître et à élargir le public d'art du spectacle (section 4).

## **2. Les caractéristiques du public**

Nous allons dans cette section brosser brièvement le profil socio-démographique du spectateur d'art vivant à partir des résultats d'une enquête que nous avons effectuée, en 1988, auprès des spectateurs des trois principales institutions culturelles genevoises : le Grand Théâtre (GT), l'Orchestre de la Suisse Romande (OSR) et la Comédie. Les trois institutions susmentionnées produisent trois formes différentes d'art vivant : l'opéra, la musique symphonique et le théâtre respectivement. Notre échantillon provient donc d'une population bien spécifique, celle des individus qui se rendent au spectacle. La procédure que nous avons choisie consistait à distribuer un questionnaire aux spectateurs au début du

spectacle, pour le récupérer ensuite dans des urnes à la sortie. Nous avons obtenu pour le Grand Théâtre, l'OSR et la Comédie des échantillons de 1846, 1226 et 941 individus respectivement (en tout 4013 spectateurs), soit un taux moyen de réponses d'environ 42%. Ce dernier est tout à fait acceptable, compte tenu des résultats habituellement atteints par ce type de sondage. Dans le but de vérifier si les échantillons récoltés étaient représentatifs, nous avons effectué une série de quatre tests statistiques. Sur la base des bons résultats de ces tests et du nombre de questionnaires récoltés, nous sommes autorisés à penser que les échantillons sur lesquels notre analyse statistique va porter sont représentatifs des trois populations de spectateurs.<sup>3</sup>

Afin de mettre en évidence les caractéristiques socio-démographiques des spectateurs des trois institutions, nous comparons chaque fois qu'il est possible le profil moyen des spectateurs avec celui de la population résidante. Même si parfois, par commodité, nous parlerons du public de théâtre par exemple au lieu de parler de celui de la Comédie, il serait abusif de trop généraliser en assimilant le public d'une institution à celui de la forme d'art correspondante. C'est pourquoi nous calculerons aussi le profil moyen du spectateur d'art vivant, en pondérant chaque institution par le nombre de spectateurs qu'elle a accueillis pendant la saison 87-88. Notre objectif ultime n'est pas de comparer le public des trois organismes, mais bien plutôt de souligner, dans la mesure du possible, les caractéristiques socio-démographiques du public d'art vivant.

#### *a) Le sexe*

La prédominance des femmes dans le public des trois institutions est incontestable. Plus précisément, nous constatons dans le tableau 1 que près de 61% du public est de sexe féminin, alors que les femmes ne représentent que le 53% de la population résidante genevoise.<sup>4</sup> Il faut observer d'autre part que cette répartition selon le sexe ne varie pas sensiblement d'une institution à l'autre; en moyenne plus de 60% du public appartient au sexe féminin. La prééminence des femmes est en général plus forte chez les moins de 25 ans et moins prononcée chez les plus de 65 ans. On trouve également un pourcentage plus élevé de femmes chez les personnes non mariées (célibataires, divorcées, séparées et veuves), soit 66% en moyenne.

---

3 D'autres détails sur l'échantillon, le questionnaire et le traitement des données peuvent être trouvés dans l'annexe.

4 Le «vrai» pourcentage de femmes dans le public s'écarte de + ou - 2% de celui observé (intervalle de confiance à 95%).



Tableau 1  
Proportion d'hommes et de femmes (en %)

	GT	OSR	Comédie	Moyenne	Population <sup>a</sup>
Homme	39.8	39.4	38.8	39.5	47.0
Femme	60.2	60.6	61.2	60.5	53.0
	100%	100%	100%	100%	100%

Valeur du  $\chi^2$  de Pearson : 0.2475      Niveau de signification : 0.88359

a : Annuaire statistique du canton de Genève, OCS, 1988, p. 38.

La prédominance de la gent féminine dans le public d'art vivant est pourtant un résultat controversé si l'on se réfère à d'autres enquêtes sur l'audience. Baumol et Bowen (1966), qui ont enquêté sur plus de 150 institutions américaines d'art vivant, concluent que le public est très légèrement masculin (52%). Toutefois, au dire même de ces deux auteurs, leur résultat est très certainement biaisé par le mode de distribution qui a été choisi (1 questionnaire par couple). En France, une enquête du Secrétariat à la Culture menée sur tout le territoire national en 1973 conclut qu'en général l'attraction des arts du spectacle est plus élevée chez les hommes que chez les femmes (Leroy, 1980). Les résultats de DiMaggio (1978), qui collecte les statistiques d'environ une centaine d'enquêtes sur le public d'art vivant aux Etats-Unis entre 1960 et 1976, sont beaucoup plus nuancés : les femmes sont relativement plus représentées que les hommes dans environ trois quarts des enquêtes. L'auteur souligne toutefois que cet écart n'est souvent pas très significatif. Par contre, des études plus récentes menées en France (Guy et Mironer, 1988) et en Autriche (Abele et Bauer, 1984) aboutissent à des résultats beaucoup plus proches des nôtres. En moyenne, elles constatent que la proportion d'hommes dans le public est relativement plus faible que celle des femmes : 43% et 42% d'hommes respectivement.

Faut-il voir dans la relation entre le caractère plus récent des enquêtes et la prédominance des femmes dans le public d'art vivant, un lien avec l'accroissement du taux de participation des femmes à la vie active durant les dernières décennies ? Nous manquons malheureusement d'éléments pour répondre à cette question. Cette répartition homme/femme peut cependant trouver un éclaircissement si on tient compte du facteur «temps libre». En effet, les spectacles font partie des services qui exigent du temps pour être consommés, et sont donc a priori moins attractifs pour les personnes actives. D'après cette hypothèse, on peut s'attendre

alors à ce que les femmes consomment relativement plus ces services que les hommes, puisque le taux de participation des hommes dans la population résidente genevoise est nettement supérieur à celui des femmes, environ 94,3% pour les hommes contre 58,3% pour les femmes en 1980.<sup>5</sup>

*b) L'âge*

Nos résultats montrent d'abord que la structure d'âge du public est très différente selon la forme d'art vivant (tableau 2). L'écart entre la moyenne d'âge du public du Grand Théâtre et celle de l'OSR n'est pas significatif, elle se situe entre 46 et 47 ans environ. Par contre, l'âge moyen du public de la Comédie, soit 39 ans, est significativement différent de celui des deux autres institutions (test de Student et niveau de signification de 1%). Le Grand Théâtre et l'OSR attirent donc un public plus âgé que celui de la Comédie. Pour ces deux institutions, une majorité de spectateurs ont plus de 45 ans, soit 56.4% et 57.1% respectivement, contre 34,5% pour la Comédie. Réciproquement, il y a deux fois plus de jeunes de moins de 35 ans à la Comédie qu'au Grand Théâtre ou à l'OSR. Notons que, pour les trois formes d'art, la structure d'âge est sensiblement la même chez les hommes que chez les femmes.

L'âge du public diffère grandement de celui de la population résidente. En moyenne, le public de théâtre est plus jeune que la population résidente, alors que ceux de l'opéra et d'un concert symphonique sont plus âgés. Nous constatons que pour l'opéra et la musique classique la proportion de spectateurs appartenant à la classe d'âge des 45–65 ans est très nettement supérieure à celle de la population résidente appartenant à la même classe d'âge, soit 46.3% pour le Grand Théâtre et 42.8% pour l'OSR contre 29.1% dans la population résidente. En ce qui concerne la Comédie, la classe d'âge qui prédomine de manière tout à fait significative par rapport à la population résidente est celle des 35–44 ans.

Les études effectuées dans d'autres pays soulignent toutes la même tendance : le public de théâtre est légèrement plus jeune que la population totale, alors que l'opéra et l'orchestre symphonique attirent un public plus âgé. Pourtant, dans aucune de ces études, nous n'avons trouvé d'une explication à ce phénomène. A notre avis, trois hypothèses peuvent justifier la relative jeunesse du public de théâtre. La première est d'ordre financière et s'appuie sur le fait qu'en moyenne le prix d'entrée au théâtre est sensiblement moins élevé que celui de l'opéra ou d'un concert symphonique. Un public plus jeune peut donc être attiré vers des formes d'art vivant moins onéreuses. Deuxièmement, le théâtre est souvent moins traditionnel dans la forme et les valeurs qu'il transmet que

---

5 Sources : Annuaire statistique du canton de Genève, OCS, 1982 (p. 32), Recensement fédéral de la population en 1980.

Tableau 2  
Age moyen et proportion des spectateurs appartenant à diverses classes d'âge  
(en %)

	GT	OSR	Comédie	Moyenne	Population <sup>a</sup>
Age moyen	46.3	47.0	39.1	44.8	43.8
Moins de 15 ans	1.2	0.4	0.5	1.0	—
de 15 à 19 ans	3.3	3.5	8.0	4.5	7.5
de 20 à 24 ans	4.7	4.9	9.7	5.8	9.6
de 25 à 34 ans	10.9	13.4	23.1	14.0	19.1
de 35 à 44 ans	23.5	20.6	24.2	23.2	19.0
de 45 à 54 ans	26.7	25.4	20.2	25.0	16.4
de 55 à 64 ans	19.6	17.4	9.1	16.9	12.7
plus de 65 ans	10.1	14.3	5.2	9.6	15.5
	100%	100%	100%	100%	100%

Valeur du  $\chi^2$  de Pearson : 229.8307

Niveau de signification : 0.00000

a : Population résidante du canton de Genève âgée de plus de 15 ans (source : calculs effectués à partir de l'Annuaire statistique du canton de Genève, OCS, 1988, p. 44).

l'opéra et la musique classique, ce qui est plus proche des aspirations de la jeunesse. Enfin, la dernière hypothèse repose sur le comportement des spectateurs face au risque. Abbé-Decarroux et Grin (1992) argumentent que le théâtre est en général une forme de divertissement «plus risquée» que l'opéra ou le concert symphonique.<sup>6</sup> Si, par ailleurs, on admet que l'aversion face au risque augmente avec l'âge, il n'est alors pas surprenant d'observer que le public de théâtre est relativement plus jeune.

### c) *L'état civil*

Les résultats sur l'état civil montrent aussi une grande disparité selon le type d'art (tableau 3). A la Comédie, les célibataires sont relativement plus nombreux

6 Par «plus risquée», il faut comprendre que la qualité d'un spectacle de théâtre est en général beaucoup plus difficile à percevoir, avant de se rendre au spectacle, que celle d'un opéra ou d'un concert de musique classique.

(40.7%) qu'au Grand Théâtre ou à l'OSR (29.4% et 28.7% respectivement), alors que les personnes mariées sont relativement moins représentées que dans les deux autres institutions, soit 48.9% pour la Comédie contre 60.4% et 59.4% pour le Grand Théâtre et l'OSR. Les différences d'état civil entre les institutions coïncident avec celles que nous avons observées sur la structure d'âge : les publics du Grand Théâtre et de l'OSR se ressemblent et se différencient de celui de la Comédie. Il n'y a rien de surprenant, en effet, à constater que plus l'audience est âgée plus elle est composée de spectateurs mariés. Par rapport à la population résidante, nous remarquons que le public de la Comédie est largement composé de célibataires, alors que les personnes mariées sont sous-représentées par rapport à la population totale. L'importance relative des célibataires à la Comédie est surtout due à la jeunesse de son public. L'écart entre les deux populations peut également s'expliquer par le fait que pour ce public, dont l'âge moyen est d'environ 40 ans, la présence d'enfants en bas âge dans la famille peut contraindre les parents à limiter leurs sorties. Pour les deux autres institutions, cette contrainte joue un rôle certainement beaucoup moins important puisque l'âge moyen de leur public est plus élevé.

Tableau 3  
Etat civil des spectateurs (en %)

	GT	OSR	Comédie	Moyenne	Population <sup>a</sup>
Célibataire	29.4	28.7	40.7	31.9	22.4
Marié(e)	60.4	59.4	48.9	57.7	62.2
Divorcé(e)	6.7	6.5	8.3	7.0	7.5
Veuf/Veuve	3.5	5.4	2.2	3.4	7.9
	100%	100%	100%	100%	100%

Valeur du  $\chi^2$  de Pearson : 61.5635

Niveau de signification : 0.00000

a : Population résidante du canton de Genève âgée de plus de 20 ans (source : Annuaire statistique du canton de Genève, OCS, 1988).

#### d) Le niveau d'éducation

Le niveau d'éducation est une variable très importante pour caractériser le public d'art vivant. Afin d'avoir des résultats non biaisés par les spectateurs en

cours d'études, nous avons exclu de notre échantillon les étudiants et les écoliers. La répartition des spectateurs d'après le degré d'enseignement est sensiblement la même d'une institution à l'autre (tableau 4). L'enquête montre que pour les trois formes d'art vivant le public a un haut niveau d'éducation : en moyenne plus de la moitié du public a fait des études universitaires. La majorité des spectateurs – soit plus de 60% – ont étudié à l'Université, dans une Haute Ecole ou encore dans une école professionnelle supérieure post-maturité. En moyenne, plus de trois spectateurs sur quatre ont au moins un niveau d'éducation qui correspond à celui de la maturité (degré secondaire supérieur).

La formation scolaire des spectateurs d'art vivant est d'autre part significativement élevée par rapport à celle de l'ensemble de la population. Si en moyenne plus de 60% des spectateurs d'art vivant âgés de plus de 15 ans (sans les étudiants) ont étudié à l'Université, dans une Haute Ecole ou une école professionnelle post-maturité, seulement 17% de la population genevoise a atteint ce niveau de diplômes. Plus frappant encore, près d'un spectateur sur deux a étudié à l'Université, alors qu'à Genève (chez les plus de 15 ans) environ une personne sur dix a atteint ce niveau d'études. Réciproquement, environ 34% de la population résidente n'a pas été au-delà du niveau de la scolarité obligatoire, contre 4.5% dans le public des trois institutions. Ces résultats corroborent parfaitement ceux qui ont été obtenus dans d'autres pays (cf. supra). Phénomène universel, le public d'art vivant reste composé essentiellement de personnes au niveau d'éducation élevé par rapport à celui de la population dans son ensemble.

Trois hypothèses peuvent expliquer le haut degré de scolarité des spectateurs d'art vivant. La première s'appuie sur le fait qu'en général les écoliers de degré supérieur (maturité, bac, etc.) viennent très souvent au spectacle dans le cadre de l'école. Dans la mesure où les préférences individuelles dépendent des choix passés, la fréquentation de l'école influence alors positivement la consommation de cette forme d'art dans les périodes suivantes. La deuxième hypothèse met en exergue l'influence du milieu social. Généralement on reconnaît en effet que les personnes qui font des études proviennent très souvent d'un milieu qui lui-même a reçu une formation scolaire élevée. Par conséquent, les enfants éduqués dans ces milieux ont de plus fortes chances, étant jeunes, de fréquenter les arts du spectacle et donc d'acquérir et de développer à l'avenir un goût pour l'art vivant. Enfin, les études sont propices à la consommation d'art. En effet, la consommation de services culturels dépend aussi de la faculté à retirer de la satisfaction d'une manifestation artistique, c'est-à-dire de l'aptitude à «comprendre» et «assimiler» les informations émises par la source de divertissement. Or, un des éléments les plus importants qui permettent d'influencer cette capacité est le degré d'enseignement reçu. Autrement dit, par l'accumulation

de connaissances générales qu'elles procurent, les études contribuent à développer chez l'individu sa capacité à apprécier un spectacle ou un concert.<sup>7</sup> De ces trois hypothèses, on retiendra que le degré d'enseignement influence la consommation d'art vivant au travers d'un processus de formation des goûts, par lequel la consommation courante d'art vivant dépend de la consommation passée et de la faculté à retirer du plaisir d'une manifestation culturelle.

Tableau 4

Dernier degré d'enseignement atteint par les spectateurs, à l'exclusion des étudiants (% des spectateurs ayant atteint ce niveau)

	GT <sup>a</sup>	OSR	Comédie	Moyenne	Population <sup>b</sup>
Ecole primaire	1.0	1.1	0.6	0.9	23.6
Scolarité obligatoire	3.9	4.4	2.0	3.6	10.6
Apprentissage/Ecole professionnelle	19.0	19.0	19.5	19.1	35.6
Degré secondaire supérieur	15.0	13.1	12.3	14.8	13.1
Enseignement professionnel supérieur	14.8	14.4	13.1	14.4	6.0
Université ou Haute Ecole	46.3	48.1	52.4	48.0	11.1
	100%	100%	100%	100%	100%

Valeur du  $\chi^2$  de Pearson : 16.1892

Niveau de signification : 0.09434

a : Les résultats relatifs aux spectateurs du Grand Théâtre ne tiennent pas compte de la représentation «populaire» (cf. annexe).

b : Recensement fédéral de la population 1980, OCS, 1980, VZ/RE 80 Tab 336/L, population genevoise.

#### e) *L'activité professionnelle*

Du point de vue des théories sociologiques traditionnelles, le statut social est un déterminant essentiel de la consommation culturelle. La plupart des

7 Cette vision des choses est inspirée de la théorie du ménage-producteur selon laquelle le consommateur est une entité qui produit des commodités en combinant des biens et services marchands avec du temps et son capital humain (Stigler et Becker, 1977).



sociologues parlaient d'ailleurs de la consommation culturelle comme faisant partie de l'un des principaux indices d'inégalités sociales (Ganzeboom, 1987). En d'autres termes, la consommation d'art est aussi fonction du prestige social que le spectateur peut en retirer. Plus l'activité artistique est prestigieuse, plus le statut social d'un individu a des chances d'en influencer sa consommation. Toutefois, il faut souligner d'une part que, grâce surtout à la démocratisation des études, l'élément de prestige n'est peut-être pas aussi important aujourd'hui qu'il pouvait l'être dans le passé. D'autre part, on sait que l'activité professionnelle est très fortement corrélée avec le degré d'éducation et le niveau de revenu. Par conséquent, la profession, même si elle reste un élément important pour caractériser le public d'art vivant, peut influencer la consommation culturelle autant par l'intermédiaire du prestige que par celui de l'éducation ou du niveau de revenu.

A partir de notre enquête et contrairement aux idées reçues, on constate avant tout que l'art vivant attire relativement beaucoup de personnes actives (tableau 5). Le taux d'activité des spectateurs est quasi identique pour les trois institutions et vaut en général 69% contre 51,2% dans la population résidante.<sup>8</sup> En d'autres termes, les retraités, les personnes au foyer et les étudiants occupent en moyenne 31% de la salle, alors qu'ils représentent environ 49% de la population résidante genevoise.<sup>9</sup> Ce qui est plus frappant, c'est le taux d'activité élevé des femmes qui se rendent au spectacle – soit en moyenne 59% contre 39% dans la population féminine résidante.<sup>10</sup>

Si la proportion des spectateurs non actifs est pratiquement identique d'une institution à l'autre, les groupes à l'intérieur de cette catégorie ne sont par contre pas semblables. La proportion des personnes à la retraite et au foyer est en effet plus importante au Grand Théâtre et à l'OSR (21.1% et 26.8% respectivement), alors qu'à la Comédie ce sont les étudiants qui prédominent (17.2%). Cette différence n'est pas surprenante, dans la mesure où, nous l'avons vu, la population de la Comédie est en moyenne beaucoup plus jeune. En ce qui concerne la population active, nous constatons que la répartition du public est grosso modo identique d'une institution à l'autre. Pour le Grand Théâtre, l'OSR et la Comédie, la proportion des cadres, techniciens, fondés de pouvoir, directeurs, professions libérales et enseignants réunis est égale à 69.8%, 69.3% et 64.3% respectivement par rapport à l'ensemble du public (actifs et inactifs). Par contre, à l'intérieur de ce sous-ensemble, la part des enseignants est plus importante à la Comédie (18.5%) que dans les deux autres institutions (environ

---

8 Source : Annuaire statistique du canton de Genève, OCS, 1988, (p. 94), Recensement fédéral de la population, 1980.

9 Source : ibidem.

10 Source : ibidem.



11%), alors que les professions libérales sont relativement plus représentées au Grand Théâtre et à l'OSR : soit 13% et 11.4% respectivement contre 7.5% à la Comédie. On notera également, quel que soit le type d'art, la très faible proportion des ouvriers qualifiés ou non-qualifiés (en moyenne 1%), des agriculteurs (0.4%), des commerçants et des artisans indépendants (2.1%) qui, ensemble, représentent en moyenne seulement 5.1% des spectateurs actifs des trois institutions.

Tableau 5  
Activité professionnelle des spectateurs (en %)

	GT <sup>a</sup>	OSR	Comédie	Moyenne
Actuellement sans travail	0.7	0.7	1.4	0.9
Apprenti	0.3	0.3	0.5	0.4
Ouvrier ou contremaître	1.0	1.0	0.9	1.0
Agriculteur	0.6	0.3	0.3	0.4
Commerçant/artisan indépendant	2.4	1.5	1.9	2.1
Employé subalterne	2.4	2.1	3.2	2.6
Employé de bureau	9.6	8.8	10.5	9.7
Enseignant	11.2	11.7	18.5	13.1
Cadre moyen/technicien/fondé de pouvoir	12.8	11.0	11.2	12.1
Cadre supérieur/directeur	11.6	10.4	8.0	10.5
Profession libérale	13.0	11.4	7.5	11.4
Artiste/écrivain	3.0	3.3	4.8	3.5
Autre profession	1.0	1.8	1.6	1.3
Etudiant	9.2	8.8	17.2	11.2
Retraité	10.4	15.6	5.8	10.1
Au foyer	10.7	11.2	6.8	9.8
	100%	100%	100%	100%

Valeur du  $\chi^2$  de Pearson : 172.3706

Niveau de signification : 0.00000

a : Les résultats relatifs aux spectateurs du Grand Théâtre ne tiennent pas compte de la représentation «populaire» (cf. annexe).

Bien qu'un certain recul doive être conservé par rapport à ces résultats – les réponses à ce genre de question sont souvent marquées par un phénomène d'auto-appréciation –, on constate que certaines catégories sociales sont sur-représentées par rapport à la population genevoise.<sup>11</sup> Par exemple, la part des enseignants représente le 16.1%, 18.1% et 26.3% du public actif du Grand Théâtre, de l'OSR et de la Comédie respectivement, alors que les professions de l'enseignement et d'assistance sociale (y compris le ministère pastoral) regroupent seulement le 5.4% de la population active résidante.<sup>12</sup> D'autre part, la catégorie des professions libérales (y compris les artistes), des cadres, des enseignants et des travailleurs indépendants représente en tout environ 27.3% de la population active résidante, contre en moyenne 76.5 par rapport à l'ensemble du public actif des trois institutions.<sup>13</sup> Réciproquement, d'autres catégories sociales sont très nettement sous-représentées par rapport à la population résidante. Par exemple, la proportion des ouvriers qualifiés et non-qualifiés par rapport à l'ensemble des spectateurs exerçant une activité professionnelle est seulement d'environ 1.5%, alors que cette même catégorie sociale représente le 35.2% de la population active genevoise.<sup>14</sup> En ce qui concerne les personnes non actives, la proportion des étudiants âgés de 16 ans et plus est relativement forte dans les trois institutions. Ils ne représentent en effet que le 5.4% de la population résidante, contre en moyenne 11.2% dans le public des trois institutions.<sup>15</sup> Les personnes au foyer ou retraitées sont par contre sous-représentées à la Comédie, soit respectivement 6.8% et 5.8% du public, contre 10.6% et 14% dans la population résidante.

Les études de Baumol & Bowen (1966), de DiMaggio (1978) ou encore de Guy et Mironer (1988) aboutissent aux mêmes conclusions : à savoir que dans le public d'art vivant les cadres (moyens et supérieurs), les professions libérales et les enseignants sont largement surreprésentés par rapport à la population active résidante, alors que d'autres catégories sociales sont très nettement sous-représentées : les ouvriers et les agriculteurs principalement. D'autre part, l'écart entre les formes d'art ne semble pas être significatif.

---

11 Pour des raisons pratiques, liées aussi à des contraintes financières, nous n'avons pas pu adopter la classification des professions utilisée par l'Office cantonal de statistique. Cette classification officielle ne nous aurait d'ailleurs pas permis de mettre en évidence l'importance de certaines catégories sociales, comme les professions libérales par exemple.

12 Source : Structure professionnelle de la population résidante active du Canton de Genève, Recensement fédéral de la population 1980, Etudes et Documents No 7, OCS, mars 1986, (p. 15).

13 Source : *ibidem*.

14 Source : *ibidem*.

15 Source : Recensement fédéral de la population 1980, dans «La population résidante active du canton de Genève», Etudes et documents, No 12, OCS, mars 1988, (p. 89).

f) *Le niveau de revenu*

Les résultats de l'enquête corroborent l'idée assez répandue selon laquelle le revenu des spectateurs d'art vivant est en moyenne relativement élevé (tableau 6). On constate, comme partout ailleurs, que le public d'opéra a en général un revenu légèrement plus élevé que celui du public des concerts symphoniques et sensiblement plus important que celui des spectateurs de théâtre. Toutefois, le revenu mensuel moyen du spectateur au Grand Théâtre n'est pas significativement différent de celui de l'OSR (test de Student à 95%). La majorité des spectateurs *actifs* du Grand Théâtre et de l'OSR, soit 55.4% et 53.0% respectivement, déclarent recevoir un revenu mensuel brut supérieur à 6000 Frs contre seulement 37.5% à la Comédie. D'autre part, dans l'institution d'art lyrique tout comme à l'OSR, plus d'un actif sur cinq déclare toucher un revenu mensuel brut supérieur à 10000 Frs, contre moins d'un actif sur dix dans l'institution théâtrale.

Tableau 6

Revenu mensuel brut des spectateurs appartenant à la population active  
(en %)

	GT <sup>a</sup>	OSR	Comédie	Moyenne
<i>Revenu mensuel brut moyen</i>	7931	7955	5811	7334
Moins de 2000 Frs	4.9	5.4	8.0	5.8
Entre 2000 et 4000 Frs	15.6	16.3	27.7	18.8
Entre 4001 et 6000 Frs	24.3	25.3	26.8	25.1
Entre 6001 et 8000 Frs	19.3	20.3	18.9	19.3
Entre 8001 et 10000 Frs	13.7	11.7	9.6	12.3
Entre 10001 et 15000 Frs	9.8	10.3	5.1	8.6
Entre 15001 et 20000 Frs	4.6	4.9	2.0	4.0
Plus de 20000 Frs	8.0	5.8	1.9	6.1
	100%	100%	100%	100%

Valeur du  $\chi^2$  de Pearson : 89.3728

Niveau de signification : 0.00000

a : Les résultats relatifs au Grand Théâtre sont donnés sans la représentation «populaire» (cf. annexe).

Il faut noter qu'il n'existe pas de statistiques qui permettent de comparer le revenu brut moyen des spectateurs d'art vivant avec celui de la population dans son ensemble. Toutefois, nous pouvons nous faire une idée de la différence de revenu entre les deux populations, si l'on sait d'une part que le revenu mensuel moyen de l'ensemble des ouvriers et des employés résidants à Genève était de 4083 Frs en 1986 (3702 Frs et 4370 Frs pour les ouvriers et les employés respectivement).<sup>16</sup> D'autre part, sur la base d'une statistique non officielle du Département des Finances et Contributions du Canton de Genève (1981), on peut constater que la proportion des ménages résidants qui ont un revenu mensuel brut moyen égal ou supérieur à 9000 Frs est d'environ 10%, alors que le pourcentage de spectateurs résidants appartenant à cette même classe de revenu est de 29.5%, 27.3% et 17.5% pour le Grand Théâtre, l'OSR et la Comédie respectivement.<sup>17</sup>

*g) L'expérience et la pratique artistiques*

En plus du degré d'enseignement du spectateur, deux variables sous-tendent, dans le sondage, le processus de la formation des préférences. Il s'agit d'abord de l'expérience artistique qu'un spectateur aurait pu avoir dans sa jeunesse avec ses parents ou l'école, et ensuite de sa pratique et/ou de l'étude (passée ou actuelle) d'une discipline artistique ayant trait à l'art du spectacle.

D'abord, les résultats de l'enquête révèlent qu'en moyenne plus de 60% des spectateurs ont été souvent ou parfois au spectacle étant enfant (tableau 7). Hormis le fait que l'on rencontre au Grand Théâtre et à l'OSR davantage de spectateurs qui n'ont jamais été au spectacle étant enfants, on n'observe pas de grandes différences entre les trois institutions. Ensuite, à une très large majorité, les spectateurs des trois établissements ont pratiqué ou étudié au moins une des trois formes d'art vivant que sont la musique (y compris le chant), la danse et le théâtre (70%, 74% et 69% pour le Grand Théâtre, l'OSR et la Comédie respectivement). D'autre part, c'est sans grande surprise qu'à la Comédie on rencontre relativement plus de spectateurs familiers avec le théâtre (36% contre environ 24% et 19% au Grand Théâtre et à l'OSR respectivement – tableau 8). Les mêmes tendances s'observent en ce qui concerne la pratique de la danse. Réciproquement, la pratique de la musique et du chant est nettement plus répandue dans les deux institutions à vocation musicale (65% et 70% pour le Grand Théâtre et l'OSR respectivement, contre 54% à la Comédie). Ces résultats laissent supposer que le processus de formation des goûts, qui s'exprime ici au

<sup>16</sup> Source : Annuaire statistique du canton de Genève, OCS, 1987, (p. 230).

<sup>17</sup> Ces proportions ont été obtenues en ne considérant que les spectateurs résidants actifs et inactifs à l'exception toutefois des personnes au foyer qui déclarent souvent le revenu de leur conjoint.

travers de l'expérience artistique et de la pratique d'une forme d'art, n'est pas négligeable pour expliquer la consommation culturelle. La section suivante va au-delà de la simple analyse des fréquences; elle tient compte de l'influence simultanée de plusieurs variables socio-démographiques.

Tableau 7  
Venue au spectacle, étant enfant, avec les parents ou l'école (en %)

	GT	OSR	Comédie	Moyenne
Souvent	27.3	24.9	23.3	26.0
Parfois	34.7	36.4	36.9	35.5
Rarement	18.1	21.7	25.2	20.2
Jamais	19.9	17.0	14.6	18.3
	100%	100%	100%	100%

Valeur du  $\chi^2$  de Pearson : 30.127

Niveau de signification : 0.00004

Tableau 8  
Pratique ou étude de la musique (y compris le chant), du théâtre et de la danse (en %)

		GT	OSR	Comédie
Musique ou chant <sup>a</sup>	Oui	64.5	70.1	51.1
	Non	35.5	29.9	45.9
Théâtre <sup>b</sup>	Oui	23.5	19.3	36.0
	Non	76.5	80.7	64.0
Danse <sup>c</sup>	Oui	26.6	24.2	31.2
	Non	73.4	75.8	68.8

a : Valeur du  $\chi^2$  de Pearson : 52.295

Niveau de signification : 0.00000

b : Valeur du  $\chi^2$  de Pearson : 55.212

Niveau de signification : 0.00000

c : Valeur du  $\chi^2$  de Pearson : 8.587

Niveau de signification : 0.01366

### 3. La consommation d'art vivant et le rôle de la formation des goûts

#### 3.1 *Bref survol de la littérature*

Dans la littérature, très peu de travaux ont étudié, d'un point de vue empirique, le rôle joué par le processus de la formation des goûts sur la consommation culturelle. Les quelques travaux qui introduisent dans l'analyse des variables liées à ce processus sont très hétérogènes, tant du point de vue de la méthodologie (échantillon, technique d'analyse, variables utilisées) que du point de vue des résultats.

En s'appuyant sur un modèle du type «ménage-producteur», Globerman et Book (1977) cherchent à vérifier si le capital humain du spectateur influence l'efficacité avec laquelle il produit la commodité culturelle. Ces deux auteurs effectuent une analyse transversale à partir de données canadiennes sur les spectateurs. La variable dépendante est continue et exprime la fréquence avec laquelle le spectateur s'est rendu à un type de spectacle d'art vivant durant les douze derniers mois. Un des mérites de leur étude est donc d'avoir différencié les différentes formes d'art vivant (opéra, théâtre, ballet et concert symphonique). La fréquentation est expliquée par plusieurs variables indépendantes dont deux reflètent le capital humain de l'individu : son niveau d'éducation et une variable muette indiquant s'il a suivi des cours d'art dans le passé. Les résultats de Globerman et Book montrent qu'à l'exception de l'opéra, le degré d'éducation du spectateur est une variable significative de son comportement culturel. Par contre, en ce qui concerne la seconde composante du capital humain, les résultats sont plus mitigés. Le fait d'avoir pratiqué une forme d'art est significatif pour le théâtre et le ballet, mais ne semble jouer aucun rôle pour l'opéra et le concert symphonique. On peut toutefois émettre certaines réserves quant à la portée de ce dernier résultat puisque cette étude ne distingue pas les diverses pratiques artistiques (cours de musique, de chant, de danse ou de théâtre, par exemple).

Toujours à partir d'un échantillon de spectateurs (une enquête effectuée aux Etats-Unis), Bamossy (1982) utilise la technique de l'analyse discriminante pour mettre en relief les caractéristiques des abonnés par rapport aux détenteurs de billets. L'auteur montre que les variables socio-économiques habituelles (sexe, revenu, éducation et statut social) sont peu discriminantes en regard d'une variable qui exprime l'influence des parents dans le processus de «socialisation». Cette influence peut se traduire soit par le développement d'une expérience artistique que le jeune spectateur acquiert par exemple en allant au spectacle avec ses parents, soit encore par le fait que ces derniers peuvent l'inciter à pratiquer une forme d'art. Bien que Bamossy ne fasse pas cette distinction, ses résultats soulignent cependant l'importance de la formation



des préférences sur le choix du mode d'entrée. Les limites de l'étude sont inhérentes au choix d'un échantillon très restreint et au fait que la variable dépendante exprime le mode d'entrée du spectateur plutôt que son assiduité à venir au spectacle.<sup>18</sup>

Une étude du Conseil des Arts des Etats-Unis (National Endowment of the Arts – NEA, 1981) relativise également l'importance des variables socio-économiques traditionnelles. A partir d'une enquête téléphonique sur un échantillon d'environ 1500 personnes, cette étude tente de déterminer les facteurs qui peuvent influencer la demande *future* de théâtre et de concert symphonique. Bien que la méthodologie utilisée soit critiquable à beaucoup d'égards (choix de l'échantillon et de la variable explicative, trop grand nombre de variables indépendantes), cette recherche souligne néanmoins l'importance de la formation des goûts. Les résultats montrent que trois variables, qui reflètent toutes une expérience artistique dans le passé, sont les déterminants les plus importants de la demande future.

Enfin, plus récemment, Morisson et West (1986) ont estimé un modèle de choix qualitatifs (modèle logit) à partir d'un échantillon aléatoire d'individus provenant d'une enquête téléphonique en Ontario (Canada). L'étude ne distingue pas les diverses formes d'art vivant et vise à expliquer une variable muette indiquant si l'individu a ou n'a jamais été un spectateur dans le passé. Les deux auteurs cherchent donc à mettre en évidence les facteurs qui différencient l'amateur du non-amateur d'art vivant. En plus du niveau d'enseignement de l'individu, l'étude a le mérite d'introduire simultanément deux variables muettes qui expriment également la formation des goûts. Il s'agit de la pratique d'au moins une forme d'art et de l'expérience artistique que l'individu développe dans sa jeunesse.<sup>19</sup> Les résultats de l'étude montrent que le niveau d'enseignement, le revenu de l'individu et la pratique d'une forme d'art sont des variables fortement explicatives de la venue au spectacle. Par contre, l'expérience artistique acquise dans le passé ne semble pas influencer significativement le choix de fréquenter ou de ne pas fréquenter les institutions d'art vivant. Ce dernier résultat infirmerait l'idée selon laquelle la consommation présente dépend de la consommation passée. Il doit être considéré toutefois avec une certaine réserve puisque Morisson et West ne tiennent pas compte de l'intensité avec laquelle l'individu a été au spectacle étant enfant.

---

18 Le choix du mode d'entrée est critiquable dans la mesure où ce dernier ne reflète pas seulement une plus grande fréquentation. Il dépend aussi du revenu de l'individu par exemple.

19 Dans l'étude de Morisson et West, la variable relative à la pratique artistique vaut 1 si l'individu a pratiqué au moins une forme d'art, 0 sinon. La variable relative à l'expérience artistique est une variable muette qui vaut 1 si l'individu a été au spectacle étant enfant, 0 sinon.



Bien que les quatre études susmentionnées soulignent toutes l'importance de la formation des goûts sur la demande d'art vivant, leurs résultats ne sont pas toujours homogènes quant à l'influence réelle du niveau d'éducation, de la pratique d'une forme d'art et de l'expérience artistique acquise étant enfant. À la lumière des critiques ci-dessus, nous pensons que l'étude de la formation des goûts sur la demande d'art vivant devrait : 1) différencier les diverses formes d'art vivant (concert symphonique, théâtre, opéra, ballet/danse), 2) distinguer entre la pratique d'une discipline artistique et l'expérience artistique que l'individu acquiert étant enfant, 3) considérer les diverses pratiques artistiques (musique, danse, etc.), et enfin 4), considérer l'intensité avec laquelle l'individu a pu bénéficier d'une expérience artistique étant enfant.

### 3.2 *Le modèle*

En tenant compte des recommandations de la section précédente, et sur la base des données fournies par notre enquête sur les publics, nous avons cherché à mesurer *simultanément* l'impact de plusieurs caractéristiques socio-économiques sur l'assiduité à se rendre au spectacle. Contrairement à Morisson et West, il s'agit donc d'analyser ici la fréquentation et non ce qui distingue l'amateur du non-amateur d'art vivant. En fait, plutôt que de chercher à expliquer directement l'assiduité à se rendre au spectacle, nous avons choisi d'expliquer la *probabilité* de venir à l'opéra, au théâtre, au concert, ou encore au ballet, plus d'un certain nombre de fois durant les derniers douze mois. Il s'agit donc d'un modèle de choix qualitatifs, c'est-à-dire d'un modèle dans lequel la variable dépendante est discrète.

Pour chaque type d'art, nous estimons une forme ad hoc dans laquelle les caractéristiques socio-économiques de l'individu sont : l'âge, le sexe, la pratique d'une forme d'art, l'expérience artistique acquise étant enfant, le degré d'enseignement et le niveau de revenu mensuel brut de l'individu. Afin de limiter le risque de multicollinéarité entre les variables, nous n'avons pas tenu compte du statut social dans l'équation estimée.<sup>20</sup> Enfin, afin de tenir compte de l'éventuelle relation non-linéaire entre les variables explicatives et la variable

20 Dans la section 2, nous avons souligné que le statut social, le degré d'enseignement, et le niveau de revenu étaient fortement interdépendants. Dans une analyse préalable des données (analyse log-linéaire), nous avons cherché à déterminer si chacune des variables ci-dessus avait un effet distinct sur la fréquentation. D'une manière générale, on observe que les niveaux de revenu et d'instruction sont des variables importantes pour représenter les données. En particulier, le degré d'enseignement possède, indépendamment de sa corrélation avec le niveau de revenu, un effet propre sur l'assiduité à venir au spectacle. D'autre part, le lien entre le statut social et la fréquentation tend à disparaître lorsque le revenu et l'éducation sont pris en compte. Sous contrôle de ces derniers, le statut social n'a donc pas un effet distinct sur la demande d'art vivant.

dépendante, nous avons remplacé chaque variable continue par plusieurs variables muettes.

Pour chacune des formes d'art, le modèle logit que nous avons estimé est de la forme suivante :

$$\begin{aligned} \log[P_{ij} / (1 - P_{ij})] = & \beta_{j0} + \beta_{j1} \text{Age}_i^{31-45} + \beta_{j2} \text{Age}_i^{46-60} + \beta_{j3} \text{Age}_i^{+60} \\ & + \beta_{j4} \text{Sexe}_i + \beta_{j5} \text{PArt}_{ij} + \beta_{j6} \text{Exp1}_i + \beta_{j7} \text{Exp3}_i \\ & + \beta_{j8} \text{EducSup}_2 + \beta_{j9} \text{Rev}_i^{4-6} + \beta_{j10} \text{Rev}_i^{6-10} \\ & + \beta_{j11} \text{Rev}_i^{+10} \end{aligned}$$

où  $P_{ij}$  est la probabilité que la variable dépendante  $Y_{ij}$  (dichotomique)<sup>21</sup> soit égale à 1; la variable  $Y_{ij}$  représente la fréquentation de l'individu  $i$  ( $i = 1 \dots N$ ) pour la forme d'art  $j$  ( $j = 1, 2, 3, 4$ ), avec 1 = concert classique ou récital de chant, 2 = opéra, 3 = théâtre et 4 = ballet ou danse. Les définitions des variables dépendantes et indépendantes sont les suivantes :

$Y_{i1}$  vaut 1 si l'individu  $i$  s'est rendu plus de 2 fois au *concert classique* (durant les 12 derniers mois); 0 sinon.

$Y_{i2}$  vaut 1 si l'individu  $i$  s'est rendu plus de 2 fois à *l'opéra* (durant les 12 derniers mois); 0 sinon.

$Y_{i3}$  vaut 1 si l'individu  $i$  s'est rendu plus de 2 fois au *théâtre* (durant les 12 derniers mois); 0 sinon.

$Y_{i4}$  vaut 1 si l'individu  $i$  s'est rendu au moins 1 fois au *ballet* (durant les 12 derniers mois); 0 sinon.

$\text{Age}_i^{31-45}$  vaut 1 si l'individu  $i$  a entre 31 et 45 ans; 0 sinon.

$\text{Age}_i^{46-60}$  vaut 1 si l'individu  $i$  a entre 46 et 60 ans; 0 sinon.

$\text{Age}_i^{+60}$  vaut 1 si l'individu  $i$  est âgé de 61 ans ou plus; 0 sinon.

$\text{Sexe}_i$  vaut 1 si l'individu  $i$  est un homme, 0 si c'est une femme.

$\text{PArt}_{i1}$  (concert) vaut 1 si l'individu  $i$  pratique/étudie (ou a pratiqué) de la musique ou du chant; 0 sinon.

21 Sur le questionnaire distribué au public, la fréquentation de différentes formes de spectacle durant les 12 derniers mois était mesurée à l'aide d'une variable *ordinaire* (aucune fois, 1 à 2 fois, etc.). Puisque la variable dépendante  $Y_{ij}$  est dichotomique, nous avons procédé à des regroupements sur la variable représentant la fréquentation. Nous avons choisi d'effectuer ce reclassement en regard de la médiane. Par conséquent, pour l'opéra, le concert classique et le théâtre, nous cherchons à estimer la probabilité qu'un spectateur ait assisté à plus de deux manifestations durant l'année. La fréquentation étant plus faible pour le ballet, la probabilité calculée sera celle d'y être allé au moins une fois durant les 12 derniers mois.

$PArt_{i2}$  (opéra) vaut 1 si l'individu  $i$  pratique/étudie (ou a pratiqué) de la musique ou du chant; 0 sinon.

$PArt_{i3}$  (théâtre) vaut 1 si l'individu  $i$  pratique/étudie (ou a pratiqué) le théâtre; 0 sinon.

$PArt_{i4}$  (ballet/danse) vaut 1 si l'individu  $i$  pratique/étudie (ou a pratiqué) la danse; 0 sinon.

$Exp1_i$  vaut 1 si l'individu  $i$  n'a *jamais ou rarement* été au spectacle étant enfant; 0 sinon.

$Exp2_i$  vaut 1 si l'individu  $i$  a été *parfois* au spectacle étant enfant; 0 sinon<sup>22</sup>.

$Exp3_i$  vaut 1 si l'individu  $i$  a été *souvent* au spectacle étant enfant; 0 sinon.

$EducSup_2$  vaut 1 si le dernier degré d'enseignement atteint par l'individu  $i$  est au moins le degré secondaire supérieur (maturité); 0 sinon.

$Rev_i^{4-6}$  vaut 1 si le revenu mensuel brut de l'individu  $i$  se situe entre 4001 et 6000 Frs; 0 sinon.

$Rev_i^{6-10}$  vaut 1 si le revenu mensuel brut de l'individu  $i$  se situe entre 6001 et 10000 Frs; 0 sinon.

$Rev_i^{+10}$  vaut 1 si le revenu mensuel brut de l'individu  $i$  est supérieur à 10000 Frs; 0 sinon.

A l'exception du sexe de l'individu et de la variable  $Exp1_i$ , toutes les variables susmentionnées sont supposées avoir un effet positif sur la probabilité de se rendre un certain nombre de fois au spectacle. Par ailleurs, l'équation ci-dessus a été estimée, pour chaque forme d'art  $j$ , à partir de l'échantillon *agrégé* qui regroupe les trois institutions<sup>23</sup>. Pour chaque forme d'art vivant, la taille de l'échantillon est déterminée en fonction du nombre d'individus qui fournissent des informations sur toutes les variables formant l'équation. Par comparaison avec les fréquences globales, nous avons vérifié que l'exclusion des individus qui avaient des valeurs manquantes n'introduisait pas de biais.

22 Cette variable muette apparaît dans la régression au niveau de la constante  $\beta_0$ .

23 Dans les trois institutions, chaque spectateur était interrogé sur son assiduité à se rendre à différentes sortes de spectacle (opéra, concert classique, théâtre, ballet ou danse).

### 3.3 Résultats

Les résultats des estimations sont présentés dans le tableau 9. Pour chacune des formes d'art, nous donnons le nombre d'observations  $N$ , le niveau de signification du modèle (statistique du  $\chi^2$ ) et le ratio de vraisemblance<sup>24</sup>.

En tout premier lieu, les résultats que nous obtenons mettent en évidence le rôle primordial joué par la pratique de la musique (ou du chant), de la danse ou du théâtre sur la demande d'art vivant. Nous constatons en effet que pour les quatre formes d'art vivant (concert classique, opéra, théâtre et ballet), la pratique de la forme d'art correspondante est une variable fortement explicative de la probabilité qu'un spectateur se rende plus de deux fois au spectacle durant l'année (au moins une fois pour le ballet).<sup>25</sup> Pour chaque forme d'art, la probabilité associée peut être calculée. Par exemple, une spectatrice âgée de 40 ans, universitaire, dont le revenu mensuel se situe entre 4000 et 6000 Frs, et qui n'a ni pratique, ni expérience artistique a une probabilité de 0.53 d'aller au moins une fois au ballet durant l'année. Toutes choses restant égales par ailleurs, cette probabilité vaut 0.75 si la personne a pratiqué ou étudié la danse, soit un accroissement de 41%.

Deuxièmement, l'expérience artistique que l'individu a développée étant plus jeune, avec ses parents ou l'école, est également une variable fortement explicative de l'assiduité à se rendre au concert classique, à l'opéra et à un spectacle de danse ou de ballet. En effet, à l'exception du théâtre, le coefficient de Exp3 montre que le fait d'être venu souvent au spectacle étant enfant affecte significativement la consommation future d'art vivant. Nous pensons que si nous aboutissons à des résultats qui infirment de ce point de vue ceux de Morisson et West (1986), c'est parce que nous avons tenu compte de l'intensité avec laquelle l'individu allait au spectacle dans son jeune âge. D'ailleurs, il est intéressant de constater que c'est seulement le fait d'y être allé souvent dans le passé qui influence en général significativement la probabilité d'y retourner dans le futur. En effet, ce n'est que pour le ballet que le coefficient de Exp1 est

24 La statistique du  $\chi^2$  évalue l'écart qui existe entre le nombre observé et le nombre estimé d'individus qui ont choisi la première alternative ( $Y_j = 1$ ) et qui possèdent les mêmes caractéristiques. Si cette statistique est significative, cela peut vouloir dire que les observations sur la variable expliquée ne sont pas indépendantes ou encore que les variables indépendantes sont mal choisies (Finney, 1971). La ratio de vraisemblance permet de tester l'hypothèse selon laquelle tous les paramètres, à l'exception de la constante, sont nuls. Cette statistique suit une distribution du  $\chi^2$  à  $n$  degré de liberté ( $n =$  nombre de paramètres estimés moins la constante  $\beta_0$ ).

25 Par comparaison, nous avons estimé une forme ad hoc dans laquelle les pratiques de la musique, de la danse et du théâtre apparaissaient *simultanément*. Les résultats ont montré que seuls les coefficients de la pratique musicale pour l'opéra et le concert, de la pratique de la danse pour le ballet, et de la pratique du théâtre pour l'art dramatique étaient de signe positif et significativement différents de zéro.

Tableau 9  
 Résultats de l'estimation du modèle logit<sup>a</sup>

	Concert	Opéra	Théâtre	Ballet
Constante $\beta_0$	-0.809 (-4.99)	-0.571 (-3.68)	0.126 (0.78)	0.155 (0.85)
Age <sup>31-45</sup>	0.633 (4.70)	0.583 (4.55)	0.038 (0.26)	0.367 (2.31)
Age <sup>46-60</sup>	0.921 (6.34)	0.808 (5.96)	0.255 (1.57)	0.808 (4.55)
Age <sup>+60</sup>	1.363 (7.45)	1.278 (7.66)	0.042 (0.21)	0.958 (4.02)
Sexe	-0.064 (-1.29)	-0.204 (-2.21)	-0.243 (-2.19)	-0.463 (-3.75)
Pratique de la musique, du chant	0.969 (10.14)	0.451 (5.04)		
Pratique du théâtre			0.781 (5.99)	
Pratique de la danse				0.954 (6.49)
Exp1 (expérience artistique rare ou nulle étant enfant)	-0.151 (-1.44)	-0.029 (-0.29)	-0.022 (-0.19)	-0.301 (-2.43)
Exp3 (expérience artistique fréquente étant enfant)	0.349 (2.73)	0.470 (4.08)	0.108 (1.75)	0.402 (2.57)
EducSup (plus grand ou égal au degré secondaire supérieur)	0.334 (3.04)	-0.061 (-0.57)	0.340 (2.78)	-0.053 (-0.39)
Revenu entre 4001 et 6000 Frs	0.068 (0.52)	-0.082 (-0.69)	0.140 (0.96)	-0.037 (-0.47)
Revenu entre 6001 et 10000 Frs	0.080 (0.58)	0.150 (1.17)	0.189 (1.20)	0.013 (0.07)
Revenu supérieur à 10000 Frs	0.581 (3.20)	0.512 (3.16)	0.023 (0.12)	0.048 (0.22)
Nombre d'invidus (N)	2430	2588	1754	1577
$\chi^2$	0.085	0.380	0.103	0.681
Ratio de vraisemblance	256.5	154.5	72.3	148.9

a : t-statistique entre parenthèses.

significativement différent de zéro. Par contre, l'expérience artistique acquise dans le passé n'est pas une variable significative de la probabilité de se rendre au théâtre plus de deux fois durant l'année. La moyenne d'âge du public, qui est relativement plus basse au théâtre, peut en partie expliquer ce résultat.

Troisièmement, il est frappant de voir à quel point l'âge du spectateur est une variable qui influence l'assiduité à se rendre au spectacle. En effet, à l'exception du théâtre, les coefficients relatifs à l'âge sont tous positifs et fortement significativement différents de zéro. Pour l'opéra, la musique classique et le ballet, nous constatons que plus le spectateur est âgé, plus la probabilité qu'il assiste à ce genre de divertissement au moins trois fois durant l'année devient élevée (au moins une fois pour le ballet). Par exemple, un spectateur de moins de 30 ans, universitaire, dont le revenu se situe entre 4000 et 6000 Frs, qui n'a jamais pratiqué la musique, ni fréquenté les concerts classiques étant plus jeune, a environ une chance sur trois d'aller plus de deux fois au concert durant l'année ( $P = 0.34$ ). Par contre, toutes choses restant égales par ailleurs, un spectateur de plus de 60 ans a deux fois plus de chances d'y aller, soit deux chances sur trois ( $P = 0.68$ ). En ce qui concerne l'art dramatique, les coefficients relatifs à l'âge du spectateur ont également un signe positif, mais ils sont statistiquement insignifiants. Ceci peut s'expliquer par le fait que le public d'art dramatique est en moyenne relativement plus jeune. *Ceteris paribus*, on constate cependant que ce sont les spectateurs appartenant à la classe d'âge des 46–60 ans qui ont la probabilité la plus élevée de se rendre plus de deux fois au théâtre durant l'année; à partir de 60 ans, la probabilité diminue. Dans le cas de la musique classique, de l'opéra ou de la danse, l'influence de l'âge sur la fréquentation s'explique également à l'aide du phénomène de la formation des goûts. On peut supposer en effet que pour un amateur d'art lyrique, par exemple, la fréquence avec laquelle il se rend à l'opéra est positivement corrélée avec sa consommation d'opéra dans les périodes précédentes. Autrement dit, plus un individu fréquente l'opéra, plus ses préférences pour ce divertissement s'en trouveront renforcées. Étant donné que le processus de la formation des préférences a lieu à travers le temps, il n'est pas surprenant alors de constater que les spectateurs plus âgés – ceux-là même qui ont pu bénéficier d'une plus longue expérience artistique – soient plus assidus que les jeunes.

Quatrièmement, nous observons sans surprise que le coefficient relatif au sexe de l'individu est négatif et significativement différent de zéro pour l'opéra, le théâtre et le ballet. Cela suggère que le spectateur d'art vivant est plutôt une spectatrice. On remarque également sans grande surprise que la grandeur du coefficient est en valeur absolue plus élevée dans le cas du ballet. En ce qui concerne le niveau d'éducation, nous constatons que dans le cas du concert classique et du théâtre cette variable influence significativement la probabilité



de s'y rendre plus de deux fois durant l'année. Par contre, pour l'opéra et le ballet, le coefficient n'a pas le signe attendu et n'est pas significativement différent de zéro. C'est pourquoi, même si le degré d'enseignement est une variable importante pour caractériser l'amateur d'art vivant par rapport au non-amateur (cf. section 2), elle ne semble pas déterminante pour expliquer *l'assiduité* avec laquelle le spectateur se rend au spectacle. Les rares études sur la fréquentation qui ont différencié les diverses formes d'art vivant aboutissent également à des résultats très semblables (Globerman et Book, 1977).

Enfin, le niveau de revenu ne semble pas être à première vue une variable fortement explicative de la probabilité de venir au spectacle. D'abord, pour le théâtre et le ballet, aucun des coefficients relatifs au revenu n'a un t-statistique supérieur au seuil de rejet. C'est seulement pour le concert classique et l'opéra que le coefficient de  $Rev^{+10}$  est statistiquement différent de zéro. Ensuite, si nous estimons les mêmes équations, mais dans lesquelles les variables muettes relatives à l'âge du spectateur ont été éliminées, nous observons qu'en général le niveau de signification des variables associées au revenu s'accroît et que la plupart des coefficients correspondants sont statistiquement différents de zéro. Autrement dit, en rajoutant dans l'équation estimée les variables muettes liées à l'âge, l'effet du revenu sur la probabilité de venir au spectacle diminue. Par contre, le phénomène inverse n'a pas lieu. En effet, lorsque nous comparons les estimations du tableau 9, avec celles où les variables muettes liées au revenu ont été éliminées, nous constatons que les coefficients des variables  $A^{31-45}$  à  $A^{+60}$  sont non seulement sensiblement les mêmes, mais qu'en plus ils restent fortement significativement différents de zéro. Ces constatations montrent que l'âge, indépendamment du niveau de revenu, a un effet distinct sur la demande d'art vivant.

Cela signifie-t-il pour autant que le niveau de revenu du spectateur ait un effet négligeable sur la probabilité qu'il vienne plus souvent au spectacle ? Nous ne le pensons pas, et deux raisons peuvent expliquer ces résultats. D'abord, nos données peuvent créer un biais, dans la mesure où la question relative au niveau de revenu permet seulement d'évaluer les ressources d'un individu et non du ménage, et qu'a fortiori notre échantillon comprend des personnes actives et non actives. Ensuite, les formes estimées correspondent chacune à une probabilité bien précise : celle d'être allé plus de deux fois durant l'année à l'opéra, au concert classique et au théâtre, et au moins une fois au ballet. Si au contraire nous transformons la variable dépendante de manière à évaluer la probabilité d'aller au spectacle plus de cinq fois, nous observons que le niveau de revenu devient une variable fortement explicative pour l'opéra et le concert classique. Par ailleurs, l'effet du revenu devient plus fort pour le ballet et l'art dramatique, sans pour autant devenir significatif.



Lorsqu'on cherche à discriminer les spectateurs assidus (ceux qui se rendent plus de cinq fois au spectacle durant l'année) des spectateurs plus occasionnels (moins de cinq fois), on constate d'une part que le coefficient relatif au sexe n'est plus significativement différent de zéro. Si donc les femmes sont plus enclines à venir au spectacle que les hommes, il se confirme que le sexe n'est pas une variable déterminante pour expliquer la fréquentation. Par contre, la pratique d'une forme d'art reste dans tous les cas une variable fortement explicative de la probabilité d'être un spectateur assidu d'opéra, de concert symphonique, de théâtre et de ballet. A l'exception du théâtre, il en va de même de l'âge et de l'expérience artistique.

Pour terminer, signalons qu'hormis l'âge et le revenu, l'examen de la matrice des covariances ne nous indique aucun phénomène de multicollinéarité entre les variables. D'autre part, le niveau de signification des modèles estimés et le ratio de vraisemblance sont dans tous les cas supérieurs au seuil de rejet. Enfin, signalons que nous obtenons les mêmes résultats si nous transformons les variables indépendantes muettes (âge, expérience, éducation et revenu) en des variables continues. Autrement dit, la similitude des modèles estimés avec des variables muettes ou avec des variables continues montre que les regroupements que nous avons effectués ne sont pas sources de biais.

#### 4. Conclusion

Dans un premier temps, à l'aide d'une enquête sur trois institutions culturelles genevoises, nous avons mis en évidence certaines caractéristiques socio-démographiques du public d'art vivant : le sexe, l'âge, l'état civil, l'éducation, l'activité professionnelle et le niveau de revenu. Pour la plupart de ces caractéristiques, on constate qu'il n'y a pas de grands écarts entre les trois formes d'art vivant : le public est en majorité composé de femmes, les spectateurs atteignent un niveau d'enseignement élevé et sont relativement aisés; enfin la consommation d'art vivant est «sélective» en ce sens qu'elle attire inégalement les diverses catégories sociales. En ce qui concerne l'âge, les publics d'opéra et de concert symphonique sont relativement plus âgés que la population dans son ensemble, alors qu'au théâtre les spectateurs sont en général plus jeunes. Ces résultats corroborent ceux obtenus dans d'autres pays.

Avec la même source de données, nous avons cherché ensuite à mettre en évidence le processus de la formation des goûts sur la demande d'art du spectacle. Nos résultats doivent être appréciés en se rappelant que l'échantillon dont ils sont tirés n'est composé que de spectateurs. Autrement dit, plutôt que de

chercher à expliquer ce qui distingue un amateur d'un non-amateur d'art vivant, nous avons essayé de souligner l'influence de certaines variables sur la fréquentation, c'est-à-dire sur l'assiduité à se rendre au spectacle.

Nos résultats confirment l'idée que la consommation passée d'art vivant affecte la consommation future et que le processus de formation des préférences en est un des déterminants essentiels. En particulier, la distinction entre l'expérience artistique acquise étant enfant et la pratique d'une forme d'art a révélé que cette dernière jouait un rôle primordial sur la venue au spectacle. Pour chaque type de divertissement (concert classique, opéra, théâtre et ballet), la pratique ou l'étude de la forme d'art correspondante est en effet une variable fortement explicative de la fréquentation. D'autre part, à l'exception du théâtre, l'expérience artistique vécue dans le passé influence également la consommation future d'art vivant. Ce résultat est d'autant plus net que seul le fait d'être allé souvent au spectacle dans son jeune âge, avec les parents ou l'école, affecte significativement la fréquentation présente. Nos résultats montrent aussi qu'indépendamment du niveau de revenu plus un spectateur est âgé, plus il est enclin à se rendre au concert, à l'opéra et au ballet. L'importance de cette variable peut être interprétée comme un révélateur du rôle de la formation des goûts sur la demande (la consommation future dépend de la consommation passée).

Par rapport à la pratique d'une forme d'art, à l'expérience artistique et à l'âge de l'individu, il apparaît nettement que les variables socio-économiques habituelles (sexe, degré d'enseignement et revenu) ont beaucoup moins d'influence sur la fréquentation. Toutefois, plus l'assiduité à venir à l'opéra, au concert classique et au ballet devient élevée, plus le niveau de revenu du spectateur a de l'importance. Par ailleurs, il s'est avéré que le degré d'enseignement influençait la fréquentation de manière inconstante, selon qu'il s'agissait de l'opéra, du concert classique, du ballet ou du théâtre. Cette constatation relativise le rôle joué par le niveau d'enseignement sur la fréquentation, par rapport à d'autres variables liées au capital humain de l'individu, telles que la pratique d'une forme d'art et l'expérience artistique.

Enfin, la distinction des diverses formes d'art s'est révélée être instructive, puisque d'une part les résultats relatifs au théâtre sont sensiblement différents de ceux obtenus pour l'opéra, la musique classique et le ballet. En effet, pour l'art dramatique, seule la pratique du théâtre influence significativement l'assiduité à venir au théâtre, quel que soit le taux de fréquentation. Ces résultats peuvent s'expliquer par le fait que le public de théâtre est en général relativement jeune et que le prix d'admission pour cette forme d'art est en moyenne meilleur marché que le prix d'un billet d'opéra par exemple. Il se peut aussi que l'art

dramatique soit perçu comme un divertissement plus «accessible» que les autres formes d'art vivant.

Les résultats que nous avons obtenus sont riches d'enseignement. En particulier, la mise en lumière du processus de la formation des goûts sur la demande d'art vivant nous permet de formuler quelques recommandations de politique culturelle qui visent à élargir la taille du public et sa composition. Le rôle joué par la pratique d'une forme d'art et par l'expérience artistique acquise dans le passé, souligne la nécessité de sensibiliser encore davantage le jeune public aux arts et de renforcer le contact des écoliers avec l'activité artistique. A notre sens, la meilleure politique visant à accroître à terme le nombre de spectateurs consiste à intensifier dans les écoles les cours intéressant les arts et à renforcer la participation des jeunes aux manifestations artistiques. Ces mesures devraient également s'appliquer aux adultes, en encourageant par exemple les pratiques amateurs, de manière à élargir la composition sociale du public qui, nous l'avons vu, est fortement marquée (degré d'enseignement, statut social, etc.). De plus, le fait que les prix d'accès ont peu d'influence sur la taille et la composition sociale du public devrait inciter les pouvoirs publics à recourir davantage à des instruments qui agissent sur les goûts.

## Annexe

La version finale du questionnaire a été établie après que ce dernier ait été préalablement testé lors d'une représentation au Grand Théâtre en avril 1988. Ce pré-test nous a permis de reformuler et d'éliminer certaines questions mal comprises. La version finale du questionnaire fut ensuite distribuée aux spectateurs de trois institutions qui produisent de l'art vivant : le Grand Théâtre (opéra), l'Orchestre de la suisse Romande (concerts symphoniques) et la Comédie (théâtre). Ce questionnaire était strictement anonyme. Une petite feuille attachée au questionnaire expliquait brièvement les objectifs de l'étude et invitait le public à remplir le questionnaire puis à le déposer dans des urnes à la sortie du spectacle ou du concert.

Pour le Grand Théâtre, l'enquête eut lieu durant 4 représentations de l'opéra de «Don Carlo» de Verdi (juin 1988) : 2 soirées d'abonnement, 1 soirée hors-abonnement, et une représentation «populaire». Pour chaque spectacle d'opéra, le Grand Théâtre produit en moyenne 7 représentations (5 soirées d'abonnement, 1 soirée hors-abonnement et 1 soirée «populaire»). Pendant une soirée d'abonnement, la salle est remplie environ au 3/4 par des abonnés, alors que pour la représentation hors-abonnement le public est entièrement composé de personnes

qui ont acheté leur billet au guichet. Une représentation «populaire» est une représentation dont toutes les places ont été achetées par la Ville de Genève. Cette dernière les revend à des collectivités publiques et des entreprises pour un prix bien inférieur au prix d'achat, ce qui constitue une subvention directe aux spectateurs. A l'OSR le questionnaire fut distribué à l'occasion de 3 concerts différents de la saison 88–89, correspondant chacun à un type particulier d'abonnement. Durant la saison 88–89, l'OSR a offert au public trois séries d'abonnements qui donnent droit respectivement à 5, 10 et 10 concerts différents. Dans la première série, les abonnés occupent le 50% de la salle, alors que cette proportion est de 90% pour les deux dernières séries. Enfin, pour la Comédie nous avons enquêté pendant 4 représentations d'un même spectacle d'abonnement de la saison 88–89 : «Mademoiselle Julie» de Strindberg. Durant cette saison, l'institution théâtrale offrait à ses abonnés 6 spectacles joués chacun pendant 15 représentations. Durant ces soirées, les abonnés occupent en moyenne le 50% de la salle.

Dans le but de vérifier si les échantillons obtenus étaient représentatifs, nous avons effectué une série de quatre tests statistiques. Dans un premier temps, nous avons vérifié si les trois échantillons, correspondant respectivement à la population du Grand Théâtre, de l'OSR et de la Comédie, étaient aléatoires. Un échantillon aléatoire nous assure qu'aucune catégorie d'individus n'a été systématiquement exclue de l'étude et réciproquement qu'aucune personne possédant certaines caractéristiques n'a été retenue plutôt qu'une autre. Le test non-paramétrique «runs test» effectué pour chaque institution en regard de quatre variables importantes (l'âge, le sexe, le degré d'enseignement et le revenu) nous conduit chaque fois à accepter l'hypothèse selon laquelle les échantillons étudiés sont aléatoires avec une probabilité d'erreur de première espèce égale à 5%.

Deuxièmement, la seule «caractéristique» de la population des spectateurs que nous connaissions *ex ante* avec certitude était le mode d'entrée au spectacle ou au concert (abonnement versus billet). Nous avons donc comparé pour chaque représentation le mode d'entrée *attendu* de la population des spectateurs avec le mode d'entrée *observé* (celui de l'échantillon). Pour toutes les représentations, le test non-paramétrique nous indique qu'il n'y a aucune raison de penser que la proportion attendue d'abonnements diffère de celle observée. Nous acceptons donc l'hypothèse selon laquelle les pourcentages attendus et observés d'abonnements sont identiques.

Troisièmement, nous avons cherché à savoir si les taux de réponses enregistrés durant les 11 représentations différaient selon le pourcentage de femmes dans la salle, le pourcentage d'hommes actifs et le revenu mensuel moyen. Nous

constatons une faible relation négative entre le taux de réponses et le revenu moyen, ainsi qu'avec le pourcentage de femmes dans la salle. La corrélation est également négligeable entre le taux de réponses et le pourcentage d'hommes actifs. Dans les trois cas, l'hypothèse selon laquelle il n'existe pas de corrélation avec le taux de réponses est acceptée avec un niveau de signification de 5%.

Enfin, nous avons testé si les valeurs de certaines variables comme l'âge moyen, le degré d'enseignement et le pourcentage d'hommes dans la salle étaient significativement inégales, lorsqu'on prend des échantillons qui n'ont a priori aucune raison de provenir de populations différentes. C'est ainsi que nous avons comparé les variables ci-dessus pour deux soirées d'abonnement du Grand Théâtre, deux concerts d'abonnement de l'OSR et trois représentations à la Comédie. Pour chaque institution, les tests nous amènent à conclure que l'âge moyen, le degré d'enseignement et le pourcentage d'hommes dans la salle ne sont pas significativement différents entre les divers échantillons examinés. Par conséquent, il n'y a aucune raison de supposer que les échantillons testés pour les trois institutions prises séparément sont tirés de populations qui ne sont pas identiques.

Avant de commencer l'analyse statistique à proprement parler, les données ont subi deux traitements. Dans un premier temps, à l'aide de divers tableaux croisés, nous avons éliminé de l'échantillon tous les individus dont les réponses semblaient fantaisistes. En tout 38 personnes sur un total de 4051, soit moins de 1%, nous ont semblé de pas devoir faire partie de l'analyse. Ensuite, afin d'établir le profil socio-démographique général des spectateurs pour chaque forme d'art vivant (opéra, concert et théâtre), nous avons dû pondérer les diverses représentations selon la place qu'elles occupent dans la saison.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

- Abbé-Decarroux François (1990), *La demande de services culturels : une analyse économique*, Thèse de doctorat en sciences économiques et sociales, mention économie politique, Thèse No 365 (décembre), Université de Genève, p. 365.
- Abbé-Decarroux François (1992), L'étude économétrique de la demande d'art du spectacle : survol et estimation d'une demande en Suisse, *Revue suisse d'Economie politique et de Statistique*, 128(4), 655–666.
- Abbé-Decarroux François et Grin François (1992), Risk, Risk Aversion and the Demand for Performing Arts, in Khakee A. et Towse R., Eds., *Cultural Economics*, Springer Verlag, Berlin, 125–140.
- Abele Hanns et Bauer Hannes (1984), *Die Bundestheater in der österreichischen Wirtschaft*, Österreichischer Bundestheaterverband, Vienne.
- Bamossy Gary (1982), Socializing Experiences as Predictors of Performing Arts Patronage Behavior, *Journal of Cultural Economics*, 6(2), 37–44.



- Baumol William et Bowen William (1966), *Performing Arts: the Economic Dilemma*, The Twentieth Century Fund, New-York.
- Bourdieu Pierre (1979), *La distinction, critique sociale du jugement*, Minit, Paris.
- Dimaggio Paul (1978), *Audiences Studies of Performing Arts and Museums : a Critical Review*, Research Division Report #9, National Endowment for the Arts, Washington.
- Finney F. J. (1971) : *Probit Analysis*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Ganzeboom Harry (1987), Cultural Formation in the Netherlands between 1962 and 1983, in Shaw D. et Hendon W., Eds., *Artists and Cultural Consumers*, Association for Cultural Economics, Akron, 179–191.
- Girard Augustin (1990), *Les pratiques culturelles des Français en 1989*, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études et de la prospective, La Documentation Française, Paris.
- Globerman Steven et Book Sam H. (1977), Consumption Efficiency and Spectator Attendance, *Journal of Cultural Economics*, 1(1), 15–34.
- Guy Jean-Marie et Mironer Luc (1988), *Les publics du théâtre*, La Documentation Française, Paris.
- Kurabayashi Y. et Ito T. (1992), Socio-Economic Characteristics of Audiences for Western Classical Music in Japan : A Statistical Analysis, in Towse R. et Khakee A., Eds., *Cultural Economics*, Springer Verlag, Berlin, 275–288.
- Lalive D'Épinay Chr., Bassand M. et Christie E. (1982), *Temps libre, Culture de masse et cultures de classe aujourd'hui*, Ed. Favre, Lausanne.
- Leroy Dominique (1980), *Economie des Arts et du Spectacle Vivant*, Economica, Paris.
- McCaughey Claire (1984), *A Survey of Audiences : A Canadian Perspective 1967–1984*, Research and Evaluation, Canada Council, Ottawa.
- Morisson William G. et West Edwin G. (1986), Child Exposure to the Performing Arts : The Implications for Adult Demand, *Journal of Cultural Economics*, 10(1), 17–25.
- National Endowment For The Arts (1981), Audience Development : An Examination of Selected Analysis and Prediction Techniques Applied to Symphony and Theatre Attendance in Four Southern Cities, Research Division Report 14, NAE, Washington.
- Stigler George J. et Becker Gary S. (1977), De Gustibus Non Est Disputandum, *American Economic Review*, 67, 76–90.

*Adresse de l'auteur :*

Dr. François Abbé-Decarroux,  
 Université de Genève, Département d'Économie Politique,  
 102, Boulevard Carl Vogt, CH-1211 Genève 4