



HAL
open science

Une histoire des pratiques économiques ordinaires de la musique et du spectacle (XVIIe-XXe siècle)

Rémy Campos, Guillaume Cot, Anne-Madeleine Goulet, Suzanne Rochefort

► **To cite this version:**

Rémy Campos, Guillaume Cot, Anne-Madeleine Goulet, Suzanne Rochefort. Une histoire des pratiques économiques ordinaires de la musique et du spectacle (XVIIe-XXe siècle). *Biens Symboliques = Symbolic Goods*, 2025, 16, pp.2-21. <10.4000/14bxu>. <halshs-04847578>

HAL Id: halshs-04847578

<https://shs.hal.science/halshs-04847578v1>

Submitted on 19 Aug 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-SA 4.0 - Attribution - ShareAlike - International License



Biens Symboliques / Symbolic Goods

Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées

16 | 2025

Pratiques économiques ordinaires de la musique et du spectacle (XVII^e-XX^e siècle)

Une histoire des pratiques économiques ordinaires de la musique et du spectacle (XVII^e-XX^e siècle)

A History of Ordinary Economic Practices in Music and Entertainment (Seventeenth Century-Twentieth Century)

Rémy Campos, Guillaume Cot, Anne-Madeleine Goulet et Suzanne Rochefort



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/bssg/7112>

DOI : 10.4000/14bxu

ISSN : 2490-9424

Traduction(s) :

A History of Ordinary Economic Practices in Music and Entertainment (Seventeenth Century-Twentieth Century) - URL : <https://journals.openedition.org/bssg/7124> [fr]

Éditeur

Presses universitaires de Paris Nanterre

Référence électronique

Rémy Campos, Guillaume Cot, Anne-Madeleine Goulet et Suzanne Rochefort, « Une histoire des pratiques économiques ordinaires de la musique et du spectacle (xvii^e-xx^e siècle) », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [En ligne], 16 | 2025, mis en ligne le 08 juillet 2025, consulté le 31 juillet 2025. URL : <http://journals.openedition.org/bssg/7112> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/14bxu>

Ce document a été généré automatiquement le 31 juillet 2025.



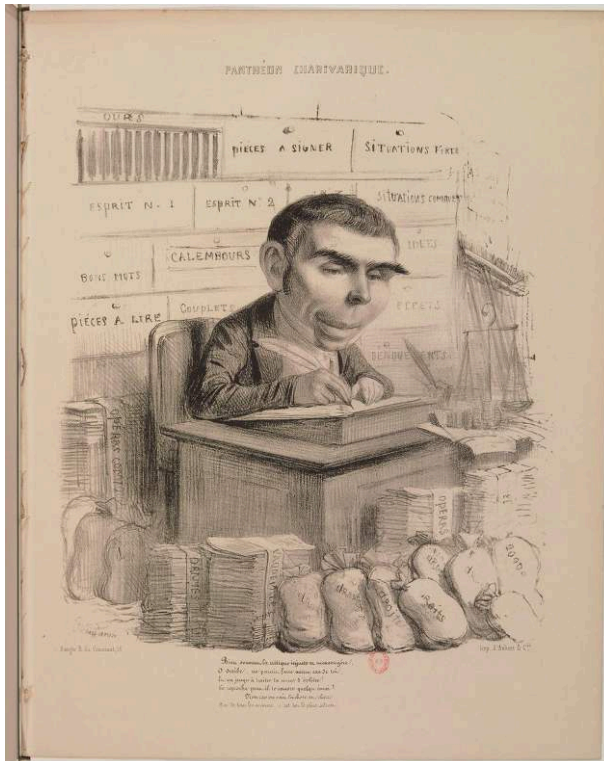
Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Une histoire des pratiques économiques ordinaires de la musique et du spectacle (XVII^e- XX^e siècle)

*A History of Ordinary Economic Practices in Music and Entertainment
(Seventeenth Century-Twentieth Century)*

**Rémy Campos, Guillaume Cot, Anne-Madeleine Goulet et Suzanne
Rocheftort**

Figure 1



Benjamin Roubaud (lithographe), « Eugène Scribe », *Panthéon charivarique*, Paris, Bauger, juin 1841.
Sources : Bibliothèque nationale de France.

1. Une ou des économies du spectacle ?

- 1 L'étude des dimensions économiques de la musique et des arts de la scène a véritablement pris son essor il y a une cinquantaine d'années. Certes les historiens de l'art s'étaient intéressés, dès le début du xx^e siècle, à la dimension économique des spectacles, que l'on songe par exemple aux travaux d'Aby Warburg (2004, Surgers 2009) et de son entourage sur la cour des Médicis. Il revient toutefois aux historiens de la fête d'avoir entrepris de faire une histoire culturelle et sociale des spectacles qui s'appuie également sur les sources comptables (Boiteux 1977 ou, plus récemment, Grell 2002). Une telle approche caractérise aussi les analyses de spécialistes issus d'autres disciplines, en premier lieu celles des musicologues, notamment ceux qui ont étudié l'histoire de l'opéra, des spécialistes de la littérature et du théâtre ainsi que des historiens de la ville. Ces travaux n'ont toutefois jamais constitué un champ bien délimité et encore moins unifié.
- 2 Le cas italien est à ce sujet particulièrement éclairant. En 1977, Martine Boiteux, alors membre de l'École française de Rome, consacrait une étude détaillée à une fête aristocratique donnée en 1634 dans la cité pontificale par le cardinal Antonio Barberini pendant le Carnaval : la *Giostra del Saraceno* (Boiteux 1977). Désireuse d'identifier les mécènes de la fête, les pourvoyeurs et les bénéficiaires, l'historienne procédait à une analyse minutieuse des archives comptables du carnaval. En 1977 également, la musicologue Margaret Murata recourait à l'analyse de nombreux documents comptables pour une étude très savante sur le carnaval à Rome sous le pontificat de

Clément IX (Murata 1977). De toute évidence, les fêtes relevaient d'un art de la dépense propre aux noblesses de la péninsule italienne que des études historiques ultérieures ont permis de préciser. Celles de Richard Goldthwaite (1993) et de Renata Ago (1998, 2003) ont notamment révélé comment la fluidité sociale propre à la Ville éternelle assurait un renouveau rapide de la demande en produits de luxe et constituait donc une explication majeure de l'extravagance croissante du patronage aux XVII^e et XVIII^e siècles. Pour le cas de Rome, les travaux que Renata Ago (2003, 2009) et Maria Antonietta Visceglia (2001) ont consacrés à l'endettement de la haute aristocratie romaine et à ses dépenses se sont révélés fort utiles pour l'étude des arts.

- 3 Toutes ces recherches ont ouvert à leur tour la voie à l'enquête de grande ampleur de Guido Guerzoni (2006), historien et économiste, intitulée *Apollo e Vulcano. I mercati artistici in Italia (1400-1700)*, laquelle inscrivait les arts du spectacle dans une façon de dépenser liée à ce que l'on nommerait aujourd'hui une « psychologie de la consommation ». Comme l'explique Guerzoni, la vision qui a prévalu au XIX^e siècle, où les aristocrates étaient considérés comme de piètres gestionnaires dépourvus de rationalité et où les biens de consommation des élites étaient jugés économiquement marginaux, avait empêché, et pour longtemps, que les historiens de l'économie ne s'y intéressent.
- 4 La conviction que l'économie était incompatible avec les langages de l'art avait constitué un second frein à cet intérêt¹. Dès 1991, à la croisée de l'anthropologie et de l'histoire du droit, Bartolomé Clavero, juriste et historien espagnol, avait pourtant montré comment les questions économiques, sous l'Ancien Régime, étaient enchâssées dans la sphère sociale et combien il était artificiel de les isoler (Clavero 1996 [1991]). En 2020, l'ouvrage collectif dirigé par Maria Cecilia D'Ercole et Jean-Michel Minovez, *Art et économie : une histoire partagée*, élargit la perspective en pointant les éléments communs aux processus économiques et aux dynamiques de la création artistique, entendue dans toutes ses composantes (D'Ercole & Minovez 2020). Plus récemment, les contributeurs du programme PerformArt, financé par l'*European Research Council* (ERC) de 2016 à 2022, ont montré que la notion de magnificence était la clé de voûte du comportement de la noblesse romaine au XVII^e siècle. Étroitement liés à une manière de dépenser, les spectacles relevaient d'un éventail de pratiques artistiques nécessaires à la constitution ainsi qu'au maintien de la puissance sociale et politique de ceux qui les commandaient (Goulet & Berti 2024).
- 5 Sur un autre front, la question du financement du théâtre musical dans les villes de la péninsule italienne, dont la richesse des archives est notoire, a retenu l'attention des musicologues, telle Paola Besutti dont le chapitre d'ouvrage intitulé « Note e monete. Strategie economica di musicisti nella prima Età moderna » comportait une volonté programmatique évidente (Besutti 2007). La prise en compte des documents comptables a donné lieu à de fructueuses collaborations entre musicologues, spécialistes d'études théâtrales et économistes. Ainsi, l'étude conduite conjointement par Tim Carter et Richard Goldthwaite (2013) sur le compositeur et interprète florentin Jacopo Peri (1561-1633), à partir de lettres et de livres de comptes inédits, a révélé que la carrière du musicien à la cour des Médicis combinait savamment affaires, finances et administration familiale. En 2021, Tim Carter, en collaboration cette fois avec Francesca Fantappiè, historienne des spectacles, reprit l'étude de la représentation de *l'Euridice* de Peri, sur un livret d'Ottavio Rinuccini, pour le mariage de Marie de Médicis et d'Henri IV, à Florence, en 1600. Le fait que le matériel comptable ait, par chance,

survécu, autorisait une analyse extraordinairement précise des composantes matérielles de la performance et de leur financement (Carter & Fantappiè 2021)². On signalera enfin le travail mené par Élodie Oriol dans les archives romaines, qui lui a permis de cerner les conditions et les formes de la rémunération des artistes dans la ville, et plus précisément au théâtre Alibert (Oriol 2021).

- 6 Au fil des décennies, ce n'est donc pas une économie de l'art en tant que telle qui s'est constituée, mais ce sont des approches diverses qui ont été inventées au gré de la découverte de sources et par l'élargissement des interrogations, qui ne se limitaient pas aux questions artistiques.
- 7 À l'échelle européenne, la disparité des connaissances selon les pays est frappante. Il n'existe aucun ouvrage ayant tenté une synthèse et l'on retrouve les mêmes chemins sinueux quels que soient les espaces considérés. Les études ayant porté sur l'Ancien Régime n'ont abordé les aspects économiques des pratiques musicales et spectaculaires qu'à la faveur de fonds d'archives conséquents³ ou par des biais identiques à ceux que nous avons relevés pour l'Italie. Ainsi, ce sont les pratiques financières nobiliaires, parmi lesquelles les dépenses somptuaires arrivaient en bonne part, qui ont généralement servi de levier pour renouveler les connaissances sur le mécénat aristocratique (Béguin 1999 ; Hennebelle 2019) tandis que d'autres aspects étaient négligés – nous y reviendrons.
- 8 Pour la période contemporaine, la fragmentation de la réflexion est si grande qu'il est illusoire d'imaginer une présentation exhaustive des travaux existants. Les musicologues qui se sont penchés sur la production éditoriale ou sur la fabrication des instruments de musique ont découvert des sources comptables et statistiques qui les ont amenés à se faire économistes, le temps d'un chapitre et parfois d'un livre entier (Devriès 1987 ; Devriès-Lesure 1993 ; Haine 1985). Par ailleurs, les études sur l'histoire du métier de musicien ont souvent croisé des enjeux économiques qui ont dû être intégrés dans la réflexion, qu'elles aient porté sur l'organisation professionnelle (Ehrlich 1985 ; Escoffier 2020 ; Golding 2018 ; Rempe 2023 ; Rohr 2001 ; Russell 1987) ou sur l'entrepreneuriat musical (Corbière 2023 ; Loncle 2018 ; Metzner 1998 ; Prévot & Bonjour 2024 ; Weber 2004).
- 9 Les structures financières et les modalités d'exploitation des théâtres ont fasciné beaucoup d'auteurs. Il existe toute une littérature qui a même eu tendance à réduire le théâtre à une question de rentabilité économique, laquelle a donné lieu à d'innombrables discussions (Agid & Tarondeau 2008, 2010 ; Baumol & Bowen 1966 ; Lang 1968). Dans le domaine historique, l'Opéra de Paris – parce qu'il conserve une très grande quantité d'archives et que l'imbrication des intérêts des concessionnaires privés et de l'État soulevait des problèmes complexes – a été plus étudié que la plupart des autres théâtres européens (Chimènes 1990 ; Hemmings 1993, 1994 ; Leroy 2006 ; Loncle 2010, 2018 ; Morand 2007 ; Nicolle 2020a, 2020b ; Pasler 2010 ; Patureau 1991 ; Renaud 1997 ; Spies 1998 ; Thiellay 2019 ; Yon 2008). Ces travaux menés par des musicologues, des historiens du théâtre, des sociologues ou des économistes dessinent un périmètre conceptuel assez clair où les questions économiques à l'Opéra de Paris se déploient entre administration, subvention et impôt, autrement dit à une échelle plutôt macroscopique privilégiant le point de vue des responsables artistiques et des décideurs politiques. Concernant d'autres spectacles, en France comme en Italie, plusieurs études ont souligné les liens entre le renforcement du pouvoir royal et le développement d'une « politique culturelle », laquelle inscrit le soutien financier aux

- théâtres dans des stratégies complexes et fluctuantes (Lemaigre-Gaffier 2016 ; Traversier 2009).
- 10 Le fait de se limiter à une monographie sur une salle, voire sur les établissements d'une ville, fut fréquent. Rares ont été les tentatives de dépassement qui ont envisagé le cadre national, européen ou mondial, permettant d'observer les flux financiers de grande ampleur et les circulations d'œuvres ou d'artistes à vaste échelle qui sous-tendent l'économie de la musique et des spectacles (Charle 2008, 2015 ; Davis 2000 ; Markovits 2014 ; Marseille & Eveno 2002 ; Traversier 2015 ; Woodfield 2000). Pour augmenter la difficulté, les frontières étant souvent floues entre théâtre, spectacle, divertissement, loisir, *entertainment*, les objets furent malaisés à saisir et ont rarement été étudiés à partir de solides bases documentaires (Horrall 2001 ; Leroy 1990 ; Plumb 1973 ; Taylor 1991, 1992). Dans tous les cas, les visions étaient surplombantes et le point de vue des historiens avait tendance à l'emporter sur celui des acteurs de terrain.
 - 11 Il existe enfin une autre approche, ayant émergé dans le champ des études littéraires, qui s'est concentrée sur la représentation et le rôle dramaturgique des enjeux économiques dans les pièces de théâtre. L'argent, la dette, le contrat et la valeur sont autant de thèmes et de sujets évoqués dans ces dernières, et étudiés par exemple dans l'œuvre de Molière par Pierre Force (1994), quoique uniquement en relation avec l'histoire de la philosophie (et notamment avec *l'Éthique à Nicomaque*) plus qu'avec les conditions réelles de production. Ce type d'approche a donné lieu à des réflexions sur les frontières fluctuantes entre pratiques littéraires et discours économique (Citton 2001 ; Poirson, Citton & Biet 2008), ainsi qu'à un champ d'études spécifique, nommé *literature & economics* (Akdere & Baron 2018). Ces enjeux socio-économiques ont fini par rencontrer les dramaturgies elles-mêmes : le caractère du valet égoïste de la comédie à la fin du XVIII^e siècle, par exemple, a pu être expliqué par la crise des valeurs monétaires de la période (Biet 2002). Il devenait évident que les auteurs dramatiques, loin de s'abstraire de la vie quotidienne et commerciale des troupes, s'y étaient intéressés et qu'ils avaient accompagné dans leur écriture les mutations de l'économie de leur temps (Poirson 2011).
 - 12 De ce passage en revue, il ressort qu'il n'existe pas une mais des économies de la musique et du spectacle, différant moins parce qu'elles s'appliqueraient à des époques et à des espaces distincts (cela va de soi) que parce que les types de sources privilégiés, les définitions des notions ou encore les compétences mises en œuvre par les chercheuses et les chercheurs se recoupent rarement. En dépit de cette fragmentation extrême, on peut distinguer dans les études évoquées jusqu'ici trois manières principales de lier spectacle et problèmes économiques. La plus fréquente pour l'Ancien Régime a consisté à mettre l'accent sur la place importante donnée à la dépense somptuaire des plus fortunés ou au commerce éditorial et théâtral à grande échelle. Pour la période contemporaine, ce sont les mécanismes des marchés artistiques, la part prise par l'État dans l'économie de la musique et du spectacle ou encore le financement et la fiscalité des activités dramatiques qui ont pris le dessus. En outre, ce que disent les œuvres d'art des notions, des acteurs et des pratiques de l'économie a surtout intéressé les spécialistes de l'époque moderne.
 - 13 Ajoutons que le cloisonnement spatial est demeuré important. Il existe peu de tentatives de traitement de périodes longues avec une grille méthodique et théorique

unique afin de mettre en lumière les permanences dans un domaine où les choses se sont transformées plutôt lentement (parmi les rares exceptions : Del Prete 2024).

- 14 En résumé, les études qui ont traité les dimensions commerciales ou économiques de la musique et des spectacles ont privilégié des phénomènes macroscopiques et ont, dans leur ensemble⁴, négligé les pratiques concrètes et modestes de l'économie, c'est-à-dire les compétences mises en œuvre par les artistes ou les producteurs des spectacles eux-mêmes. Aussi avons-nous choisi d'adopter dans ce dossier une perspective micro-sociohistorique afin de considérer l'économie de l'art à travers les pratiques de ses agents « ordinaires », c'est-à-dire non institutionnels.

2. Pratiques économiques ordinaires

- 15 Depuis les années 1990, de nombreuses études ont porté sur les conditions sociohistoriques de la production des données économiques (voir le bilan proposé dans Pailha 2023). Les statistiques élaborées dans le milieu politique ont fait l'objet d'analyses récentes, comme en témoigne le dossier « Statistiques coloniales » paru en 2024 dans *Histoire & Mesure* (Touchelay 2024). Plus largement, les recherches ont mis en lumière la part de subjectivité des acteurs historiques dans les opérations économiques, par exemple grâce à la lecture attentive des archives comptables ou de séries statistiques (Desrosières 2008, 2013 [1993]). Ces écritures, surtout lorsqu'elles étaient produites par les professionnels du commerce, répondaient à des problématiques concrètes et ordinaires et n'étaient pas sans incidences sur les normes économiques plus générales, qui ont longtemps été le domaine des historiens.
- 16 Les domaines artistiques ne se prêtent pas moins que d'autres à un retour critique sur les conditions de fabrication des écritures financières par des acteurs économiques de l'ombre⁵. Il existe depuis le xvi^e siècle des sources comptables volumineuses que les historiens de la musique et du spectacle ont longtemps hésité à exploiter tant la quantité de données qu'ils pouvaient espérer y trouver était faible – du moins si on limitait la recherche aux mentions explicites d'artistes ou de dépenses indiquées expressément comme théâtrales. C'est une des leçons du programme PerformArt déjà mentionné d'avoir démontré qu'il est plus fructueux de partir des sources comptables et de l'analyse des logiques qui ont prévalu à leur constitution que des questions générales de l'histoire des arts⁶. Aussi les chercheuses et les chercheurs, pour faire l'analyse comparée du mécénat d'une douzaine de grandes familles à Rome en matière de musique, de théâtre et de danse aux xvii^e et xviii^e siècles, se sont-ils plongés dans des milliers de documents comptables afin d'identifier les opérations que ces documents enregistraient. En considérant les dépenses pour les spectacles – une opération très ardue tant elles étaient étalées dans le temps et reposaient sur des modes de rémunération variés –, il est apparu tout d'abord que ces productions coûtaient moins cher que ce que l'on aurait pu croire (Cecchini & Goulet 2024). Ce constat s'explique en partie par le fait que les commanditaires mettaient à contribution le personnel de leur maison, en confiant fréquemment, par exemple, les rôles dansés aux petits pages ou en sollicitant la plume de l'un des gentilshommes de leur *famiglia* pour la rédaction d'un livret. Deuxième point : pour financer ces productions, les familles, souvent en manque de liquidités malgré un patrimoine très conséquent, recouraient de manière systématique au crédit auprès d'institutions comme le Monte di Pietà, actif, à Rome, depuis 1539, ou le Banco di Santo Spirito, la banque officielle du Vatican créée en 1605

(Cecchini 2024). Ces banques étaient les instruments concrets de la magnificence que le système financier romain contribuait à soutenir. Troisièmement, l'examen des dépenses effectuées pour les spectacles, rapportées aux revenus globaux des familles, a montré que le théâtre et la musique, pour essentiels qu'ils fussent, n'étaient qu'un élément à côté d'autres formes d'affichage de la magnificence, au même titre que la décoration des carrosses ou que les riches reliures des ouvrages (Maréchaux 2024)⁷.

- 17 Le présent dossier se place dans le sillage de travaux qui intègrent à la réflexion toute pratique économique mise en œuvre sur le terrain, hors d'un cadre savant. En effet, nombre d'agents chargés d'organiser la musique et les spectacles ou de procéder à leur commercialisation furent amenés, sans être familiers avec la littérature économique, à nommer les choses sur lesquelles ils souhaitaient avoir prise, à généraliser les phénomènes qu'ils observaient et à identifier les raisons de l'échec de leurs décisions ou de leur réussite. Par-delà la diversité des champs et des modes d'action, ces pratiques engendrèrent des communautés d'expériences qui invitent à émettre l'hypothèse qu'en dehors des cercles restreints des professionnels de la pensée, les acteurs de terrain auraient élaboré des outils pour ordonner les réalités économiques auxquelles ils étaient confrontés. Ces outils relèvent de ce que la production historique récente nomme *rationalités pratiques*. L'expression sert à caractériser tantôt les usages de personnes ne possédant aucune expertise, tantôt des activités quotidiennes répétitives : chiffrer, calculer, enregistrer, inventorier, qui rendent possible les échanges de biens ou de services.
- 18 Les discours savants ont largement occulté les savoirs que les acteurs sociaux mettaient en œuvre sur le terrain, selon des modes extrêmement variés. En 2006, l'ouvrage collectif *Écrire, compter, mesurer. Vers une histoire des rationalités pratiques*, dirigé par Natacha Coquery, François Menant et Florence Weber, a notamment montré l'intérêt d'une approche des réalités économiques d'Ancien Régime qui prenne en compte des techniques intellectuelles non académiques telles que les écritures comptables ou les systèmes de mesure (Coquery, Menant & Weber 2006). Inspirés de l'ethnologie (Goody 1979 [1977]), les initiateurs du projet estimaient qu'il était essentiel de s'intéresser au sens que les acteurs donnaient à leurs pratiques, aux catégories qu'ils utilisaient pour agir et à l'efficacité de leurs techniques. Dans la perspective d'une observation historique, l'entreprise mettait aussi l'accent sur le moment où les documents étaient produits (dans les bureaux des entreprises, dans les services administratifs des États ou dans le cadre domestique) et sur la dimension rituelle de quantité de pratiques économiques qui débordaient largement les questions cognitives ou de rationalité auxquelles on les réduit trop souvent.
- 19 Les écritures spectaculaires ne sauraient dès lors se limiter à celles qui concernent la représentation, qu'il s'agisse de l'écriture des pièces de théâtre, des paroles d'opéra, des partitions musicales ou des livrets de mise en scène. Le processus de production du spectacle comprend aussi la tenue de livres de comptes et de correspondances commerciales, l'établissement de contrats d'artistes, la rédaction de bilans et de matériel publicitaire. Hors des structures productrices, on dénombre une littérature hétérogène englobant les débats publics sur la législation ou le financement des entreprises, les archives judiciaires ou des tutelles administratives, etc. La particularité de ces documents est qu'ils résultent majoritairement de personnes qui ne comptent pas parmi les professionnels de l'écriture et qui, pourtant, écrivent dans le cadre de leur métier. Expression d'un mélange d'inscriptions domestiques et professionnelles

(Lahire 1993), savantes et populaires, cette littérature qui semble seconde dans l'ordre de la représentation spectaculaire apparaît première dans celui de la production.

- 20 L'approche par les rationalités pratiques soulève la question plus générale de la spécialisation. Même si la figure de l'expert ne se formalise qu'à la fin du XIX^e siècle, des travaux récents ont montré que les « situations d'expertise » (Anheim 2011) étaient déjà nombreuses aux époques médiévales et modernes et soulevaient de nombreux enjeux, depuis la certification et la transmission des savoirs jusqu'à la délimitation d'un territoire professionnel (Brétéché & Hermant 2021 ; Castiglione & D'Ericco 2020 ; Guichard 2011). Les chirurgiens, longtemps associés aux barbiers, cherchaient ainsi au XVIII^e siècle à s'en différencier en se positionnant en experts auprès des cours de justice, grâce à un ensemble de savoirs qu'ils présentaient comme objectifs (Rabier 2016). Dans les arts visuels, la tradition d'expertise était ancienne et favorisée par la nécessité d'authentifier des œuvres en s'appuyant sur la grande technicité des diagnostics.
- 21 Au contraire, dans le domaine théâtral à la même époque, les discours sur la valeur des pièces et des comédiens provenaient avant tout de journalistes à la légitimité auto-proclamée (Rocheffort 2024). Ces individus étaient des dramaturges peu connus qui maîtrisaient très bien les codes médiatiques et qui s'appuyaient, sans les citer explicitement, sur des critères de jugement développés dans les traités théâtraux en plein essor en Europe à partir du XVII^e siècle (Chaouche 2001 ; Marie 2019). Parmi le personnel des théâtres, on constate la même absence de spécialisation. La plupart des chanteurs et des comédiens n'avaient pas d'agent et s'occupaient eux-mêmes des conditions matérielles de l'exercice de leur métier, négociant individuellement ou collectivement les clauses des contrats. Les directeurs de théâtres, quant à eux, ne limitaient pas leur action à la seule administration, mais jouaient un rôle artistique considérable, notamment en participant à la mise en scène des ouvrages. Chez les musiciens, la polyvalence a longtemps été la norme avec des artistes jouant de plusieurs instruments ou n'étant pas assignés à une seule fonction (Granger 2002). Les personnes en charge des opérations financières n'échappent pas à ce défaut d'expertise. Jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle, la division sociale du travail est peu marquée dans un monde du spectacle caractérisé par la polyvalence⁸. Les écritures administratives et comptables des troupes, des éditeurs de musique, des facteurs d'instruments ou des écoles d'art furent réalisées par des agents formés sur le tas et exerçant souvent plusieurs tâches.
- 22 L'histoire de la consolidation de l'expertise permet de comprendre les tâtonnements et les zones de flou des pratiques économiques ordinaires de la musique et du spectacle. En coulisses, toute la chaîne des agents de production doit en effet répondre aux défis du quotidien grâce à des savoirs qui sont rarement certifiés institutionnellement et pas toujours reconnus socialement. Par exemple, aucun critère fixe ne permet d'établir la valeur exacte d'un artiste sur le marché du travail pour rédiger un contrat adéquat, pas plus qu'il n'existe de modèle standard de mise en forme de l'acte.

3. Économie politique, arts et morale

- 23 À partir du XVIII^e siècle, l'économie se structure en tant que discipline scientifique et champ de savoir (Larrère 1992 ; Perrot 1992 ; Schabas 2005). Ce qu'on appelle « économie politique » se construit essentiellement dans les sphères administratives, au service du pouvoir ou à proximité de celui-ci. En France, il s'agissait d'encourager

l'État royal à mettre en place la liberté du commerce, notamment dans le domaine des grains comme le firent François Quesnay ou le marquis de Mirabeau (père). La politique économique libérale était d'abord soutenue par les tenants de la « science du commerce », tel Vincent de Gournay, qui produisaient une réflexion théorique ancrée dans les réalités du monde marchand, afin de favoriser l'adaptation des transactions aux circonstances particulières (Charles, Lefebvre & Théré 2011 ; Orain 2023). Ces écrits, comme les autres traités économiques, abordent les arts lors de débats sur la bonne répartition des richesses et les inscrivent dans la querelle sur le luxe (Provost 2014).

- 24 La question n'était pas nouvelle. De la splendeur à l'ostentation, de la richesse à la prodigalité, de la profusion à l'exagération, il n'y avait qu'un pas. Dans le contexte de la Rome post-tridentine⁹ par exemple, capitale de la catholicité, la réflexion sur le luxe, associée à celle sur la magnificence, rencontrait les exigences de l'éthique chrétienne : comment la charité et l'humilité pouvaient-elles s'accommoder de l'abondance et de la profusion inhérentes à toute conduite magnifique ? Pouvait-on éviter la contradiction entre d'une part l'éthique de la dépense et l'étalage des richesses que celle-ci supposait, et d'autre part les vertus chrétiennes d'humilité et de charité à l'égard d'autrui ? Pour le dire autrement : magnificence et éthique chrétienne étaient-elles compatibles ? À la Renaissance, ces questions avaient envahi les traités de civilité, que l'on songe par exemple au *De Cardinalatu* de Paolo Cortesi (c. 1465-1510), publié de manière posthume en 1510, où le Jésuite affirmait que les princes de l'Église pouvaient dépenser comme les autres aristocrates, sans être pour autant accusés de libéralité. La période suivante fut marquée, elle aussi, par de nombreux débats sur la magnificence et sur le bien-fondé des dépenses qu'elle suppose, lesquels constituent un arrière-plan idéologique et moral dont les études historiques doivent tenir compte. Il suffit de songer aux deux comédies-ballets que Molière, Lully et le chorégraphe Beauchamps montèrent en 1670. *Les Amants magnifiques* est une pièce qui met en scène la concurrence, pour gagner la main d'une princesse, de deux princes dits « magnifiques », mais qui ne gardent de la magnificence que la partie la plus basse – la montre, les apparences, l'intérêt – et d'un roturier, lequel finit par l'emporter (Naudeix 2020). Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, Molière se livre à une satire de la magnificence de cour telle que les nouveaux riches se l'approprient. De vertu qu'elle était, reflet de la richesse intérieure de la noblesse, voire l'une de ses qualités constitutives, celle-ci acquit progressivement une valeur plus instrumentale, jusqu'à perdre de sa pertinence et à devenir, à partir du milieu du XVIII^e siècle et en particulier au théâtre, une passion purement provocatrice.
- 25 À la condamnation du luxe s'ajoute une condamnation secondaire, celle des gens de spectacles eux-mêmes. En 1776, dans *La Richesse des nations*, Adam Smith consacrait quelques lignes aux activités spectaculaires, dans un chapitre portant sur la cause des inégalités de salaire. Concernant les gens de théâtre et d'opéra, il constatait que la société les comparait à des prostituées et que leur rémunération élevée était destinée à compenser le stigmate moral qui les accablait (Smith 2022 [1776] : 181).
- 26 Alors que la commercialisation des loisirs était déjà bien avancée au XVIII^e siècle, particulièrement dans le monde anglo-saxon (Brewer 2000), la place secondaire de la musique et des arts du spectacle dans le discours de l'économie politique s'explique par sa doctrine même. Les physiocrates cherchaient à établir des lois expliquant la production et la circulation des richesses, avec l'idée que seule la terre pouvait en être à l'origine. Les travailleurs issus des domaines agricoles et manufacturiers étaient donc

valorisés car ils façonnaient et transformaient de la matière directement consommable ou exportable à l'étranger, favorisant ainsi la croissance générale. Souvent éloignés du domaine des arts, les physiocrates s'en tenaient aux lieux communs sur la moralité plus ou moins douteuse des activités artistiques, dont ils peinaient à envisager la part concrète et, par conséquent, à les intégrer dans les modèles de production connus pour créer de la richesse.

- 27 En revanche, les réflexions plus anciennes sur l'*économie domestique* qui prévalaient dans les maisons aristocratiques et dans celles de la haute bourgeoisie, suggèrent des pistes d'analyse prometteuses (Frigo 1985 ; Ricci 2003). Les pratiques artistiques y étaient associées à la charité, à la morale ou à la civilité selon des configurations qui eurent d'ailleurs la vie longue puisque beaucoup sont demeurées présentes dans l'économie artistique récente – on parle ainsi aujourd'hui encore de *maison* d'opéra, les répétitions d'orchestre sont organisées en *services*, et le mécénat est l'autre nom donné à l'antique *libéralité*.
- 28 Il nous a donc semblé pertinent de compléter notre réflexion critique sur les limites des discours savants des théoriciens de l'économie politique par l'intégration des outils de praticiens de l'économie domestique à notre essai de compréhension des rationalités des acteurs économiques ordinaires.

4. Présentation du dossier

- 29 Le dossier d'articles proposé ici explore les relations entre les arts vivants et l'économie entre le xvii^e et le xx^e siècle sous l'angle des pratiques ordinaires. Il poursuit une réflexion entamée dans le cadre du séminaire « Une histoire matérielle de la musique et des arts du spectacle : d'une économie domestique à une économie politique (xvi^e-xx^e siècle) », organisé entre 2021 et 2023 à l'EHESS par Rémy Campos et Anne-Madeleine Goulet.
- 30 Le cahier des charges des auteurs de ce dossier consistait d'abord à mettre en rapport des documents anciens – essais, brochures polémiques, articles de presse, papiers liés à la production de concerts et de spectacles désignés par le vocable d'*écritures pratiques*, tels que les documents comptables, juridiques ou notariés – avec des notions qui leur étaient contemporaines et qui pouvaient être puisées dans des ouvrages d'économie domestique ou politique (Boutier 1996). Afin de ne pas limiter la documentation aux discours des économistes ni aux sources traditionnelles de l'histoire de l'économie, nous avons cherché à identifier les pratiques économiques concrètes qui étaient alors en usage, sans qu'elles aient fait l'objet d'une formalisation théorique.
- 31 À partir de trois domaines de l'exercice des arts (travail, finances, production), les études de cas ici rassemblées éclairent la manière dont ont émergé de nouveaux savoir-faire, forgés dans les activités quotidiennes et émanant de pratiques artistiques ordinaires.
- 32 Les deux premiers textes envisagent des aspects économiques liés au travail. Suzanne Rochefort étudie l'élaboration des contrats d'engagement d'artistes théâtraux dans des spectacles parisiens et provinciaux durant la décennie 1790. Les clauses de ces documents se complexifient, grâce à l'expérience de plus d'un siècle de commercialisation des loisirs et plus généralement à la codification des métiers où l'on propose ses services, artistiques ou non. La notion de travail, centrale en économie

comme dans les arts, acquiert également une nouvelle importance au sein de l'Union des femmes artistes musiciennes, sur laquelle se concentre l'étude suivante, conduite par Apolline Gouzi et par Arthur Macé. Entre 1910 et 1930, cette association cessa, en effet, d'être organisée autour d'une économie de la charité et, après que ces notions eurent été débattues en son sein avec virulence, elle finit par adopter comme principe l'assistance par le travail.

- 33 Un deuxième ensemble de textes évalue la manière dont les savoir-faire et les réflexions théoriques concernant les finances ont pu s'articuler dans le domaine de la musique et des arts de la scène. Guillaume Cot approfondit l'étude de la notion de dette et sa place dans le théâtre de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. En analysant conjointement des traités d'économie politique et la dramaturgie de pièces de théâtre, l'article appréhende, d'une part, les différentes formes de représentation du système des obligations financières et morales, et, d'autre part, les relations entre la pensée économique et la production artistique. Rémy Campos se penche ensuite sur la statistique théâtrale des années 1870, laquelle dénote des pratiques comptables bien éloignées des modes de calcul pratiqués par les spécialistes. Ces usages témoignent d'une science vulgarisée à destination des amateurs de spectacle aussi bien que des politiques, qui distraiyait les lecteurs des journaux, mais nourrissait aussi les débats sur le financement des salles.
- 34 Enfin, l'étude de Clément Noël, qui porte sur le *Couronnement de la Muse du Peuple*, créé par Gustave Charpentier en 1897 lors des festivités montmartroises de la Vachalcade, montre comment le producteur d'un spectacle s'adapte aux conditions de sa représentation. Grâce aux compétences économiques acquises sur le terrain par son concepteur, ce spectacle en plein air, qui mêlait chant, ballet et pantomime, voyagea par la suite à travers la France républicaine jusque dans les années 1950, en s'ajustant aux possibilités de financement de chaque ville.
- 35 Tous les articles réunis ici ont eu à dépasser une difficulté que nous avons volontairement laissée de côté dans la présentation historiographique qui précède : celle de la catégorie employée pour désigner notre objet commun. La seule notion d'économie était insuffisante pour englober les réalités multiples que nous avons évoquées. C'était une des fonctions de notre approche par les savoirs ordinaires de proposer des analyses dans la longue durée des discours ou des actes qui portent sur les éléments matériels de la musique et du théâtre et qui n'ont pas fait, à l'époque, l'objet d'une formalisation. Une telle démarche permet ainsi d'envisager la musique et les arts du spectacle dans des cadres différents de ceux auxquels on les rapporte habituellement, qu'ils soient esthétiques ou formels, philologiques, institutionnels ou encore didactiques.
- 36 Un tel présupposé oblige à proposer des recensements des acteurs oubliés et des lexiques d'une économie qui dit rarement son nom, ainsi que des typologies des situations où elle se déploie. Derrière la question du vocabulaire se pose celle du sens des mots pour les acteurs eux-mêmes et également celle de l'équivoque des notions contemporaines utilisées pour décrire leurs pratiques : *contrat*, *philanthropie* ou *production* sont autant de termes qu'une démarche centrée sur les rationalités pratiques du spectacle vivant invite à repenser. Au-delà du langage employé pointe aussi la question des techniques utilisées. Les livres de comptes d'une cour princière sont-ils ceux d'un banquier ? Ceux qui tiennent les uns rédigent-ils les autres ? Et lorsque ce

n'est pas le cas, quelles compétences sont mobilisées par les gens de théâtre et comment sont-elles acquises ?

- 37 Les cas retenus dans le dossier donnent à voir la très grande variété des techniques intellectuelles non académiques répandues parmi les artistes : compilation ou reconfiguration – quand les écritures salariales ordinaires des comédiens de la fin du XVIII^e siècle empruntaient à celles en usage dans d'autres métiers ou à des théâtres étrangers ; ajustement – lorsqu'un militant de l'art pour tous tel que Gustave Charpentier adaptait aux situations locales le budget des reprises de son spectacle monumental, le *Couronnement de la Muse du Peuple* ; ou encore traduction d'une langue dans une autre au moment de transformer les chiffres des comptabilités des théâtres en statistiques édifiantes à publier dans les journaux.
- 38 Par ailleurs, le monde des professionnels de l'art était traversé par des dissensions sur l'interprétation de la description chiffrée de l'exploitation théâtrale, sur la définition de la dette, sur la nature des contrats d'artistes ou sur l'état du marché de l'emploi pour les femmes musiciennes. Le détour par les ouvrages d'économie politique anciens nous rappelle que les spécialistes n'étaient pas non plus d'accord sur ce que les termes recouvraient, ni sur la façon dont ils pouvaient prendre place au sein d'explications globales. Le constat de ces divergences conduit à faire de la définition du périmètre des notions un objet à part entière de la réflexion historique. Ainsi, la philanthropie peut être envisagée comme une pure affaire d'assistance mais aussi comme l'un des rouages du mécanisme de production artistique ou encore comme un don individuel en marge du travail rémunéré.
- 39 Les rationalités pratiques n'ont jamais été cantonnées à l'exercice solitaire de compétences acquises sur le tas. Ainsi, des pièces de théâtre ont pu être le lieu de discussion de questions financières, examinées non pas dans les chapitres d'un traité, mais mises en dialogues et ordonnées dans une intrigue dramatique. Cette mise en situation de l'économie au sein de la fiction opère en général par lieux communs. Dans le *Dom Juan* de Molière (1665), par exemple, la pièce aligne des adages sur la nature de la dette. Elle met sous les yeux des spectateurs des mécanismes d'emprunt et de remboursement reposant sur des liens sociaux, telles les relations matrimoniales, qui ne sont pas forcément financiers. Sur scène, comptabilité et morale sont sans cesse imbriquées, tandis que dans la salle, l'effet performatif est indéniable puisque la représentation propose à l'assentiment du groupe des règles économiques collectives. Dans le même ordre d'idée, on a vu que des statistiques tirées des chiffres d'exploitation des théâtres dans le dernier tiers du XIX^e siècle ont pu nourrir le débat public sur l'attribution des fonds des théâtres subventionnés. Sous couvert de distraire ses lecteurs, la presse quotidienne offrait la matière à une réflexion économique qui ne disait pas son nom mais qui n'en avait pas moins des effets concrets sur la vie des salles de spectacle.
- 40 Formulons le vœu que les pistes ouvertes ici invitent d'autres chercheuses et chercheurs à regarder de près le *continuum* de techniques économiques employées par les musiciens et les gens du spectacle, depuis les calculs les plus minuscules et les moins savants jusqu'aux débats chiffrés portés sur la place publique, en d'autres termes, à examiner de près la place de la généralisation dans une démarche centrée sur l'étude des pratiques « modestes » de l'économie. Le défi est d'autant plus grand que certains savoir-faire, fondés sur l'empirisme et les savoirs « bricolés » des marchands et des artisans, ont été marginalisés par le grand récit de l'essor de l'économie politique

(Orain 2023). La construction d'abstractions fut néanmoins possible lorsque certains acteurs de terrain se saisirent des pensées théoriques de leur temps. Ce fut le cas des physiocrates qui inspirèrent les réformateurs du spectacle à la fin du XVIII^e siècle, ou encore celui des membres de l'Ufam ou de Gustave Charpentier, lesquels évoluèrent au sein des nébuleuses réformatrices du début du XX^e siècle, dont les idées finirent par toucher les professionnels de l'art.

BIBLIOGRAPHIE

- AGID Philippe & TARONDEAU Jean-Claude (2008). *Les Performances des maisons d'opéra. Une explication statistique*. Cergy-Pontoise, Groupe ESSEC-Centre de recherche.
- AGID Philippe & TARONDEAU Jean-Claude (2010). *The Management of Opera. An International Comparative Study*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- AGO Renata (1998). *Economia barocca. Mercato e istituzioni nella Roma del Seicento*. Rome, Donzelli.
- AGO Renata (2003). « Rome au XVII^e siècle. Un marché baroque ». *Genèses*, 50 : 4-23.
- AGO Renata (2009). « Le stanze di Olimpia. La principessa Giustiniani Barberini e il linguaggio delle cose ». Dans Francesca CANTÙ (dir.). *I linguaggi del potere nell'età barocca. 2. Donne e sfera pubblica*. Rome, Viella : 171-195.
- AKDERE Cinla & BARON Christine (dir.) (2018). *Economics and Literature. A Comparative and Interdisciplinary Approach*. Londres, Routledge.
- ANHEIM Étienne (2011). « Expertise et construction de la valeur artistique (XIV^e-XV^e siècle) ». *Revue de Synthèse*, 132(1) : 13-31.
- BARONCELLI Orsetta (2024). « The Computista & the Archivista: Two Key Figures in the Management of Roman Family Archives in the Seventeenth & Eighteenth Centuries ». Dans GOULET Anne-Madeleine & BERTI Michela (dir.). *Noble Magnificence. Culture of the Performing Arts in Rome, 1644-1740*. Turnhout, Brepols : 145-157.
- BASHFORD Christian & MONTE MORRA MARVIN Roberta (dir.) (2016). *The Idea of Art Music in a Commercial World, 1800-1930*. Woodbridge, Boydell and Brewer.
- BAUMOL William J. & BOWEN William G. (1966). *Performing Arts, the Economic Dilemma*. New York, The Twentieth Century Fund.
- BECKER Howard S. (1988). *Les Mondes de l'art*. Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort. Paris, Flammarion [Art Worlds. Berkeley, University of California Press, 1982].
- BÉGUIN Katia (1999). *Les Princes de Condé. Rebelles, courtisans et mécènes dans la France du Grand Siècle*. Seyssel, Champ Vallon.
- BESUTTI Paola (2007). « Note e monete. Strategie economiche di musicisti nella prima Età moderna ». Dans MORSELLI Raffaella (dir.). *Vivere d'arte. Carriere e finanze nell'Italia moderna*. Rome, Carocci : 167-204.

- BIET Christian (2002). *Droit et littérature sous l'Ancien Régime : le jeu de la valeur et de la loi*. Paris, Honoré Champion.
- BOITEUX Martine (1977). « Carnaval annexé. Essai de lecture d'une fête romaine ». *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 32(2) : 356-380.
- BOUHAÏK-GIRONÈS Marie (2023). *Le Mystère de Romans : 1509, une cité en spectacle*. Paris, Éditions de l'EHESS.
- BOUTIER Jean (1996). « La "fattoria", le palais, la boutique. Les consommations textiles d'une famille aristocratique florentine, fin XVII^e -début XVIII^e siècle ». *Revue du Nord*, 12 : 31-47.
- BRÉTÉCHÉ Marion & HERMANT Héloïse (dir.) (2021). *Parole d'experts. Une histoire sociale du politique (Europe, XVI^e-XVIII^e siècle)*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- BREWER John (2000) [1997]. *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*. Chicago, University of Chicago Press [première édition : New York, HarperCollins].
- CARTER Tim & GOLDTHWAITE Richard A. (2013). *Orpheus in the Marketplace. Jacopo Peri and the Economy of Late Renaissance Florence*. Cambridge, Harvard University Press.
- CARTER Tim & FANTAPPIÈ Francesca (2021). *Staging Euridice: Theatre, Sets, and Music in Late Renaissance Florence*. Cambridge, Cambridge University Press.
- CASTIGLIONE Julia & D'ERICCO Dora (dir.) (2020). *Les Experts avant l'expertise. Une généalogie du conseil et du recours à l'expérience*. Paris, Classiques Garnier.
- CECCHINI Isabella (2024). « Instruments of Magnificence. Finance and Credit in Early Modern Rome ». Dans GOULET Anne-Madeleine & BERTI Michela (dir.). *Noble Magnificence. Culture of the Performing Arts in Rome, 1644-1740*. Turnhout, Brepols : 69-76.
- CECCHINI Isabella & GOULET Anne-Madeleine (2024). « Celebrating a wedding in the Lante della Rovere family: An Exercise in Magnificence (1682-1683) ». Dans GOULET Anne-Madeleine & BERTI Michela (dir.). *Noble Magnificence. Culture of the Performing Arts in Rome, 1644-1740*, Turnhout, Brepols : 87-109.
- CHAOUCHE Sabine (2001). *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*. Paris, Honoré Champion.
- CHARLE Christophe (2008). *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*. Paris, Albin Michel.
- CHARLE Christophe (2015). *La Dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIX^e siècle*. Paris, Presses universitaires de France.
- CHARLES Loïc, LEFEBVRE Frédéric & THÉRÉ Christine (dir.) (2011). *Le Cercle de Vincent de Gournay. Savoirs économiques et pratiques administratives en France au milieu du XVIII^e siècle*. Paris, Éditions de l'Ined.
- CHIMÈNES Myriam (1990). « Le budget de la musique sous la III^{ème} République ». Dans DUFOURT Hugues & FAUQUET Joël-Marie (dir.). *La Musique, du théorique au politique*. Paris, Aux Amateurs de Livres : 261-312.
- CITTON Yves (2001). *Portrait de l'économiste en physiocrate. Critique littéraire de l'économie politique*. Paris, L'Harmattan.

- CLAVERO Bartolomé (1996). *La Grâce du don. Anthropologie catholique de l'économie moderne*. Traduit de l'espagnol par Jean-Frédéric Schaub. Paris, Albin Michel [*Antidora, antropologia catolica de la economía moderna*. Milan, A. Giuffrè Editore, 1991].
- CORBIÈRE Laetitia (2023). *Du concert au show business. Les imprésarios au cœur des échanges internationaux, 1850-1930*. Lyon, Symétrie.
- COQUERY Natacha, MENANT François & WEBER Florence (dir.) (2006). *Écrire, compter, mesurer. Une histoire des rationalités pratiques*. Paris, Éditions Rue d'Ulm.
- DAVIS Tracy C. (2000). *The Economics of the British Stage 1800-1914*. Cambridge, Cambridge University Press.
- D'ERCOLE Maria Cecilia & MINOVEZ Jean-Michel (dir.) (2020). *Art et économie : une histoire partagée*. Toulouse, Presses universitaires du Midi.
- DEL PRETE Rossella (2024). *The Neapolitan Creative Economy. The Growth of the Music Market and Creative Sector in Naples, 17th-19th Centuries*. Cham, Palgrave Macmillan.
- DENORA Tia (1995). *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley, University of California Press.
- DESROSÈRES Alain (2008). *Pour une sociologie historique de la quantification. L'Argument statistique I*. Paris, Presses des Mines.
- DESROSÈRES Alain (2013) [1993]. *La Politique des grands nombres. Histoire de la raison statistique*. Paris, La Découverte.
- DEVRIÈS Anik (1987). « La musique à bon marché dans les années 1830 ». Dans BLOOM Peter Anthony (dir.). *Music in Paris in the Eighteen-Thirties / La Musique à Paris dans les années mil huit cent trente huit*. New York, Pendragon Press : 229-250.
- DEVRIÈS-LESURE Anik (1993). « Commerce de l'édition musicale française au XIX^e siècle, les chiffres du déclin ». *Revue de Musicologie*, 79(2) : 263-296.
- EHRlich Cyril (1985). *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century. A Social History*. Oxford, Clarendon Press.
- ESCOFFIER Georges (2020). *Tambours, théâtre et Te Deum. Pour une socio-économie de la musique à l'âge des Lumières*. Paris, Classiques Garnier.
- FANTAPPIÈ Francesca (2024). « Sul costo degli spettacoli per il matrimonio di Ferdinando I de' Medici (1589) e i limiti della "magnificenza" ». *Il Castello di Elsinore*, 90 : 21-58.
- FORCE Pierre (1994). *Molière ou Le Prix des choses. Morale, économie et comédie*. Paris, Nathan.
- FRIGO Daniela (1985). *Il Padre di famiglia. Governo della casa e governo civile nella tradizione dell'economica tra Cinque e Seicento*. Rome, Bulzoni.
- GETSCHEL Pascale & YON Jean-Claude (dir.) (2008). *Directeurs de théâtre XIX^e-XX^e siècles. Histoire d'une profession*. Paris, Éditions de la Sorbonne.
- GOLDING Rosemary (dir.) (2018). *The Music Profession in Britain 1780-1920. New Perspectives on Status and Identity*. Abingdon, Routledge.
- GOLDTHWAITE Richard A. (1993). *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*. Baltimore / Londres, The Johns Hopkins Press.

- GOODY Jack (1979). *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Traduit de l'anglais et présenté par Jean Bazin et Alban Bensa. Paris, Minuit [*The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge, Cambridge University Press].
- GOULET Anne-Madeleine & BERTI Michela (dir.) (2024). *Noble Magnificence. Culture of the Performing Arts in Rome, 1644-1740*. Turnhout, Brepols.
- GRANGER Sylvie (2002). *Musiciens dans la ville, 1600-1850*. Paris, Belin.
- GRELL Chantal (2002). « The financing and material organization of court festivals under Louis XIV ». Dans MULRYNE J. Ronnie & GOLDRING Elizabeth (dir.). *Court festivals of the European Renaissance: Art, Politics and Performance*. Aldershot / Burlington, Ashgate : 118-133.
- GUERZONI Guido (2006). *Apollo e Vulcano. I mercati artistici in Italia (1400-1700)*. Venise, Marsilio.
- GUICHARD Charlotte (2011). « Les Formes de l'expertise artistique en Europe (XIV^e-XVIII^e siècle) ». *Revue de Synthèse*, 132(1) : 1-11.
- HAINÉ Malou (1985). *Les Facteurs d'instruments de musique à Paris au 19^e siècle : des artisans face à l'industrialisation*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- HEMMINGS Frederic William John (1993). *The Theater Industry in Nineteenth Century France*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HEMMINGS Frederic William John (1994). *Theatre and State in France, 1760-1905*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HENNEBELLE David (2019). « “La grande dépense et le fracas”. Recherches sur l'économie matérielle des patronages artistiques de l'aristocratie au tournant du XVII^e et du XVIII^e siècle ». Dans GOULET Anne-Madeleine (dir.), avec la collaboration de CAMPOS Rémy, DA VINHA Mathieu & DURON Jean. *Les Foyers artistiques à la fin du règne de Louis XIV (1682-1715)*. Turnhout, Brepols : 29-36.
- HORRALL Andrew (2001). *Popular Culture in London c. 1890-1918. The Transformation of Entertainment*. Manchester, Manchester University Press.
- LAHIRE Bernard (1993). *La Raison des plus faibles. Rapport au travail, écritures domestiques et lectures en milieux populaires*. Lille, Presses universitaires de Lille.
- LANG Jack (1968). *L'État et le théâtre*. Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence.
- LARRÈRE Catherine (1992). *L'Invention de l'économie au XVIII^e siècle. Du droit naturel à la physiocratie*. Paris, Presses universitaires de France.
- LEMAIGRE-GAFFIER Pauline (2016). *Administrer les Menus Plaisirs du roi. L'État, la cour et les spectacles dans la France des Lumières*. Ceyzérieu, Champ Vallon.
- LEROY Dominique (1990). *Histoire des arts du spectacle en France. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première guerre mondiale*. Paris, L'Harmattan.
- LEROY Dominique (2006). « Socio-économie du grand opéra parisien ». Dans MOINDROT Isabelle (dir.). *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*. Paris, CNRS Éditions : 33-46.
- LONCLE Stéphanie (2010). *Libéralisme et théâtre. Pratiques économiques et pratiques spectaculaires à Paris (1830-1848)*. Thèse de doctorat en langue et littérature française, arts du spectacle. Nanterre, Université Paris X.
- LONCLE Stéphanie (2018). *Théâtre et libéralisme (Paris, 1830-1848)*. Paris, Classiques Garnier.

- MARÉCHAUX Benoît (2024). « Patrons, Aristocratic Patrimonies and Finance: Reconsidering the economic foundations of private magnificence in Rome (c. 1650-1700) ». Dans GOULET Anne-Madeleine & BERTI Michela (dir.) (2024). *Noble Magnificence. Culture of the Performing Arts in Rome, 1644-1740*. Turnhout, Brepols : 49-68.
- MARKOVITS Rahul (2014). *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*. Paris, Fayard.
- MARIE Laurence (2019). *Inventer l'acteur : Émotions et spectacles dans l'Europe des Lumières*. Paris, Sorbonne Université Presses.
- MARSEILLE Jacques & EVENO Patrick (dir.) (2002). *Histoire des industries culturelles en France, XIX^e-XX^e siècles*. Paris, Association pour le développement de l'histoire économique.
- MATHEW Nicholas (2022). *The Haydn Economy. Music, Aesthetics, and Commerce in the Late Eighteenth Century*. Chicago, The University of Chicago Press.
- MORAND Olivier (2007). « Vie et mort d'une redevance : le droit de l'Opéra (1811-1831) ». *Revue de Musicologie*, 93(1) : 99-121.
- MURATA Margaret (1977). « Il carnevale a Roma sotto Clemente IX Rospigliosi ». Traduit de l'anglais par Lorenzo Bianconi. *Rivista Italiana di Musicologia*, 12 : 83-99.
- METZNER Paul (1998). *Crescendo of the Virtuoso. Spectacle, Skill, and Self-Promotion in Paris during the Age of Revolution (Studies on the History of Society and Culture)*. Berkeley, University of California Press.
- NAUDEIX Laura (2020). *Molière à la cour. Les Amants magnifiques en 1670*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- NICOLLE Sylvain (2020a). « La gestion des théâtres lyriques ». Dans LACOMBE Hervé (dir.). *Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts de la III^e République*. Paris, Fayard : 595-601.
- NICOLLE Sylvain (2020b). « Les subventions ». Dans Hervé LACOMBE (dir.). *Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts de la III^e République*. Paris, Fayard : 601-608.
- ORAIN Arnaud (2023). *Les Savoirs perdus de l'économie. Contribution à l'équilibre du vivant*. Paris, Gallimard.
- ORIOLE Élodie (2021). *Vivre de la musique à Rome au XVIII^e siècle*. Rome, École française de Rome.
- PAILHA Clémence (2023). « L'écriture du chiffre. Introduction ». *Hypothèses*, 24(1) : 297-305.
- PASLER Jann (2010). « The "question of opera" in the early Third Republic: national luxury or public good ? ». Dans NOIRAY Michel & SERRE Solveig (dir.). *Le Répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009). Analyse et interprétation*. Paris, Publications de l'École des Chartes : 163-174.
- PATUREAU Frédérique (1991). *Le Palais Garnier dans la société parisienne, 1875-1914*. Liège, Mardaga.
- PERROT Jean-Claude (1992). *Une histoire intellectuelle de l'économie politique : XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, Éditions de l'EHESS.
- PLUMB John Harold (1973). *The Commercialization of Leisure in Eighteenth-Century England*. Reading, University of Reading.
- POIRSON Martial, CITTON Yves & BIET Christian (dir.) (2008). *Les Frontières littéraires de l'économie, XVII^e-XIX^e siècles*. Paris, Desjonquères.
- POIRSON Martial (2011). *Spectacle et économie à l'âge classique, XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, Classiques Garnier.

- PRÉVOT Guillemette & BONJOUR Théophile (2024). « Fonctions économiques de la musique dans les casinos en France à la Belle Époque ». Dans GUERPIN Martin & JARDIN Étienne (dir.). *Faites vos jeux ! La Vie musicale dans les casinos français (XIX^e-XX^e siècle)*. Arles, Actes Sud : 287-319.
- PROVOST Audrey (2014). *Le Luxe, les Lumières et la Révolution*. Seyssel, Champ Vallon.
- RABIER Christelle (2016). « The System of Professions, entre sociologie et histoire. Retour sur une recherche ». Dans Didier DEMAZIÈRE & Morgan JOUVENET (dir.). *Andrew Abbott et l'héritage de l'École de Chicago (volume 2)*. Paris, Éditions de l'EHESS : 320-339.
- REMPE Martin (2023). *Art, Play, Labour: The Music Profession in Germany (1850-1960)*. Leyde / Boston, Brill.
- RENAUD Jérôme (1997). *Le Spectacle à l'impôt. Inventaire des archives du Droit des pauvres (début XIX^e siècle-1947)*. Vélizy / Paris, Assistance publique-Hôpitaux de Paris.
- RICCI Maria Teresa (2003). « Les traités d'« économique » en Italie aux XVI^e et XVII^e siècles : une forme d'*institutio nobilis* ». *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 56 : 77-91.
- ROCHEFORT Suzanne (2024). *Vies théâtrales. Le métier de comédien entre Lumières et Révolution*. Ceyzérieu, Champ Vallon.
- ROHR Deborah (2001). *The Careers of British Musicians, 1750-1850. A Profession of Artisans*. Cambridge, Cambridge University Press.
- RUSSELL Dave (1987). *Popular Music in England, 1840-1914. A Social History*. Manchester, Manchester University Press.
- SCHABAS Margaret (2005). *The Natural Origins of Economics*. Chicago, The University of Chicago Press.
- SCHERER Frederic M. (2004). *Quarter Notes and Bank Notes. The Economics of Music Composition in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Princeton, Princeton University Press.
- SMITH Adam (2022) [1776]. *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations, tome 1*. Traduit de l'anglais par Germain Garnier. Paris, Flammarion [*The Wealth of Nations*. Londres, Penguin, 1982, première édition 1776].
- SPIES André-Michael (1998). *Opera, State and Society in the Third Republic, 1875-1914*. New York, Peter Lang.
- SURGERS Anne (2009). *La Pellegrina et les Intermèdes. Florence, 1589*. Vignon, Lampsaque.
- TALBOT Michael (dir.) (2002). *The Business of Music*. Liverpool, Liverpool University Press.
- TAYLOR William Robert (1991). *Inventing Times Square: Commerce and Culture at the Crossroad of the World*. New York, Russel Sage Foundation.
- TAYLOR William Robert (1992). *In Pursuit of Gotham. Culture and Commerce in New York*. New York / Oxford, Oxford University Press.
- THIELLAY Jean-Philippe (2019). « Économie du grand opéra ». Dans FEIST Romain & MIRANDE Marion (dir.). *Le Grand opéra, 1828-1867. Le spectacle de l'Histoire*. Paris, Bibliothèque nationale de France / Opéra national de Paris / Réunion des musées nationaux-Grand Palais : 82-91.
- TOUCHELAY Béatrice (dir.) (2024). « Statistiques coloniales », dossier. *Histoire & Mesure*, XXXIX(1).

TRAVERSIER Mélanie (2009). *Gouverner l'Opéra. Une histoire politique de la musique à Naples (1767-1815)*. Rome, École française de Rome.

TRAVERSIER Mélanie (2015). « Like a Rolling Musician ». *Diasporas*, 26 : 9-15.

VISCEGLIA Maria Antonietta (dir.) (2001). *La Nobiltà romana in età moderna. Profili istituzionali e pratiche sociali*. Rome, Carocci.

WARBURG Aby (2004). « I costumi teatrali per gli *Intermezzi* del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il *Libro di conti* di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico ». Dans WARBURG Aby *Opere I. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*. Édité par Maurizio Ghelardi. Turin, Nino Aragno : 165-226.

WEBER William (dir.) (2004). *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914. Managers, Charlatans, and Idealists*. Bloomington, Indiana University Press.

WOODFIELD Ian (2000). *Music of the Raj. A Social and Economic History of Music in Late Eighteenth-Century Anglo-Indian Society*. Oxford, Oxford University Press.

YON Jean-Claude (2008). « Les théâtres parisiens à l'ère du privilège (1807-1864) ». Dans MOLLIER Jean-Yves, RÉGNIER Philippe & VAILLANT Alain (dir.). *La Production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne : 61-73.

NOTES

1. Cette incompatibilité fut renforcée par une idée héritée de la période romantique selon laquelle l'artiste et le marché étaient deux entités inconciliables et que beaucoup d'ouvrages récents critiquent : Bashford & Montemorra 2016 ; DeNora 1995 ; Mathew 2022 ; Scherer 2004 ; Talbot 2002.

2. Il convient d'accorder une attention particulière aux travaux de Francesca Fantappiè, et notamment à l'opposition qu'elle a établie, dans un article récent sur les dépenses liées aux festivités organisées à l'occasion du mariage de Ferdinand I^{er} de Médicis avec Christine de Lorraine en 1589, entre le concept de *spese fittizie* – dépenses fictives, rapportées par des sources peu fiables et hyperboliques – et celui de *spese reali* – dépenses réelles, scrupuleusement consignées dans les livres de comptes (Fantappiè 2024).

3. Les productions comptables des théâtres, relevant de la littérature grise, ont suscité un vif intérêt dans divers projets de recherche. On peut citer notamment le Programme des Registres de la Comédie-Française, le Programme ERC PerformArt consacré à l'opéra romain spécifiquement, ainsi que les travaux du groupe Theatronics sur les théâtres londoniens.

4. Parmi les exceptions, on mentionnera l'étude qu'Orsetta Baroncelli (2024) a récemment consacrée à deux figures clés de la gestion des archives de famille à Rome aux XVII^e et XVIII^e siècles.

5. La recherche historique, qui longtemps s'est concentrée sur les seuls artistes, placés sous les feux de la rampe, s'est ensuite intéressée à des acteurs et actrices moins visibles, tels que les mécènes, imprésarios, directeurs et directrices de théâtres (Goetschel & Yon 2008).

6. Les travaux les plus récents sur les spectacles du bas Moyen Âge sont à ce titre instructifs. Les mystères ne sont plus uniquement analysés en fonction de leur inscription dans la vie sociale et religieuse, mais à partir de la comptabilité qui permet d'en retracer les circuits et les conditions de production (Bouhaïk-Gironès 2023).

7. Au terme de ce programme de recherche, qui a porté sur le seul cas de Rome, il faudrait mener une étude sur d'autres villes italiennes telles que Gênes, Venise, Florence et Naples, afin de déterminer si les autres aristocraties de la péninsule développaient des stratégies de magnificence comparables et recouraient aux arts du spectacle.

8. L'expression est utilisée au sens où l'entend Howard S. Becker (1982) pour les mondes de l'art, permettant d'insister sur la dimension collective et systémique du travail artistique.


9. Après le Concile de Trente (1545-1563), Rome s'affirma comme le centre de la reconquête catholique face au développement du protestantisme en Europe. Le pouvoir pontifical prôna un encadrement renforcé de la foi et valorisa les formes d'art mises au service de l'orthodoxie religieuse.

AUTEURS

RÉMY CAMPOS

 IDREF : <https://idref.fr/057519064>

 VIAF : <http://viaf.org/viaf/71535228>

 ISNI : <https://isni.org/isni/0000000042132184>

{ BnF BNF : <http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb132017630>

Professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris, coordinateur de la recherche à la Haute école de musique de Genève (HES-SO). ORCID : 0009-0009-6107-2829, [remycampos\[at\]hotmail.com](mailto:remycampos[at]hotmail.com)

GUILLAUME COT

 IDREF : <https://idref.fr/272438162>


 VIAF : <http://viaf.org/viaf/57170000033571900825>

Maître de conférences en histoire du théâtre, Université Paul-Valéry Montpellier 3, RiRRA 21 (EA 4209). ORCID : 0009-0005-0998-4557, [cot_guillaume\[at\]fastmail.fm](mailto:cot_guillaume[at]fastmail.fm)

ANNE-MADELEINE GOULET

 IDREF : <https://idref.fr/075147203>

 VIAF : <http://viaf.org/viaf/17465988>

 ISNI : <https://isni.org/isni/000000004829108X>


{ BnF BNF : <http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb14564447j>

Directrice de recherche en arts du spectacle, CNRS, Centre d'études supérieures de la Renaissance (UMR 7323). ORCID : 0000-0003-4169-1728, [anne-madeleine.goulet\[at\]univ-tours.fr](mailto:anne-madeleine.goulet[at]univ-tours.fr)

SUZANNE ROCHEFORT

 **IDREF** : <https://idref.fr/259311227>

 **ORCID** : <https://orcid.org/0009-0003-8486-7268>

 **VIAF** : <http://viaf.org/viaf/26164476342125911954>

Maîtresse de conférences en histoire moderne, Université de Lorraine, Centre universitaire lorrain d'histoire (CRULH, EA 3945). ORCID : 0009-0003-8486-7268, [suzanne.rochefort\[at\]univ-lorraine.fr](mailto:suzanne.rochefort@univ-lorraine.fr)