



HAL
open science

Valeur monétaire et valeur esthétique dans le monde des théâtres privés

Daniel Urrutiaguer

► **To cite this version:**

Daniel Urrutiaguer. Valeur monétaire et valeur esthétique dans le monde des théâtres privés. Art et économie : une histoire partagée, 2021. hal-03914057

HAL Id: hal-03914057

<https://hal.science/hal-03914057>

Submitted on 27 Dec 2022

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.

Valeur monétaire et valeur esthétique dans le monde des théâtres privés

Daniel Urrutiaguer

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, EA 3959 IRET

Introduction

Dans son entretien à *La Terrasse* sur la mise en scène par Christophe Barbier de sa pièce *Présents parallèles*, Jacques Attali a notamment déclaré en ce qui concerne le contenu critique de son texte sur le milieu théâtral

Le théâtre est hélas si intimement lié au politique que rares sont les artistes qui osent prendre des risques. Ce que dit « Il » au premier acte reflète tout à fait ce que je constate : « *Y'a que ça qui marche, les bonnes bouses de boulevard* »¹.

FIGURE 1 - Mur d'affiches à la station de métro République– Paris © D. Urrutiaguer

Les remarques de Jacques Attali résument les critiques récurrentes sur les deux modes principaux de régulation des mondes de l'art théâtral : les pressions à une uniformisation esthétique dégradante sous la pression de la concurrence dans le monde du théâtre privé ; la stérilisation de l'esprit critique des artistes subventionnés par leurs liens de dépendance financière avec les collectivités publiques. On retrouve ici des critiques déjà portées par les artistes au tournant du XXe siècle.

En effet, la très grande majorité des artistes considéraient une intervention de l'État comme une entrave au développement de leur inspiration, nécessaire à l'originalité des œuvres de l'esprit². Ainsi Romain Rolland déclarait dans son manifeste en faveur d'un théâtre du peuple exigeant : « C'est le rôle de l'Etat de pétrifier tout ce qu'il touche, de faire de tout idéal vivant un idéal bureaucratique³ ». Plusieurs metteurs en scène et auteurs se sont positionnés contre une dégradation esthétique des spectacles après le décret impérial de 1864 sur la liberté de l'entreprise théâtrale en rejetant la perte de sens dans les féeries, la vulgarité des cafés concerts, les conventions d'écriture des pièces de boulevard, le cabotinage des vedettes. Selon une stratégie de « révolutionnarisme culturel⁴ », l'objectif des partisans d'un « théâtre du peuple » était de chercher une double légitimation : sur un plan esthétique à travers la mise en

¹ Attali, septembre 2016.

² Dubois, 1999.

³ Rolland, 1904, p. 13.

⁴ Passeron, 1991.

en avant de la qualité de l'écriture scénique en complément de l'écriture dramatique, partagée aussi par les recherches expérimentales du courant symboliste ; sur un plan politique en postulant un pouvoir d'élévation morale de la population par le répertoire de la troupe.

L'affichage de ce positionnement s'appuie sur une lecture réductrice de la complexité des processus de valorisation monétaire de la production théâtrale. En effet, paradoxalement, même si elles s'inscrivent dans un domaine prisé par les publics comme les genres comiques ou musicaux légers au tournant du XXe siècle en France et en Angleterre ⁵, les écritures dramatiques et scéniques requièrent des spécificités esthétiques originales pour attirer l'attention et apporter une satisfaction aux spectateurs, afin de faire jouer l'effet de levier du bouche-à-oreille positif. Une uniformisation esthétique fragilise potentiellement la soutenabilité des entreprises théâtrales en les soumettant à une aggravation de la concurrence et à un risque de lassitude du public.

Les travaux de l'historien Christophe Charle sur la production théâtrale dans la seconde moitié du XIXe siècle montrent d'une part une segmentation des auteurs du boulevard parisien à succès selon leur origine sociale entre un pôle littéraire porté par des personnes formées à la rhétorique classique comme Alexandre Dumas fils, Victorien Sardou ou Jules Claréty, un pôle « moyen » avec des prétentions littéraires et morales moindres comme pour les vaudevilles de Georges Feydeau et Eugène Labiche, et le « boulevard populaire » le moins subtil ⁶. D'autre part, Charle montre une diversité des profils des directeurs de théâtre dans un contexte fragilisant de hausse des coûts de montage des spectacles face aux pressions de la concurrence. La longévité des carrières des directeurs de théâtre dépend du cumul des compétences artistiques et des capacités à la gestion des relations avec les parties prenantes internes et externes, de l'image de marque du lieu, des aménagements de la salle pour la rendre plus attractive, ainsi que des aptitudes à la rigueur budgétaire et au discernement conjoncturel des dispositions esthétiques et éthiques des publics ⁷. Les catégories de théâtre littéraire ou d'art et de théâtre commercial minorent ainsi l'imbrication de plusieurs logiques d'action et d'évaluation dans le processus de valorisation de la production théâtrale.

La grammaire du monde des théâtres privés

⁵ Charle, 2008, p. 222.

⁶ *Ibid.*, p. 165-173.

⁷ *Ibid.*, p. 58, 94.

La grammaire politique et morale des cités et des mondes communs, décryptée par Luc Boltanski et Laurent Thévenot, permet de saisir les différents modes de coordination par leurs références au mode de conciliation idéale des principes de justice avec une distribution hiérarchisée des positions socioprofessionnelles⁸. La structure grammaticale d'un monde commun s'appuie sur un principe d'équivalence conventionnel pour mesurer l'état de grandeur des êtres. Celui-ci est complété par un « rapport de grandeur » qui oriente le mode de validation des efforts individuels pour gagner en grandeur par des épreuves, et par la vision idéale d'une distribution équitable des états de grandeur.

Le principe d'équivalence

Le principe d'équivalence du monde des théâtres privés est orienté par la production privée de divertissements artistiques. La logique marchande pour capter le consentement à payer des spectateurs s'appuie sur la logique de la renommée à travers la notoriété de l'auteur et des comédiens impliqués, mais aussi sur la logique de l'inspiration artistique pour se distinguer par une originalité dans les spectacles. L'organisation de l'Association de Soutien au Théâtre Privé (ASTP) ajoute depuis 1964 une logique de solidarité financière afin de réduire la prise de risque des producteurs en compensant partiellement sur une durée limitée les déficits d'exploitation. Le Fonds de soutien au théâtre privé (FSTP) mutualise une taxe fiscale de 3,5% assise sur les recettes hors taxe de tous les spectacles non subventionnés⁹, et est complété par une subvention de l'État et depuis 1971 par celle de la Ville de Paris¹⁰.

En reprenant l'analyse de Pierre Bourdieu sur les commentaires journalistiques contrastés de la pièce de Françoise Dorin *Le tournant*, représentée au Théâtre de la Madeleine en 1973, l'état de grandeur peut être caractérisé par « l'habileté technique au service de la gaieté, de la légèreté et de la désinvolture¹¹ ». L'état de petit découle de l'incapacité à attirer un large public en raison des prétentions intellectuelles ennuyeuses animées par un esprit de sérieux, le sectarisme et la morosité.

FIGURE 2 - Capture d'écran du site du Théâtre Mogador

⁸ Boltanski et Thévenot, 1991.

⁹ La taxe d'abord parafiscale a été dévolue pour sa collecte à l'ASTP en 2004 à la suite de la mise en place de la LOLF.

¹⁰ La taxe fiscale du FSTP a été alimentée en 2015 à 46% par les membres actifs de l'ASTP, qui peuvent bénéficier de la garantie du déficit, et à 54% par les autres producteurs et tourneurs privés, dont les droits sont limités au reversement de la moitié de la taxe lors de la création suivante (ASTP, 2016, p. 3). Les subventions publiques ont représenté 47% des produits de l'ASTP en moyenne entre 2011 et 2013 (ASTP, 2015, p. 17).

¹¹ Bourdieu, 1978, p. 261.

Les sujets exemplaires de ce monde sont d'abord en France les directeurs-producteurs, qui investissent leurs ressources propres pour créer dans leur lieu les pièces mises en scène par eux/elles ou d'autres artistes. La pertinence des choix artistiques s'accompagne d'une stratégie de commercialisation fondée sur la construction et/ou l'exploitation de l'image de marque du lieu et des artistes associés aux spectacles. Comme l'atteste le site web de l'ASTP, les deux fonctions de direction et de production sont habituellement séparées dans les autres pays européens¹². D'autres sujets exemplaires sont les auteurs créatifs dans leurs jeux de langage et les comédiens inventifs dans les rapports de connivence avec le public.

Les formes de justice

Le « rapport de grandeur » précise la relation entre les grands et les petits du monde commun qui doit être idéalement profitable à tous. Ce rapport détermine comment la valeur esthétique des spectacles créés se matérialise en une valeur monétaire, à partir des logiques du marché et des réseaux pour le financement du montage et les ventes des représentations. Les épreuves de valorisation de la production s'appuient sur les appréciations du contenu artistique en aval par l'audience et les médias ; le chiffre d'affaires sanctionne ainsi les efforts créatifs et productifs fournis. La prise de risque est toutefois atténuée par le fonds de mutualisation des ressources de l'ASTP, destiné en principe à organiser une redistribution des revenus au profit plutôt d'un soutien aux créations des petits producteurs.

FIGURE 3 - Logo Théâtres Parisiens Associés (<https://www.theatresparisiensassocies.com/>)

La vision d'une distribution équitable des états de grandeur dans le monde des théâtres privés est fondée sur les croyances dans les inégalités du pouvoir de création esthétique et d'attraction de publics payants, qui sont naturalisées par les succès ou échecs antérieurs des artistes. Cette stratification est corrigée par le dispositif de péréquation partielle des risques par le FSTP. Ce mode spécifique d'articulation entre valeur esthétique et valeur monétaire a été déstabilisé sur plusieurs points.

Les sources de déstabilisation de l'ASTP

Une présentation plus détaillée des mécanismes de redistribution de la valeur monétaire des spectacles mis en œuvre par le FSTP est nécessaire avant de dégager les sources de la fragilisation de ce fonds et les mouvements récents de financiarisation par la recapitalisation de grandes salles de théâtres privés parisiens.

¹² <http://www.astp.asso.fr/nav:astp:theatre-prive> [p. consultée le 25/09/2016].

Les aides du FSTP

Les garanties au déficit reviennent à prendre en charge sur une durée de 60 à 120 représentations 40% des pertes d'exploitation pour une création ou une reprise d'un spectacle de plus de dix ans ou 30% si la reprise est effectuée dans un délai de moins de 10 ans. La prestation d'assurance est remboursable en cas de bénéfice ultérieur. Le droit de tirage correspond au montant moyen de la taxe fiscale versée par un théâtre au cours des trois années précédentes multiplié par un coefficient dégressif avec la jauge de la salle. Le mode de calcul contribue ainsi à une redistribution progressive de revenus en faveur des petites salles mais l'absence d'information sur la nature des spectacles soutenus dans les rapports d'activité de l'ASTP ne permet pas d'apprécier un éventuel transfert de ressources des comédies à intrigue vers des créations plus expérimentales. Ces garanties ont représenté entre 2011 et 2013 62,7% des aides accordées aux théâtres privés. Celles-ci ont contribué à un allongement des séries de représentations des spectacles soutenus. En effet, la durée moyenne d'exploitation des spectacles garantis a été de 86 représentations contre 67 pour les spectacles non garantis entre 2011 et 2013 ¹³. Les allocations de montage, dont le taux du budget varie aussi de façon inversement proportionnelle avec la taille de la salle, et les aides à l'emploi ont représenté respectivement sur cette période 10,9% et 13,9% des aides.

FIGURE 4 - Façade du Comedia – Paris © D. Urrutiaguer

De plus, une aide à l'activité est apportée aux tourneurs adhérents à l'ASTP ayant justifié au moins 15 représentations assujetties à la taxe fiscale sur la billetterie au cours de la saison précédente. Le nombre de tourneurs adhérents a progressé dans les années 2010, des théâtres privés ayant construit leur propre entreprise de tournées. Il est passé de 14 en 2010 à 19 en 2014 sur un total de 67 adhérents, tous parisiens à l'exception de deux salles à Bordeaux et à Lyon ¹⁴.

Les fragilités financières du FSTP

La mémoire historique, entretenue par l'ASTP, a retenu le rôle pionnier joué dans les années 1950 par les petites salles de la rive-gauche dans la promotion de nouveaux auteurs affiliés à un metteur en scène comme Eugène Ionesco et Nicolas Bataille ou Samuel Beckett et Roger Blin. Parallèlement, les nouveaux centres dramatiques nationaux, créés entre 1946 et 1952, étaient contraints de centrer leur répertoire sur les pièces classiques pour élargir leur public

¹³ ASTP, 2015, *op.cit.*, p. 4

¹⁴ ASTP, 2015, p. 30.

dans le cadre de leur mission de service public ¹⁵, ou en raison des réticences de la SACD à céder les droits d'auteur pour des exploitations en régions ¹⁶. Ce récit identitaire minore le poids économique prépondérant des théâtres privés de la rive droite dont les succès reposaient sur la programmation de comédies d'intrigue.

Le fonds de mutualisation de l'ASTP n'a pas été suffisant pour résorber le déficit structurel du secteur malgré le complément apporté par les subventions publiques. L'étude effectuée par l'économiste Bernard Roux en 1992, à la demande de l'ASTP, a indiqué qu'en 1990, seuls 11 des 87 spectacles garantis par le FSTP ou aidés partiellement ont été bénéficiaires. Le déficit global a été ramené de 13,6 millions d'euros à 8,2 millions à la suite de l'intervention du FSTP, ce qui reflète la dépendance à l'égard des subventions publiques pour assurer la viabilité de ce fonds de péréquation des risques¹⁷. D'autant plus que les coûts de production augmentent fortement à prix constants ¹⁸.

La prédominance de la logique d'action et d'évaluation marchande dans les années 1970-1980 a dissuadé les directions des théâtres membres de l'ASTP de prendre des risques dans les choix de production et de programmation. En 1988, Jérôme Hullot, président de l'ASTP et directeur du Théâtre Montparnasse, a ainsi reconnu la disparition de la partie du secteur privé dédiée à la promotion des auteurs contemporains, « balayée par les contraintes économiques ¹⁹ ». Georges Herbert, secrétaire général du FSTP et directeur du Théâtre de l'œuvre, a souhaité la même année la création d'un fonds d'aide à la création, financé par une majoration des droits d'auteur sur les œuvres programmées dans le secteur public ²⁰. La mise en place d'une aide à la création pour l'ASTP en 1990 a mobilisé un financement multipartite. Entre 2000 et 2003, ce dispositif a été financé à hauteur de 43,5% par l'État, 30,3% par la Ville de Paris, 15,1% par l'ADAMI et 11,1% par la SACD ²¹. Les aides à la création ont

¹⁵ Dans son récit sur les débuts du fonctionnement du Centre dramatique de l'Ouest, Georges Goubert, un de ses anciens codirecteurs, indique que l'équipe artistique a dû effectuer un travail de « rattrapage des connaissances » théâtrales pendant une dizaine d'années malgré l'envie initiale de s'ouvrir aux créations contemporaines en raison de la faible fréquentation constatée des pièces modernes et contemporaines programmées (Goubert, 1992, p. 99-100).

¹⁶ Sarrazin, 1992, p. 101.

¹⁷ Roux, 1993, p. 46-53.

¹⁸ Entre les saisons 1979/1980 et 1989/1990, les frais fixes des théâtres membres de l'ASTP à prix constants ont été multipliés par 2,1 selon les calculs de Bernard Roux (1992, p. 5-9). Les frais fixes à prix constants ont à nouveau été multipliés par 2,1 entre 1990 et 2011 (Urrutiaguer, 2014, p. 83).

¹⁹ Hullot, 1988, p. 103.

²⁰ Herbert, 1988, p. 106.

²¹ Urrutiaguer, *op.cit.*, p. 80.

représenté 12,4% des aides versées par le FSTP en 2015²². Celles-ci ont favorisé une diversification du répertoire, avec un degré d'ouverture élevé au théâtre contemporain littéraire dans certaines salles.

Dans un contexte de repli du financement public du FSTP, avec une stabilité globale de la subvention étatique et une baisse de 25% de la subvention de la Ville de Paris entre 2008 et 2014²³, l'équilibre budgétaire du fonds de soutien est fragilisé au détriment de ses capacités de soutien des petites salles. D'autant plus que la Ville de Paris a exercé une pression depuis le début des années 2000 pour une intégration de petites scènes dans le réseau de l'ASTP. De plus, la demande adressée aux théâtres privés est marquée par une assez forte élasticité-revenu avec un décalage d'environ une année pour l'évolution des recettes de billetterie²⁴. Selon les rapports de l'ASTP, le recouvrement de la taxe fiscale a ainsi augmenté de 25% entre 2007 et 2010 puis a baissé de 26% entre 2010 et 2012 avant de croître de 12% entre 2012 et 2014 puis se stabiliser en 2015. Cette évolution a suivi de façon amplifiée les fluctuations du revenu disponible brut par habitant de l'année précédente.

FIGURE 5 - Mur d'affiches à la station Père Lachaise – Paris © D. Urrutiaguer

Enfin, les adhérents de l'ASTP sont soumis à une intensification de la concurrence à Paris avec la multiplication de petits théâtres pour la diffusion de spectacles de compagnies souvent peu renommées en quête de gains de réputation corporative et médiatique dans un contexte de concentration de la presse et des institutions dans la capitale. En 2006, le recensement de l'APUR²⁵ dénombrait 99 salles de théâtre privé non membres de l'ASTP dont 77 ayant une jauge de moins de 100 places. L'économie en partie informelle de ces salles est dénoncée par l'ASTP comme une forme de concurrence déloyale, assimilée à une « avignonisation » de Paris²⁶. Cette fragilisation financière du FSTP s'est traduite par une réduction de son fonds de roulement de 40% entre 2010 et 2014, pour représenter 71 jours en 2015, ce qui oblige ses dirigeants à envisager une révision à la baisse des barèmes d'intervention²⁷.

La financiarisation des théâtres privés

²² ASTP, 2016, *op.cit.*, p. 4.

²³ *Ibid.*, p. 20-21.

²⁴ Urrutiaguer, *op.cit.*, p. 87.

²⁵ APUR, 2006, p. 104-107.

²⁶ Urrutiaguer, *op.cit.*, p. 92.

²⁷ ASTP, 2016, p. 24.

Ce contexte d'intensification de la concurrence, alimentée aussi par la duplication des créneaux de programmation des membres de l'ASTP²⁸, a accentué la fragilisation de l'équilibre économique des grandes salles de théâtre, qui sont relativement peu capitalisées. Un mouvement de financiarisation avec la concentration de la gestion de plusieurs baux de lieux par quelques producteurs ou groupes financiers s'est développé à partir des années 2000 et a remis en cause la figure exemplaire du directeur producteur dans le monde des théâtres privés.

FIGURE 6 - Façade du Théâtre de la Porte Saint-Martin – Paris © D. Urrutiaguer

La prise de contrôle du capital de certaines grandes salles a débuté avec le Théâtre Marigny, le lieu de captation des émissions télévisuelles d'*Au théâtre ce soir*, avec l'achat de François Pinault en 2000. La société Jean-Claude Camus Productions, productrice de vedettes de variétés, a acheté le bail du Théâtre de la Porte Saint-Martin en 2001 puis s'est plus orientée vers la gestion des salles de théâtre en laissant Warner Music France racheter la société de production en 2008 tandis que Camus s'est approprié les baux du Théâtre de la Madeleine en 2011 et du Petit Saint-Martin. Il a géré ces baux jusqu'en 2015 puis les a revendus au groupe Fimalac. Le Théâtre Mogador a été reconfiguré par Stage Entertainment France à partir de 2005 pour accueillir des comédies musicales sur le modèle de Broadway en présence d'un orchestre avec des tarifs de places plus élevés²⁹, et une communication tournée vers une mise en valeur des spectateurs comme des « convives d'exception ». Jean-Marc Dumontet, producteur notamment de l'humoriste Nicolas Canteloup, a pris le contrôle du Point-Virgule en 2006, de Bobino en 2010, puis des Folies Bergères en 2011 avec Lagardère pendant deux ans, du Théâtre Antoine avec Laurent Ruquier en 2011, et transformé un cinéma en lieu de spectacles, le Grand Point-Virgule en 2012. Ce producteur converge avec Jean-Michel Bajen, industriel repreneur du Théâtre des Variétés et des Ateliers Marigny, pour accorder une priorité absolue au démarchage des clients.

FIGURE 7 - Façade du Théâtre Antoine - Paris © D. Urrutiaguer

Ce mouvement de capitalisation de grandes salles de spectacles a subi une accélération récente sous l'impulsion de deux groupes primo-entrants dans ce secteur : Fimalac, une société holding possédée par Marc Ladreit de Lacharrière, et Vente-privee.com, la société de vente en ligne contrôlée par Jacques-Antoine Grandjeon. Cela indique une convergence de la

²⁸ Avec l'introduction généralisée d'un deuxième créneau horaire autour de 19h (Ville de Paris, 2005, p. 88-89).

²⁹ Porier et Moreau, 2014, p. 146.

part de certains groupes financiers et industriels ou commerciaux pour diversifier leurs activités dans le domaine du spectacle vivant en développant une stratégie d'intégration verticale de la chaîne de valeur. L'accompagnement de carrière d'artistes dans les domaines populaires de l'humour et des comédies musicales requiert la prise de possession de salles de façon à contrôler les circuits de distribution de leurs spectacles et des moyens importants pour assurer leur promotion par des dépenses en communication.

La direction programmatique de ces théâtres reste toutefois confiée le plus souvent à un artiste, ce qui illustre l'importance d'une articulation de la logique d'action et d'évaluation de l'inspiration artistique avec celles de l'industrie et du marché pour la viabilité économique de ces théâtres. Les incertitudes dans la valorisation du travail artistique ont aussi incité les grandes salles de théâtre recapitalisées à maintenir leur adhésion au FSTP. La logique de solidarité financière continue ainsi à animer le monde recapitalisé des théâtres privés.

Pour conclure

Une analyse de l'imbrication des logiques d'action et d'évaluation dans le monde des théâtres privés conduit ainsi à une vision plus nuancée qu'une catégorisation par la seule appréciation de la valeur esthétique. La pression à la création de nouveaux spectacles pour chercher des gains de réputation corporative et médiatique conduit à une intensification de la concurrence dans un contexte de désengagement des collectivités publiques, qui touche aussi la viabilité du fonds de soutien des théâtres privés. La financiarisation concerne aussi le contrôle du capital de certains théâtres avec une dissociation des figures du directeur et du producteur. La soutenabilité des théâtres privés engage ainsi une articulation de compétences artistiques, déterminantes pour la construction de la valeur esthétique, et de compétences managériales pour optimiser la valorisation monétaire dans les circuits de production et de diffusion des spectacles.

Bibliographie

ASTP, *Rapport d'activité 2015*, ASTP, Paris, 2016.

ASTP, *Bilan de la convention triennale 2012/2014 entre l'Etat (MCC), la ville de Paris et l'ASTP*, ASTP, Paris, 2015.

ATELIER PARISIEN D'URBANISME, *Inventaire des équipements publics et privés à Paris*, APUR, Paris, mai 2006.

ATTALI Jacques, « Entretien Présents parallèles », *La Terrasse*, septembre 2016 [<http://www.journal-laterrasse.fr/presents-paralleles>, p. consultée le 16/09/2016]

BOLTANSKI Luc, THEVENOT Laurent, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, Paris, 1991.

BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Ed. de Minuit, Paris, 1978.

CHARLE Christophe, *Théâtres en capitale. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Albin Michel, Paris, 2008.

DUBOIS Vincent, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, Paris, 1999.

GOUBERT Georges, « Naissance et premiers pas du Centre dramatique de l'Ouest », dans Robert ABIRACHED (dir.), *La décentralisation théâtrale. Le premier âge 1945-1958*, Actes sud-papiers, Arles, 1992, p. 89-101.

HERBERT Georges, « Inquiétude sur la rapide dégradation des conditions d'exploitation », *Acteurs-auteurs*, n°64-65, 1988, p. 104-106.

HULLOT Jérôme, « La vitalité des théâtres privés », *Acteurs-auteurs*, n°64/65, 1988, p. 101-104.

PASSERON Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique. L'espace non poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, 1991.

PORIER Michaël, MOREAU Raphaël, *Main basse sur la culture. Argent, réseaux, pouvoir*, Paris, La Découverte, coll. Cahiers libres, 2014.

ROLLAND Romain, *Le théâtre du peuple*, Librairie Fisbacher-Les Cahiers de la Quinzaine, Paris, 1904.

ROUX Bernard, « Economie et crise du théâtre privé », *La Revue de la SACD*, n°4, 1993, p. 46-53.

ROUX Bernard, *La situation économique et financière du théâtre privé*, SACD, Paris, 1992.

SARRAZIN Maurice, dans Georges GOUBERT, *op.cit.*, p. 101.

URRUTIAGUER Daniel, *Les mondes du théâtre. Désenchantement politique et économie des conventions*, Paris, L'Harmattan, 2014.

VILLE DE PARIS, M.C.C, *Audit de l'Association pour le Soutien du Théâtre Privé*, Paris, M.C.C., 2015.