Adam Smith et l'économie politique des arts

par
Karl-Friedrich Israel

Cette année marque le deux-cent-cinquantième anniversaire de la publication de La Richesse des nations (Smith 2007 [1776]). À cette occasion, de nombreux économistes redécouvrent les analyses d'Adam Smith sur le libre-échange, la division du travail ou encore la croissance économique. Un aspect essentiel de son œuvre demeure pourtant largement oublié : sa réflexion sur les arts et la culture. Or, à une époque où les débats sur le financement public de la culture sont plus vifs que jamais, cette partie de sa pensée mérite d'être redécouverte.

Introduction

Adam Smith est rarement associé au monde des arts. Les historiens de l'esthétique qui s'intéressent à Smith se tournent généralement vers sa *Théorie des sentiments moraux* (Smith 1853 [1759]), tandis que les économistes qui lisent *La Richesse des nations* s'intéressent surtout aux prix, au commerce international, à la fiscalité ou à la croissance économique. Pourtant, son grand ouvrage sur l'économie contient une analyse remarquablement cohérente de la manière dont la société commerciale transforme les conditions matérielles et institutionnelles de la création artistique.[1]

Smith ne consacre certes aucun chapitre à la peinture, à la musique, au théâtre ou à la littérature. Il n'élabore pas davantage une théorie du beau. Mais il propose une véritable économie politique des arts. Son intuition fondamentale est que l*e commerce*

[1]Une première version de cet article a été publiée en allemand dans la **Neue Zürcher Zeitung** (Israel 2026a) et en anglais par l'**American Institute for Economic Research** (Israel 2026b).

ne constitue pas une menace pour la culture. Au contraire, l'extension des marchés rend possible une forme nouvelle d'indépendance artistique.

1. Des épingles aux beaux-arts

Le point de départ de la réflexion de Smith est l'une des propositions les plus célèbres de toute la science économique : *la division du travail est limitée par l'étendue du marché*. Plus les marchés sont vastes, plus les individus peuvent se spécialiser. Dans une petite communauté isolée, chacun doit accomplir une multitude de tâches, car la demande est trop faible pour faire vivre des professions très spécialisées. Lorsque le commerce relie les villes, puis les régions, puis les nations, cette contrainte disparaît progressivement. La spécialisation devient possible et la productivité augmente.

Cette idée est généralement illustrée par l'exemple de la *manufacture d'épingles*. Pourtant, ses implications dépassent largement l'industrie. Les mêmes forces économiques qui permettent l'apparition de métiers artisanaux très spécialisés rendent également possibles des professions entièrement consacrées aux activités intellectuelles et artistiques. Le commerce ne produit donc pas seulement davantage de richesses matérielles. Il crée aussi des professions qui ne pourraient exister dans une société aux marchés trop étroits.

Aujourd'hui, il nous paraît presque naturel qu'un romancier, un compositeur, un pianiste de concert ou un sculpteur puissent vivre de leur art. Historiquement, cette situation est pourtant exceptionnelle. De telles carrières supposent l'existence d'un vaste public capable et désireux de payer pour ces œuvres. Là où ce public n'existe pas, très peu d'artistes peuvent subvenir à leurs besoins de manière indépendante. La plupart restent tributaires de princes, d'Églises, de riches mécènes ou de grandes familles aristocratiques.

2. Ingénieurs et ingénieux : même combat !

Smith classe explicitement les peintres et les sculpteurs parmi ce qu'il appelle les « *ingenious arts* », les *arts ingénieux*. Comme les médecins ou les avocats, leurs représentants doivent investir de longues années dans l'acquisition de compétences hautement spécialisées avant d'espérer gagner leur vie. Leur formation constitue un investissement en capital humain dont les revenus futurs doivent, au moins en partie, compenser le coût.

Smith observe aussi que les revenus moyens des professions artistiques demeurent souvent relativement faibles. La raison n'est pas nécessairement que la société sous-estime leur valeur. Elle tient plutôt au fait qu'un grand nombre de jeunes acceptent volontairement des perspectives économiques médiocres dans l'espoir d'obtenir autre chose que la richesse : la réputation, la distinction ou l'excellence. Les artistes

obéissent donc aux mêmes lois de l'offre et de la demande que les autres professions, mais leurs motivations dépassent largement le seul gain monétaire. Cette analyse conduit à ce qui constitue sans doute l'intuition la plus profonde de Smith sur les arts.

3. Le marché remplace-t-il les mécènes ?

Avant l'essor de la société commerciale, la plupart des artistes dépendaient directement de quelques protecteurs : un prince, une cour, une Église ou un grand aristocrate. Leur existence matérielle reposait sur la faveur d'un nombre très limité de personnes. L'expansion des marchés transforme progressivement cette relation. Les artistes peuvent désormais vendre leurs œuvres à un public beaucoup plus vaste. Ils ne servent plus exclusivement un souverain ; ils s'adressent à des milliers de lecteurs, de spectateurs, d'auditeurs ou d'acheteurs.

[Le marché remplace progressivement le prince comme mécène.] Cette formule résumerait sans doute mieux que toute autre la théorie de Smith. Le changement n'est pas seulement économique. Il est institutionnel. La production artistique cesse de dépendre principalement de la faveur politique ou aristocratique. Elle repose désormais sur une multitude de décisions décentralisées. Chaque spectateur qui achète un billet, chaque lecteur qui acquiert un livre, chaque amateur qui achète un tableau participe à sa manière au financement de la création artistique.

En ce sens, non seulement le commerce s'applique aux oeuvres d'art, mais il démocratise le mécénat ! Smith n'ignorait cependant pas les écueils de la division, donc de la spécialisation du travail inhérente à la société marchande. Le célèbre passage dans lequel il explique qu'un ouvrier condamné à répéter toute sa vie quelques gestes élémentaires risque de devenir « aussi stupide et ignorant qu'il est possible à une créature humaine de le devenir » traduit une inquiétude, plus générale. Une spécialisation poussée accroît certes la productivité, mais elle peut aussi affaiblir les facultés intellectuelles sur lesquelles repose une civilisation libre.

C'est précisément cette inquiétude qui explique son soutien à une instruction publique élémentaire. Smith estime que l'éducation doit entretenir les capacités intellectuelles et civiques qu'une société marchande risque d'affaiblir. De même, il défend les théâtres, la musique et les divertissements publics, non parce qu'ils augmenteraient directement la richesse nationale, mais parce qu'ils favorisent la sociabilité, adoucissent les mœurs et limitent l'influence du fanatisme. Une société prospère ne peut se contenter de produire davantage ; elle a également besoin de citoyens cultivés.

4. Qu'en déduire aujourd'hui ?

Ces considérations permettent d'éclairer les débats contemporains sur la politique culturelle.

Dans la plupart des pays européens, les musées, les théâtres, les orchestres, le cinéma, les festivals ou les universités bénéficient d'un financement public considérable. Les arguments avancés en faveur de ces subventions ne sont pas entièrement étrangers à ceux de Smith : préserver le patrimoine, soutenir l'éducation, encourager l'excellence culturelle ou maintenir des activités que le marché ne financerait peut-être pas spontanément.

Mais l'analyse de Smith conduit à poser une autre question : si la société commerciale a permis aux artistes de s'affranchir progressivement de leur dépendance envers quelques puissants mécènes, que se passe-t-il lorsque leur activité redevient largement dépendante d'institutions politiques ?

Le mécénat n'a évidemment pas disparu. Il a simplement changé de forme. Autrefois, l'artiste cherchait à obtenir les faveurs d'un prince ou d'un grand seigneur. Aujourd'hui, il cherche souvent à convaincre une commission d'attribution, un jury, une administration culturelle ou une agence publique. Les critères ne sont plus les mêmes, mais la logique institutionnelle présente certaines analogies. La survie économique dépend de nouveau, au moins en partie, des décisions d'un nombre relativement restreint d'acteurs. Cette évolution modifie inévitablement les incitations à la création artistique.

5. L'artiste entrepreneur ?

La société commerciale demande à l'artiste d'assumer un risque considérable. Comme le médecin ou l'avocat, l'artiste investit plusieurs années dans une formation exigeante sans aucune garantie de succès. Smith soulignait lui-même que, dans la vocation artistique, l'espoir de notoriété l'emporte souvent sur des considérations financières à court terme. Il y a quelque chose de profondément entrepreneurial – presque héroïque – dans cette disposition à sacrifier une sécurité matérielle immédiate à la possibilité d'une reconnaissance future !

Le financement public transforme nécessairement cette dynamique. En réduisant une partie du risque économique associé aux carrières artistiques, il permet sans aucun doute l'émergence de projets qui n'auraient peut-être jamais vu le jour. Mais il déplace également le centre de gravité de l'activité artistique. L'attention de l'artiste risque de se porter moins vers le public que vers les attentes d'organismes chargés de subventionner la création artistique. Il devient progressivement plus important de convaincre un comité de sélection que de convaincre les spectateurs eux-mêmes.

On objectera naturellement que toute forme de mécénat exerce une influence. C'est exact. Mais c'est précisément ici que réside l'originalité de Smith : l'extension du marché ne supprime pas la dépendance personnelle ; elle la mutualise, donc la disperse entre une multitude de consommateurs indépendants les uns des autres. Cette dispersion constitue précisément le fondement institutionnel de l'indépendance

artistique.

À l'inverse, plus le financement est centralisé, plus les choix artistiques tendent à refléter les préférences, les valeurs ou les priorités des institutions qui contrôlent les ressources. Les modes intellectuelles, les sensibilités idéologiques ou les orientations administratives finissent inévitablement par influencer les formes de création les plus susceptibles d'être financées. Dans un tel contexte, il n'est guère surprenant que certaines productions artistiques se différencient péniblement d'un militantisme politique dont elles empruntent les thèmes, le vocabulaire et les objectifs.

Conclusion : Smith posait des questions demeurées très actuelles

Smith n'affirmait donc pas que toute intervention publique en matière culturelle était illégitime ; il admettait même certaines formes d'action publique en faveur de l'éducation ou des divertissements populaires. Mais son analyse invite à déplacer le centre du débat. La véritable question n'est pas seulement de savoir si une société doit soutenir les arts. Elle est de savoir *quelles formes institutionnelles de soutien préservent réellement l'indépendance des artistes*.

Deux-cent-cinquante ans après la publication de *La Richesse des nations*, cette interrogation demeure d'une étonnante actualité. La contribution la plus originale de Smith ne réside pas dans une théorie du goût artistique mais dans une théorie des institutions qui rendent possible l'autonomie de la création : le commerce ne produit pas seulement davantage de prospérité. Il élargit le public des arts. Il permet aux artistes de vivre de l'échange volontaire avec des milliers d'individus, plutôt que de la faveur de quelques puissants. C'est sans doute là l'un des achèvements les plus méconnus de la société marchande.

Le défi contemporain consiste dès lors moins à multiplier les mécanismes de financement qu'à préserver cette indépendance institutionnelle. Car une culture qui dépend durablement du pouvoir politique risque toujours, tôt ou tard, de devenir l'un de ses instruments. Et lorsque les artistes cherchent davantage à satisfaire les attentes des administrations qu'à convaincre librement leur public, ce n'est pas seulement leur autonomie qui s'affaiblit. C'est aussi la fonction critique, donc la fécondité intellectuelle de la culture qui commence à s'éroder.

Bibliographie

Israel, K.-F. (2026a). Die politische Ökonomie der Künste. *Neue Zürcher*

Zeitung, 19 août 2026, p. 32. https://www.nzz.ch/feuilleton/die-politische-oekonomie-der-kuenste-was-uns-adam-smith-heute-ueber-die-kulturfoerderung-im-kapitalismus-lehrt-ld.10019957

Israel, K.-F. (2026b). Adam Smith's Forgotten Theory of Artistic Independence. *The Daily Economy.* 31 juillet 2026. *American Institute for Economic Research*. https://thedailyeconomy.org/article/adam-smiths-forgotten-theory-of-artistic-independence/

Smith, A. (2007). *An Inquiry into the Nature and the Causes of the Wealth of Nations*. MetaLibri. https://www.econlib.org/library/Smith/smWN.html

Smith, A. (1853). *The Theory of Moral Sentiments*. London: Henry G. Bohn. https://oll.libertyfund.org/titles/smith-the-theory-of-moral-sentiments-and-on-the-origins-of-languages-stewart-ed