



HAL
open science

L'opéra à l'école, l'école à l'opéra. Comment utiliser l'opéra en classe. Enjeux, intérêts et constats

Audrey Losfeld

► To cite this version:

Audrey Losfeld. L'opéra à l'école, l'école à l'opéra. Comment utiliser l'opéra en classe. Enjeux, intérêts et constats. Education. 2012. dumas-00736426

HAL Id: dumas-00736426

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00736426>

Submitted on 29 Sep 2012

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.

**MASTER 2 SMEEF
SPÉCIALITÉ « PROFESSORAT DES ÉCOLES »
ANNÉE 2011/2012
SEMESTRE 4**

INITIATION À LA RECHERCHE

MÉMOIRE

NOM ET PRÉNOM DE L'ÉTUDIANT : LOSFELD Audrey
SITE DE FORMATION : Villeneuve d'Ascq
SECTION : 7

Intitulé du séminaire de recherche : **Musique**

Intitulé du sujet de mémoire : L'opéra à l'école, l'école à l'opéra. Comment utiliser l'opéra en classe *Enjeux, intérêts et constats*

Nom et prénom du directeur de mémoire : Fabre Florence

Sommaire

Introduction	p. 4
Comment utiliser l'opéra en classe ?	
1.1 : Définition	p.7
1.2 : les programmes	p. 7
1.3 : l'éducation musicale	p.10
1.4 : l'opéra dans la littérature de jeunesse	p.12
1.5 : les opéras pour enfants	p.14
I. Les expérimentations	
2.1 : « Carmen » au CP	p.17
2.2 : Découverte de l'opéra par ses métiers autour de l'opération « 10 mois d'école et d'opéra » à Paris	p.19
2.3 : Parcours scolaire, l'exemple de l'Opéra de Lille	p.22
2.4 : Quelques exemples en Europe et à new York	p.23
2.5 : Le questionnaire aux enseignants	p.26
II. L'opéra, un support précieux	
3.1 : Un art à décoder pour mieux le transmettre aux élèves.	p.28
3.2 : Le livret	p.31
3.3 : Musique et voix	p.35
3.4 : Le protocole de l'opéra	p.40
Conclusion	p.44

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

Remerciements

Je tiens à remercier Mme Fabre pour son investissement et sa disponibilité malgré les circonstances, pour ses encouragements et son amour de l'opéra et Mme Bagot pour son investissement et ses précieux conseils.

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

Audrey LOSFELD

L'opéra à l'école, l'école à l'opéra. Comment utiliser l'opéra en classe Enjeux, intérêts et constats. Dans ce mémoire je vais tenter de comprendre pourquoi l'opéra est si peu utilisé à l'école primaire. A partir de ces constats, j'apporterai des pistes de réflexion quant à des projets menés par des écoles, des académies en France et à l'étranger. J'apporterai des pistes de travail pour les enseignants intéressés par un projet de classe autour d'œuvres lyriques. Enfin, je proposerai des clés de décodage des opéras afin de les étudier en classe et de savoir les comprendre dans toute leur complexité et leur richesse ;

L'opéra peut s'étudier à l'école, il nécessite cependant un travail préparatoire en amont par les enseignants, un engagement de leur part, et une envie de faire découvrir à leurs élèves d'autres champs culturels et artistiques.

Les enfants sont faits pour l'opéra, ils n'ont aucun préjugés, ni appréhension.

Mots clés : opéra à l'école, école à l'opéra, opéra et enfants, aller à l'opéra avec des élèves, pédagogie et opéra, décodage d'opéras, opéra en classe, quels opéras en classe ?

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

4

Introduction

Comme l'énonce Mireille Delunsch ¹« L'opéra raconte une histoire, c'est le reflet de la vie, il tend à mettre en lumière des tranches de vie qui ont donné à des œuvres immenses une force dramatique. »

L'opéra est né au XVIIe siècle en Italie. Il tire ses origines des madrigaux² italiens, forme d'expression la plus répandue à l'époque. L'opéra est une forme d'expression artistique complète, ce terme même d'*opéra* résume finalement l'ambition qu'il tend à atteindre : être l'œuvre par excellence, l'art total celui qui englobe le drame, la musique, le chant, la danse et l'art scénique. L'opéra fascine très tôt le public, tous les publics.

L'éducation musicale à l'école se réduit la plupart du temps à l'enseignement du chant. Or, l'école se doit de transmettre d'autres ouvertures artistiques et culturelles. L'opéra peut répondre à ce souhait d'ouverture. Il est étonnant de constater que cet art qui brasse pourtant tous les champs artistiques relevés dans le *bulletin officiel* de l'enseignement de l'histoire des arts à l'école primaire semble oublié dans les apprentissages, comme le prouve l'enquête que j'ai menée.

Pourquoi ai-je choisi de réaliser ce mémoire de recherche sur l'opéra ?

Tout d'abord par passion pour l'opéra et qu'en tant que future enseignante, je souhaiterai pouvoir l'aborder en classe, ensuite j'ai cherché à montrer pourquoi cet art était absent à l'école et comment le réintroduire dans les apprentissages entre autres, au sein des équipes pédagogiques et dans le cœur des élèves surtout.

Dans une première partie j'étudierai quelle est la place de l'opéra dans les programmes officiels, la littérature de jeunesse et quel emploi pouvons –nous faire des opéras pour enfants.

¹ Soprano française

² Une forme ancienne de musique vocale qui s'est développée au cours de la Renaissance et au début de la période baroque

En seconde partie, je présenterai quelques expérimentations menées en France mais également en Europe afin de mettre en lumière les enrichissements, les intérêts et les possibilités d'étude d'un opéra en classe. Enfin, dans une dernière partie, je proposerai des clés de compréhension de l'opéra afin d'aider les enseignants à les décoder avec les élèves.

En effet, pour étudier un opéra, il faut lui donner du sens et en comprendre le sens, se le représenter pour mieux appréhender l'œuvre et l'apprécier. Cependant, il est tout à fait possible de ne pas l'aimer, de rien ressentir voire de passer à côté. L'opéra, c'est aussi une affaire de goût. L'objectif pour un enseignant intéressé par l'étude d'un opéra sera d'amener un échange sur l'œuvre. L'opéra peut faire peur, impressionner car il est (pour la grande majorité) éloigné de ce qu'écoute habituellement les élèves et leur famille. L'école peut donc offrir aux élèves le plaisir de l'écoute, le plaisir de la connaissance mais aussi le plaisir de la différence.

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

1.1 Définition

Un opéra est un drame théâtral mis en musique et chanté par des solistes, un chœur et un orchestre. Sylvie Saint-Cyr (2005)³ le définit comme l'art du temps et de l'espace, de l'ouïe et de la vue soit un art de la continuité et de la rupture.

1.2 Les programmes

L'opéra n'est pas inscrit textuellement dans les programmes officiels du Ministère de l'Education Nationale. Dans le préambule du *Bulletin officiel n° 32 du 28 août 2008*, on apprend que « l'enseignement de l'histoire des arts est un enseignement de culture artistique partagée. Il concerne **tous** les élèves. Il est porté par **tous** les enseignants. Il convoque **tous** les arts. Son objectif est de donner à chacun une conscience commune : celle d'appartenir à l'histoire des cultures et des civilisations, à l'histoire du monde. Cette histoire du monde s'inscrit dans des traces indiscutables : les œuvres d'art de l'humanité. L'enseignement de l'histoire des arts est là pour en donner les clés, en révéler le sens, la beauté, la diversité et l'universalité. »

L'enseignement de l'histoire des arts doit être connecté à toutes les autres disciplines et doit répondre à quelques objectifs précis dont :

- « - susciter la curiosité de l'élève, développer son désir d'apprendre, stimuler sa créativité, notamment en lien avec une pratique sensible ;
- développer chez lui l'aptitude à voir et regarder, à entendre et écouter, observer, décrire et comprendre;
- enrichir sa mémoire de quelques exemples diversifiés et précis d'œuvres constituant autant de repères historiques ;
- mettre en évidence l'importance des arts dans l'histoire de la France et de l'Europe»

A la lecture des objectifs et des compétences visées par le Ministère, il devient possible de relier les exigences professionnelles et pédagogiques à l'étude d'un opéra en classe, notamment par la pluridisciplinarité qu'il suscite.

³ Saint-Cyr Sylvie, *les jeunes et l'opéra*, Paris, Ed. L'harmattan 2005

Cependant, des références à l'opéra sont évoquées dans le *document d'application des nouveaux programmes et la liste d'œuvres des références pour les arts visuels et l'écoute musicale*⁴. Deux d'entre elles sont privilégiées : *la Flûte enchantée* de Mozart et *L'enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel. Les opéras sont proposés à titre indicatif et sont classés sous l'appellation de « musiques savantes à dominante européenne ». Ce document stipule⁵ également, que ces deux œuvres, celle de Mozart notamment, peuvent faire l'objet d'une étude sur l'ensemble du cursus, comme le propose le *document d'application*, p.4 : « cet opéra de Mozart se prête tout particulièrement à un parcours de la petite section jusqu'au cycle 3 et bien au-delà. ».

Dans la dernière partie du document d'application, repris ici sur le seul exemple de la *Flûte enchantée*, on remarque que des pistes pédagogiques pour chacun des 3 cycles sont données pour répondre à un objectif simple : *Rentrer dans l'opéra dès le plus jeune âge*. Ce document d'application suggère qu'étudier un opéra en classe est possible, voire conseillé. Il propose également différentes pistes « concentriques » selon le niveau des élèves, d'une approche ludique et sonore en cycle 1, d'une écoute comparative de plusieurs extraits et une amorce du narratif en cycle 2, et enfin d'une étude sur la caractérisation des personnages et aux symétries des couples pour le cycle 3. L'opéra de Mozart est donc vu ici comme *une démarche d'approches successives complémentaires*.

Dans le *Bulletin officiel n° 32 du 28 août 2008 l'organisation de l'histoire des arts à l'école* on apprend qu'au cycle 3, *l'enseignement de la pratique des arts et de l'histoire des arts se fonde sur trois piliers : les périodes historiques, les six grands domaines artistiques et la liste de référence*.

L'enseignement de l'histoire des Arts est fondé sur la **pluridisciplinarité et la transversalité des œuvres**. En étudiant plus attentivement les 3 piliers, on s'aperçoit que l'opéra trouve sa place au sein de l'enseignement de l'histoire des arts. Il est aussi bien évoqué dans le pilier **période historique** que dans la liste énonçant les 6 domaines artistiques du programme. Il figure dans deux domaines artistiques : « l'Art du son vocal » et « les Arts du spectacle vivant. »

⁴ Cf annexe

⁵ Page 4 du document d'application.

Si l'on se réfère à la liste de référence, on remarque pour la période des **Temps Modernes**⁶, au domaine « Arts du spectacle vivant » : « *Un extrait d'un « opéra » de :* - Purcell (*chœur des sorcières, Didon et Énée ; King Arthur*) - Rameau (*opéra ballet Les Indes Galantes*) - Mozart, *La Flûte enchantée.* »

Pour la période du **XIXe siècle** (qui couvre la Révolution française jusqu'à l'installation de la démocratie), l'opéra est cité à deux reprises dans les mêmes domaines de « l'Art du son » : *Extraits musicaux de l'époque romantique (symphonie, opéra) : - Beethoven, « Hymne la joie », Neuvième symphonie, (support musical de l'hymne européen).* - **Bizet, Carmen.** - Berlioz - Schubert - Chopin et de « l'Art du spectacle vivant » : *Opéras (extraits) : - Verdi, Rigoletto - Rossini, Le Barbier de Séville.* »

L'opéra a toute sa place, comme le montre le bulletin officiel, la liste de référence, le document d'accompagnement. Il joue un rôle éducatif et structurant pour les enfants.

« C'est un genre vivant qui ne s'est pas figé à l'époque de Mozart. Contemporain, il évoque, avec les moyens d'aujourd'hui, des thèmes récurrents dans l'actualité comme la place de la femme ou les luttes de pouvoirs » comme l'évoque Mariette Edmond, directrice artistique du Conservatoire international de Paris.

L'ambition du Ministère de l'Éducation Nationale est d'apporter une présence quotidienne de la musique à l'école depuis 1995. Tendance confirmée par le nombre croissant d'initiatives et de dispositifs pédagogiques dont les *dumistes* ou musiciens intervenant⁷ et les échanges avec les établissements lyriques.

Tout ici encourage les enseignants à aborder l'opéra dans le cadre de l'enseignement musical mais la réalité est tout autre.

⁶ Comprend : *Le temps des Découvertes et des premiers empires coloniaux, la traite des Noirs et l'esclavage, La Renaissance : les arts, quelques découvertes scientifiques, catholiques et protestants. Louis XIV un monarque absolu. Les Lumières*, source : histoire des arts, liste des œuvres.

⁷ (Diplôme Universitaire de Musicien Intervenant), a été créé en France en 1984, par les Ministères de la Culture et de l'Éducation Nationale. On appelle **musicien intervenant** (anciennement **dumiste**) le détenteur de ce diplôme. Le musicien intervenant en milieu scolaire travaille en lien avec l'équipe pédagogique de l'école primaire (maternelle et élémentaire) ; il aide à développer chez l'enfant l'esprit critique, la créativité sonore et musicale, la culture musicale.

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

1.3 L'éducation musicale

Selon *le Bulletin Officiel n°3 du 19 Juin 2008*, « L'éducation musicale au cycle 3 s'appuie sur des pratiques concernant la voix à l'école jeux vocaux, chant divers, en canon, à deux voix, en petits groupes ou en chorale [...] Grâce à des activités d'écoute, les élèves s'exercent à comparer des œuvres musicales, découvrent la variété des genres et des styles selon les époques et les cultures. La perception et l'identification d'éléments musicaux caractéristiques de la musique écoutée prolongent le travail engagé au CP-CE1. »

La musique fait appel à la sensibilité et l'ouverture d'esprit des élèves. Ils appréhendent ainsi le monde de façon plus riche et plus sensible. L'éducation musicale est constituée de cinq domaines d'activités qui amènent l'enfant à s'épanouir tout au long de sa scolarité par la voix, le corps, les codages, le jeu instrumental et l'écoute.

Selon Georges Snydders⁸, « L'enseignement de la musique est destiné à ce que les élèves retirent de la joie face à l'écoute. Il se justifie pleinement dans le sens où il existe des œuvres tellement plus riches, musicalement, que ce qu'on entend habituellement, seuls les élèves avertis parviendront à les connaître et surtout à les apprécier. »

Selon Sylvie Saint-Cyr⁹, le monde scolaire jouerait un rôle essentiel dans la **démocratisation** de l'opéra, le rendant ainsi plus accessible et donc plus égalitaire. L'école permet de sensibiliser les populations les plus timorées à décoder, à comprendre et à apprécier les représentations lyriques.

L'« Ecoute élaborée » dont parle Georges Snyders est nécessaire afin que l'enfant soit présent à l'œuvre, prêt à l'accueillir. Cette écoute doit être vue comme une activité à part entière surtout lorsqu'on étudie un opéra. L'écoute se travaille et se perfectionne. Elle peut être une compétence ou une attitude à travailler dès le CP.

En effet, il existe plusieurs manières d'écouter la musique : celle qu'on entend sans écouter, c'est souvent le cas des musiques dites de « fond » et celle qu'on écoute. Ecouter une œuvre lyrique impose une écoute attentive puisque la manière de chanter diffère du quotidien. La couleur, la tessiture, le contrôle de la respiration nécessite une

⁸ « La musique comme joie à l'école... »

⁹ Cf infra

connaissance approfondie à l'école afin que l'appréciation dépasse l'émotion. En revanche, il n'est pas impossible que l'émotion passe sans préparation au préalable.

Ainsi, cet enseignement se mène principalement dans l'écoute et le chant. Selon Claude-Henry Joubert dans *Enseigner la musique, l'état, l'élan, l'écho, l'éternité*, écouter c'est apprendre à saisir, à capturer, à percevoir les caractéristiques d'une musique.

L'écoute musicale à l'école primaire représente une part importante de l'éducation musicale. Il serait également bienvenu, dans une étude complète et intelligente d'une œuvre lyrique, d'emmener des élèves en fin de séquence par exemple (quand les moyens financiers de l'école le permettent) dans ce lieu imposant qu'est l'opéra. L'écoute des élèves peut devenir active et ils pourront ressentir plus physiquement toute l'intensité et la puissance de la musique.

Aller à l'opéra demeure une écoute idéale puisque tous les sens sont évoqués et invoqués par les décors, les costumes, la mise en scène qui habillent les voix comme le musique. Daphné Migrenne¹⁰ énonce dans son mémoire de recherche qu'il y a deux types d'écoute : l'écoute active et l'écoute passive. L'écoute passive servirait au plaisir, à la détente tandis que l'écoute active serait plus analytique.

L'écoute peut être intégrale via des enregistrements, des livres de jeunesse ou par extraits en alternance d'écoute passive et active. Dans le cadre de cette dernière, l'explication de l'histoire sera la bienvenue.

L'idéal serait de travailler la voix et l'écoute pour appliquer les exigences des programmes, en étudiant par exemple « la garde montante », le chœur des gamins dans l'opéra *Carmen* de Georges Bizet (ainsi que le propose la liste de référence.)

1.4 La littérature de jeunesse

¹⁰ Daphné Migrenne, étudiante IUFM val de Loire, extrait de son mémoire *Peut-on étudier un opéra à l'école primaire ?*

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

La littérature de jeunesse pourrait être employée de deux manières pour découvrir l'opéra avec des élèves. Tout d'abord Daphné Migrenne, dans son mémoire, présente un ouvrage *Carmen, un opéra de Georges Bizet, racontée par Irène Jacob*¹¹ qui lui a servi de support pédagogique pour amener les élèves à comprendre l'histoire de Carmen, c'est une ressource très utile pour un enseignant « parce que cet ouvrage permet de rappeler à l'enseignant l'histoire de l'opéra choisi. De plus, cet ouvrage propose des pistes pédagogiques et montre aux enseignants précisément les éléments les plus importants de l'opéra qu'ils doivent faire étudier aux élèves (écoutes et chants les plus significatifs). On trouve également des exercices directement exploitables en classe. Enfin, la présence du résumé de l'opéra ou du texte intégral permet d'utiliser cet ouvrage dans une autre discipline que l'éducation musicale : le français. Ce livre permet la pluridisciplinarité » affirme t'elle.

Ensuite, d'autres ouvrages permettent aux élèves de découvrir l'opéra. « Enquête à l'opéra » d'Armande Gerber propose aux enfants à partir d'une intrigue policière originale, d'enquêter dans le monde fascinant de l'opéra et d'en découvrir les différents métiers, du machiniste à la maquilleuse, de l'accessoiriste au chef d'orchestre. De manière ludique et didactique, les enfants peuvent y découvrir l'histoire de l'opéra et des compositeurs.

D'autres livres anglophones cette fois, permettent de faire découvrir aux enfants les plus belles histoires d'opéra à la manière d'un recueil de contes. L'histoire est bien évidemment simplifiée afin d'en retirer les éléments principaux de l'intrigue. Chaque personnage est présenté « *The barefoot book of stories from the opéra* » de Husain Shahrukh¹², au sein duquel on retrouve 7 opéras racontées selon leur degré d'intérêt pour les enfants de 9 ans et plus. *Benjamin Britten's The Little Sweep, Mozart's The Magic Flute, Engelbert Humperdinck's Hansel and Gretel, Wagner's The Flying Dutchman, Rossini's La Cenerentola, Gluck's Orpheus and Eurydice, and Rimsky-Korsakov's Christmas Eve.* .

Each retelling begins with a page of information on the origin of the story and a few facts about the composer, and is delightfully illustrated with renderings of graceful

¹¹ 2004, Gallimard Jeunesse ; http://www.amazon.fr/Carmen-1CD-audio-Georges-Bizet/dp/2070559262/ref=pd_sim_b_5

¹² 1999

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

costumed figures from the opera and at least one dramatic full-page ink-and-watercolor painting. et « *the random house book of opera stories* »¹³ et “*The random house Book of opera stories*” d’Adèle Geras, 1998, se destine aux enfants de 10 ans et plus.

L’originalité de ces deux ouvrages concerne les illustrations qui, comme le précise l’éditeur sont un facteur d’entrée très important dans l’histoire. Les personnages sont représentés par des costumes d’époque des représentations d’opéra. Les élèves commencent à se créer une image mentale des personnages et de l’intrigue. Les éditions Calligram ont également mis au point une collection d’ouvrage avec CD « musicogram » autour d’œuvres connues d’opéra, « La Bohème » de Puccini, « Carmen » de Georges Bizet, « Mrs Butterfly » de Puccini, « La Flûte Enchantée » de Mozart ... ces livres proposent aux élèves de riches illustrations accompagnées d’une histoire, à nouveau simplifiée, et des extraits de l’opéra en question. Dès 6 ans, les enfants peuvent comprendre le fonctionnement de ce type de livres. Un texte correspond à une musique qui exprime ce que le texte veut dire. Ce principe est en quelque sorte le fondement de l’opéra : le lien entre la musique et les mots. Le texte précise les sentiments du personnage, un numéro renvoie aux extraits musicaux à diffuser et l’enfant comprend qu’à tel moment chanté tel sentiment est exprimé et correspond à un moment précis de l’histoire. Ce mode de fonctionnement permet aux enfants de se familiariser avec le monde particulier de l’opéra.

Il est possible d’associer l’opéra et la littérature de jeunesse à travers le « conte » pour enfant en étudiant en classe un opéra tiré d’un conte pour enfants.

Partir des connaissances de l’enfant, de ses pré-requis pourrait simplifier l’entrée dans l’opéra : *Cendrillon* de Massenet ou *la Cenerentola* de Rossini ; *Hansel et Gretel* de Humperdinck ; *The little sweep* de Benjamin Britten ; *les fées* de Wagner ; *La nuit de mai* de Rimsky-Korsakov... Les personnages sont proches du monde des enfants. L’opéra de Lille présente d’ailleurs *Cendrillon* de Massenet cette année. L’occasion pour les amateurs du genre de s’y rendre et de découvrir cette œuvre emblématique de Charles Perrault, revisitée par Cain¹⁴ afin de le transformer en opéra féerique en 1899.

¹³ Amazon.com

A cette occasion le CNDP¹⁵ met à disposition des enseignants un dossier pédagogique autour de l'opéra de Massenet, dans lequel il donne quelques pistes d'exploitations pédagogiques dont *l'analyse des différences entre les deux versions les plus connues du conte : celle de Charles Perrault (Cendrillon ou la petite pantoufle de verre, 1697) et celle des frères Grimm (Aschenputtel, 1812, traduction M. Robert, 1976). La lecture des deux contes pourra être menée en classe, les textes étant relativement courts. Les différences seront alors directement inscrites au tableau.*

L'opéra qui en découle n'est pas forcément destiné aux enfants, mais l'univers rencontré leur est proche.

1.5 Les opéras pour enfants

L'opéra pour enfants est plébiscité aujourd'hui, bien que Ravel et Colette aient ensemble anticipé le mouvement en 1925 avec *L'enfant et les sortilèges*.

Thérèse Schmitz dans son colloque en 2010¹⁶ définissait l'opéra pour enfants comme « une création d'œuvres réalisées par des « adultes professionnels » pour l'enfant exclusivement spectateur. « C'est un genre beaucoup plus récent et probablement lié aux changements de conception de l'enfant dans notre société. »

L'opéra est un art contraignant. En effet, il s'agit d'une pièce destinée à être à la fois chantée et mise en scène. Pour captiver un jeune public, l'histoire seule ne suffit pas. L'adaptation musicale et scénique ne peut être celle d'un opéra conventionnel, alors destiné à un public adulte.

Comme le dit Caroline Rousseau, journaliste, sur son blog¹⁷ « la durée d'un spectacle destiné aux enfants, qu'il s'agisse de cinéma, de théâtre ou de comptines, n'excède que très rarement soixante minutes (quarante en général), ceci en raison des capacités d'attention des enfants dans le contexte d'un spectacle. »

De nombreux compositeurs, dans les années 1980 se sont penchés sur les opéras destinés aux enfants et proposent des œuvres adaptées. Simplicité d'écriture et de mise

¹⁴ Cain était le librettiste de Massenet, qui a écrit le livret à partir du conte de Perrault, mais en y apportant des petits changements notamment les noms.

¹⁵ <http://www.cndp.fr/opera-en-actes/les-operas/cendrillon/une-cendrillon-fin-de-siecle/une-oeuvre-emblematisque-de-la-belle-epoque.html>

¹⁶ Thérèse Schmitz « La création de l'opéra pour l'enfant-spectateur ou la découverte d'un genre à travers les sorties scolaires à Paris, Leeds et Vienne », in *Actes du colloque Enfance et cultures : regards des sciences humaines et sociales*, Sylvie Octobre et Régine Sirota (dir), [en ligne]

¹⁷ <http://caroline-rousseau.suite101.fr>

en scène, durée modulable, tout est prévu pour que les enfants aient leurs propres opéras. L'Opéra de Lyon et l'Opéra Bastille ont créé des spectacles en version réduite (*Le Petit Ramoneur*, de Benjamin Britten, *Les Noces de Figaro* et une *Petite Flûte enchantée*, d'après Mozart...) ou dans des variantes plus accessibles (un *Barbier de Séville* orné des rythmes d'un orchestre d'accordéons).

Ce nouveau répertoire pour l'enfant-spectateur *part de la conviction que la visite du répertoire général ne correspond pas à la « nature » de ce jeune spectateur en termes de durée et de contenu*. Pour cette raison, quelques opéras adaptent dans un premier temps le répertoire classique. Ces œuvres courtes et épurées de *sujets considérés trop complexes*, devraient mieux correspondre aux intérêts des enfants et à leur capacité de concentration supposée réduite, constate T. Schmitz. Les responsables « jeune public » du théâtre du Châtelet suivent une autre voie: «Nous n'avons jamais coupé une œuvre sous prétexte qu'il s'agissait d'enfants, le principe de la maison est de ne pas la dénaturer. Les petits peuvent venir avec leurs parents assister au *Mithridate* de Mozart et l'apprécier dans son intégralité. En revanche, pour faciliter l'écoute, nous mettons en place une série d'activités pédagogiques.»¹⁸

Lorsqu'on étudie la manière d'aborder un opéra en classe, on ne peut oublier qu'il est difficile d'amener des enfants de trois à onze ans à une représentation d'opéra : les horaires de soirée et la durée des œuvres ne leur sont pas favorables.

Un genre à leur service semble permettre aux enfants de rentrer en contact avec l'opéra ce qui contribue à démocratiser « l'art légitime », et à baisser les barrières psychologiques dès le plus jeune âge.

Évidemment, il ne s'agit pas de produire des générations d'amateurs lyriques, mais cela devrait leur donner l'occasion de connaître d'autres modes d'expressions artistiques afin de pouvoir faire un choix par la suite.

Je suis assez d'accord avec ce que déclare Thérèse Schmitz. En effet, l'opéra spécialement créé pour les enfants peut être un moyen de les amener vers l'opéra, d'y apprendre les codes principaux, d'amorcer la découverte en utilisant des contes ou des histoires connues. Néanmoins, on ne doit pas oublier le répertoire classique qui,

¹⁸ Source : lexpress.fr/comment l'opéra vient aux enfants, 2004

« après une bonne préparation ou selon l'œuvre présentée, pourrait leur être tout à fait accessible »

« La sortie scolaire et l'accompagnement éducatif par les enseignants et les institutions lyriques me semble indispensable dans ce sens, et ce d'autant plus que ces expériences sont généralement reçues de manière positive par les enfants » dit Teresa Schmitz.

2^{ème} partie : L'expérimentation

2.1 Aborder *Carmen* au CP

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

16

Retour d'expérience avec la mise en place d'une séquence de « Carmen » dans une classe de CP anglophone au Québec par Daphné Migrenne¹⁹, étudiante à l'IUFM du Val de Loire. La thématique de son mémoire « Peut-on étudier un opéra à l'école primaire » est très proche de la mienne. Elle se questionne sur les modalités de mise en place d'une séquence d'opéra en classe et développe sa problématique autour d'une expérimentation en classe.

Son mémoire s'achève sur la conviction qu'un opéra peut s'étudier à l'école. Toutefois, plusieurs paramètres sont à prendre en compte, en premier lieu, **le choix de l'opéra**. D.Migrenne pense qu'il faut que l'œuvre choisie plaise aux enfants, que l'histoire soit agréable et légère, facilement compréhensible. Cette idée est également partagée par Karen Finch²⁰. Elle préconise quelques opéras dont ceux de Mozart, particulièrement bien perçus par les enfants, pour leur côté féérique. Les personnages sont fantaisistes avec des costumes improbables, colorés. Il y a de la magie dans les opéras de Mozart, malgré la barrière de la langue.

Ensuite Daphné Migrenne évoque l'histoire de l'opéra en question. Dans sa séquence elle explique qu'elle a simplifié l'histoire afin que les élèves en comprennent l'essentiel et qu'il n'y ait pas d'obstacle à leur compréhension par des détails superflus. L'important, selon D.Migrenne, concerne la **contextualisation** des écoutes c'est-à-dire de replacer l'extrait écouté dans l'histoire. Elle avance aussi l'idée de définir aussi précisément que possible ce qu'est un opéra, ses spécificités, l'architecture des bâtiments, la structure d'un opéra (actes, ouverture, intermèdes) et de faire chanter les airs connus par les élèves, de battre le rythme et le tempo. Elle suggère ensuite d'amener les élèves à reconnaître les différentes voix puis le chœur... Elle clôt son propos en parlant de la transdisciplinarité. En effet, l'étude d'un opéra permet de toucher à différents **volets pédagogiques**. Dans le cas de D.Migrenne, l'étude de *Carmen* lui a permis d'ouvrir ses séances vers l'enseignement d'une langue étrangère, puisque les élèves étaient anglophones. Le cycle 2 ne permet pas autant de possibilités d'études transversales qu'un cycle 3. Les possibilités d'ouverture vers la géographie, la sociologie, l'art, la littérature sont plus limitées.

¹⁹ http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00628575_v1/

²⁰ <http://karen-finch.suite101.com/taking-children-to-the-opera-a191555>, Karen Finch, musicienne, artiste et auteur de chroniques.

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

Le second point positif de son bilan de fin de séquence est le changement d'attitude et d'opinions des enseignantes vis à vis de l'opéra. Elle note une évolution des attitudes en classe et un intérêt des élèves toujours croissant. En effet, D.Migrenne a observé que les deux enseignantes, n'étaient pas particulièrement enthousiastes car « cet art est si riche et si inconnu des enfants qu'elles ne l'étudieraient pas en classe de primaire parce que les élèves risqueraient de se déconcentrer rapidement vu la difficulté que présente cet art. Elles ne sentaient donc pas leurs élèves prêts à travailler sur des écoutes musicales et des chants d'opéra » écrit D.Migrenne. Il s'avère, cependant, que les enseignantes furent enchantées par l'engouement des élèves pour l'opéra, « *En fin de séquence, les élèves de première année, ont tenu à chanter et à fredonner des extraits de Carmen dans toute l'école. Ils ont également présenté l'opéra avec leurs mots dans la classe de la deuxième enseignante qui participait à l'entretien. J'ai eu enfin l'occasion de discuter avec ces deux enseignantes en fin de stage, et elles m'ont tout simplement remerciée.* »

La séquence de D.Migrenne a bien fonctionné, parce qu'elle a dans un premier temps présenté l'œuvre de *Carmen* au travers d'images²¹, que les élèves devaient décrire. Cela leur a permis d'imaginer les personnages, les lieux de l'action. Elle leur a ensuite dévoilé l'histoire de manière concise, décodant avec eux le lieu, les relations entre les personnages et l'intrigue. Pour des élèves de cycle 2, c'est suffisant. L'histoire est légère, les élèves peuvent facilement adhérer, voire s'identifier aux personnages.

5 extraits musicaux ont été diffusés : *la garde montante, la habanera, la séguedille, la chanson du toréador*, ainsi que l'extrait final de l'opéra qui sont les airs mythiques. Le choix de D.Migrenne a été de simplifier, d'aller à l'essentiel, d'apporter les codes : il y a une histoire composée de plusieurs actions, chaque action est liée à un acte. Chaque changement de lieu est aussi lié à un acte ou à une scène, chaque air chanté dévoile une description, une narration, une « réplique », un sentiment. Les élèves dans un second temps ont cherché à analyser le caractère de l'air chanté : est-ce triste ? Est-ce jovial ? Est-ce une chanson d'amour ?

Dans un troisième temps, D.Migrenne les a amenés vers un travail plus précis sur les différentes voix et le chœur. Il fallait distinguer et donc comprendre les fonctions du chœur dans un opéra, puis la particularité de la voix de Carmen (la soprano ou mezzo

²¹ Extraites de l'ouvrage *Carmen, un opéra de Georges Bizet*, Irène Jacob, Gallimard jeunesse

soprano dramatique), de Don José (le ténor), d'Escamillo (le baryton) et de Micaela (la soprano lyrique). Enfin, les élèves ont appris le chant de « *la garde montante*. »

L'extrait de l'acte de Theresa Schmitz de 2010²², donne la parole à un enseignant anglais, porteur d'un projet de sorties à l'opéra avec ses élèves à Leeds « *It's just about giving children an experience they may not have had and may not choose to have*. », ce qui signifie « Il s'agit surtout de rendre possible une expérience que les enfants n'auraient probablement jamais eue ou qu'ils n'auraient pas choisie d'eux-mêmes ».

2.2 Les parcours scolaires de l'opéra de Lille

L'Opéra de Lille, en partenariat avec le Rectorat de l'Académie de Lille, propose aux enseignants d'élaborer des parcours pédagogiques adaptés à leurs projets de classe ou d'école.

La préparation au spectacle peut être envisagée par des interventions en classe, des visites de l'Opéra, des rencontres avec les artistes ou des professionnels du spectacle, des ateliers de pratique (chant ou danse) et même une formation spécifique pour les enseignants. L'opéra met à la disposition des enseignants, des outils pédagogiques téléchargeables sur leur site internet et des formations.

Les classes peuvent assister à tous les spectacles de la saison, *dans les conditions habituelles de représentations publiques* tout en bénéficiant d'un tarif préférentiel et d'un accompagnement ou d'assister aux spectacles organisés en temps scolaires, ce qui est particulièrement adaptés aux classes les plus jeunes. Pour les collèges et lycées les parcours pédagogiques peuvent être organisés sur mesure avec l'enseignant selon la discipline dispensée (langues, art, littérature, danse...) en classe. ²³

L'équipe de l'Opéra offre une aide et un accompagnement aux enseignants et choisit avec eux les spectacles les plus adaptés afin de répondre au mieux à leurs attentes.

²² Theresa Schmitz « La création de l'opéra pour l'enfant-spectateur ou la découverte d'un genre à travers les sorties scolaires à Paris, Leeds et Vienne », in *Actes du colloque Enfance et cultures : regards des sciences humaines et sociales*, Sylvie Octobre et Régine Sirota (dir), [en ligne]

²³ Source : dossier public scolaire ; www.opera-lille.fr

Un service « accueil du public scolaire » est mis en place depuis une quinzaine d'année pour répondre, comme l'explique Sylvie Saint Cyr²⁴, à *une démocratisation de la culture*. En 1993, sous l'impulsion de Jack Lang, le gouvernement a souhaité démocratiser la culture par le biais d'actions culturelles au sein des structures. L'objectif étant à posteriori de former un « public citoyen » aux arts et à la culture. Ainsi dès le début des années 90, sous l'influence des théâtres, des musées, des centres d'art, l'Opéra traite une nouvelle demande de pédagogie autour des arts et réfléchit à de nouvelles propositions en direction de la jeunesse, pour répondre au souhait gouvernemental de sensibiliser le public à l'échelle de toute une génération, c'est dans ce but précis que sont mis en place des services dans toutes les structures culturelles.

L'Opéra de Lille²⁵ propose donc aux classes qui participent à un projet un parcours de sensibilisation permettant de préparer au mieux la venue des élèves, de leur faire comprendre le processus de création artistique lié au spectacle et de développer leur sens de l'analyse critique.

Le parcours intègre dans la mesure du possible : une séance de préparation ou une rencontre/débat dans la classe, une visite de l'Opéra, une rencontre avec un membre de l'équipe artistique, et parfois même un atelier de pratique²⁶.

Des parcours thématiques sur une saison peuvent être envisagés pour un travail plus approfondi entre l'Opéra et un établissement. Une même classe a alors l'opportunité de découvrir diverses formes d'expression artistique (opéra, danse, concert/récital) à travers une thématique choisie avec l'enseignant.

La sensibilisation artistique ne peut se faire par la simple venue à un spectacle. Elle nécessite un travail de préparation et une implication forte de l'enseignant. Aussi, l'Opéra de Lille donnera-t-il priorité aux élèves préparés et suivis, aux enseignants qui ont construit un projet pédagogique, si possible en transdisciplinarité.

²⁴ cf infra

²⁵ http://www.opera-lille.fr/fichier/s_paragraphe/6963/paragraphe_file_1_fr_operadelille.scolaires.1112.pdf

²⁶ http://www.opera-lille.fr/fichier/s_paragraphe/6963/paragraphe_file_1_fr_operadelille.scolaires.1112.pdf

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

J'ai eu la chance de participer le 8 Novembre 2011 à un parcours scolaire. J'ai observé les réactions des élèves de CE1 de l'école Lamartine de Lille. Le parcours s'appelait « Un Tour à l'Opéra » et proposait 3 mini-spectacles pour les enfants de cycle 2 et de cycle 3. Ce parcours s'inscrit sur une journée entière et propose 3 créneaux horaires différents.

Le premier spectacle était un concert de timbales baroques et de trompettes. Puis les élèves ont assisté à une sonate pour luth et flûte à bec. Le troisième atelier est celui que j'ai trouvé le plus intéressant. Il s'agissait de l'atelier lyrique : les enfants ont été accueillis par une chanteuse soprano, chargée de les préparer à l'écoute du mini concert qui allait suivre. Placés en cercle autour d'elles, les enfants ont d'abord découvert ce qu'était l'opéra, puis l'époque de Georg Friedrich Haendel²⁷, le compositeur à l'honneur de ce parcours musical²⁸. Les enfants se sont exercés à chanter à la manière d'un chanteur lyrique afin de comprendre quelles étaient les différences entre un chant lyrique et un chant « classique ». La chanteuse a bien insisté sur le fait « d'habiter » son chant, de le mimer pour qu'on le comprenne, car souvent les paroles sont en langues étrangères.

Voici le texte chanté par les élèves : « *Votre apparence enchanteresse, me met en émoi, l'amour est là, l'amour est là, avec son arc et ses flèches.* »

La chanteuse a expliqué les paroles aux élèves, puis elle l'a chanté. Ils étaient stupéfaits, intrigués et ébahis. Ils l'ont ensuite tous chantés.

Parce qu'ils l'ont applaudie, elle en a profité pour leur expliquer les conventions de l'opéra : quand les chanteurs arrivent sur scène, on applaudit, par contre entre chaque morceau, on n'applaudit pas.

Les enfants étaient intrigués par le chant en italien. La chanteuse leur a proposé un jeu lors du concert. Elle a donné « *piéta et amore* » à retrouver dans les airs chantés par Jean-Gabriel Saint-Martin (basse). Ils se sont tous pris au jeu, et à la fin du spectacle, ils ont dû dire combien de fois ils avaient entendu ces deux mots.

²⁷ G.F Haendel : (1665 – 1759)

²⁸ En correspondance avec l'opéra « Agrippine » de Haendel, programmé les 5,7 et 9 novembre 2011 à l'opéra de Lille.

Les élèves furent très attentifs à l'ensemble des propositions (aucun rire, ni regards étonnés) et ce, parce qu'ils étaient **préparés** à entendre un chant lyrique. Cette expérience montre bien que la préparation et l'accompagnement des enfants, leur permet de s'ouvrir plus facilement à d'autres répertoires musicaux plus éloignés de leur culture quotidienne, comme ici le chant lyrique. Daphné Migrenne²⁹ stipule en conclusion de son mémoire, qu' « enseigner l'opéra n'est pas qu'une possibilité, cela relève presque d'une obligation morale. Ne pas les sensibiliser à l'opéra c'est leur fermer une porte vers la culture. »

La formation pour les enseignants :

L'Opéra de Lille propose aux enseignants des rencontres préalables pour mettre au point leur projet et définir un calendrier. La structure met en place une documentation pédagogique sur les productions lyriques ou de danse en cours ainsi que des exercices. Des réunions préparatoires ou rencontres avec les équipes artistiques des spectacles en création à l'Opéra.

Enfin, l'opéra de Lille met en place des sessions de formation organisées en collaboration avec le Rectorat, la DAFOP³⁰, la DRAC³¹, le SCEREN/CRDP et le PREAC³² Musique et Voix.

2.3 Découverte de l'opéra par les métiers : « Dix mois d'école et d'opéra »³³

L'expérience obtenue après 20 ans d'opération sera relatée par *Danièle Fouache* « *10 mois d'école et d'opéra est un formidable partenariat qui existe depuis 1991 entre l'opéra de Paris et l'Education nationale sur 3 académies : Versailles, Créteil et Paris* »

L'idée initiale était de rassembler dans ce lieu, estimé comme l'un des plus élitiste de France, les jeunes qui en sont le plus éloignés, de redonner confiance à ces jeunes élèves, d'adopter une stratégie de valorisation de l'enseignement technique, de tenter de redonner du sens à l'acquisition des apprentissages pour aider chaque élève.

²⁹ Cf infra

³⁰ Délégation Académique à la Formation des Personnels.

³¹ Direction régionale des Affaires Culturelles

³² Pôle de ressources pour l'éducation artistique et culturelle

³³ Fondatrice du projet « 10 mois d'école et d'opéra » ;

http://www.operadeparis.fr/pratique/activites_peda/10_mois_d_ecole/index.php

1Direction

365 bis rue Jules Guesde

BP 50458

59658 Villeneuve d'Ascq cedex

Tel : 03 20 79 86 00

Fax : 03 20 79 86 01

Site web : www.lille.iufm.fr

Ce projet s'adresse donc en priorité aux jeunes des Zones d'Education Prioritaire (ZEP), qui ont un accès difficile voire inexistant à la culture en découvrant les métiers de l'Opéra, son personnel technique et artistique.

Chaque année un spectacle a lieu pour 3 classes, une création inspirée d'opéras connus. Ce projet rassemble aujourd'hui près de 30 classes, 800 élèves âgés de 5 à 22 ans. Chaque équipe pédagogique construit un projet liant la classe et l'opéra, fixe ses objectifs de formation permettant de mettre en jeu différentes compétences à partir des activités proposées par l'Opéra. Ce projet peut prendre différentes formes : conception d'affiches (pour les plus jeunes), chant, danse, théâtre... Instruire un élève ce n'est pas seulement aller dans son sens, cela consiste aussi et principalement à lui ouvrir de nouvelles portes qu'il n'ouvrirait pas lui-même. Le projet se déroule sur deux ans à raison de trois heures par semaine. Le bilan s'avère positif, certes tous les élèves n'y retourneront peut être pas seuls, mais les jeunes sont remotivés, valorisés. Leurs aspirations professionnelles sont réactivées et les échecs successifs sont essoufflés.

2.4 Quelques exemples en Europe et à New York

Thérèse Schmitz³⁴ rapporte la vision des enseignants européens quant à l'enseignement de l'opéra à l'école primaire en Angleterre, en Autriche et en France.

Tout d'abord, en Angleterre, on remarque que les enseignants n'envisagent pas une sortie à l'opéra sans préparation préalable. Les temps d'accompagnement sont perçus comme *vitaux* et *exceptionnels* pour que l'opéra soit compris et apprécié. Ces ateliers permettent un enrichissement des méthodes pédagogiques mais aussi dans l'expérience des enfants qui leur permet d'approcher de véritables chanteurs d'opéra. La sortie scolaire à l'opéra semble être, selon eux, le seul moyen de faire découvrir l'opéra, afin de le démocratiser à un plus grand nombre. L'objectif pour les enseignants anglophones est de miser sur la découverte plaisir des enfants, afin qu'ils puissent se rendre à l'opéra au moins une fois durant leur scolarité sans avoir recours aux financements des familles.

Une enseignante souligne que la réussite d'une étude d'opéra repose sur l'intérêt et l'engagement de l'enseignant.

³⁴ Cf infra

Nos collègues autrichiens envisagent la sortie à l'opéra et son étude en classe, comme une mission éducative, afin de faire connaître aux élèves le plus grand nombre de langages artistiques et culturels différents. Les raisons principales qui les poussent à aborder un opéra sont essentiellement les origines socioculturelles des élèves, particulièrement éloignées de ce type de représentations. Ils cherchent à procurer de l'émotion et de l'émerveillement aux élèves en leur montrant une autre représentation du monde.

En France, la démarche est différente. Les enseignants cherchent avant tout, à relier l'opéra à un champ disciplinaire. L'exemple donné par Thérèse Schmitz dans son rapport, concerne le spectacle *le petit chaperon rouge* d'Aperghuis. Les enseignants se sont accordés pour privilégier ce spectacle pour des raisons essentiellement pédagogiques, *l'opéra comme genre musical est inscrit au bulletin officiel*.

L'analyse qu'on peut faire de ce retour d'expérience concerne la motivation des enseignants à utiliser un opéra en classe. Pour les enseignants anglais et autrichiens, l'intérêt est multiple ; une ouverture culturelle aux élèves via une représentation d'opéra et provoquer le plaisir, l'émotion. En France, les enseignants cherchent à relier l'opéra à une activité pédagogique.

Finalement, il semble que ces démarches conjointes soient les bonnes raisons d'aborder l'opéra à l'école : le plaisir de la nouveauté, la quête d'émotion nouvelle et l'accompagnement éducatif indispensable au *décodage* de l'œuvre.

La vision est la même outre-Atlantique. L'article américain, extrait du site www.educationworld, présente une expérience peu banale en maternelle mais extrêmement enrichissante

Elle part du constat que: *Young children use their whole being when they express themselves musically, "It is hard for them to sit still. They feel the rhythms and need to move. Young children also enjoy pretend play at this age. They like to dress up, be another character, use different voice inflections: trad.*³⁵ *Les jeunes enfants utilisent tout leur être pour exprimer la musicalité. C'est dur pour eux de rester assis. Ils ressentent le rythme et ressentent le besoin de bouger. Les jeunes enfants se réjouissent*

³⁵ Traduit par Audrey Losfeld

à l'idée de jouer à cet âge. Ils aiment se déguiser, être un personnage, utiliser différentes intonations de voix.

Tout a commencé grâce à un livre, *opera is literature come to life*³⁶, la réécriture d'*Aïda*, de Verdi par une chanteuse lyrique Leontyne Price. Mrs Ifft McGirr, l'enseignante affirme, "When I read the book to my students, it was incomplete without the music." Elle décide donc de se munir du livret d'opéra et pendant plus d'un mois, les élèves se sont tous déguisés, reproduisant des scènes du livre-opéra.

Mrs McGirr souligne³⁷ qu'il est primordial de comprendre qu'un opera est un excellent outil pour apprendre le langage, parce que l'opéra c'est de la littérature vivante. Les enfants peuvent comprendre le traitement des personnages, l'action, les problèmes dans l'histoire. L'opéra est un outil indispensable à l'acquisition du langage et apporte des connaissances linguistiques. Pour le mener à bien, il faut donc des enseignants engagés et motivés.

L'article évoque également le positionnement de *Joseph Piro, New York City Public Schools*, directeur des relations avec les écoles du New York City Opera. En effet, il pense que l'opéra est indispensable à tout enfant pour sa construction future. Quand le journaliste lui demande **Pourquoi l'opéra?** Il répond avec simplicité et vérité *To be completely and comprehensively educated means having a background in the arts. By introducing students to opera, we build and sustain cultural intelligence. ... Passing on knowledge and understanding about the power of opera to communicate universal themes, ideas, and emotions ultimately enhances and betters our society. ... [Opera] stretches students and teachers in directions they never thought possible."*

Trad. « Afin d'être instruit complètement et de la meilleure manière que ce soit, cela nécessite une ouverture aux Arts. En présentant l'opéra aux enfants, nous leur construisons et entretenons une intelligence culturelle. Les amenant à dépasser la connaissance et la compréhension du pouvoir de l'opéra, à savoir de communiquer des thèmes universaux, des idées, des émotions qui améliorent sensiblement notre société. La force de l'opéra permet d'amener élèves et professeurs vers des directions qu'ils ne croyaient pas possibles. »

³⁶ http://astore.amazon.com/schoolnotes_books-20/detail/0152015469/002-7969494-8556831

³⁷ En anglais dans le texte, trad. Audrey Losfeld

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

Je trouve que la vision de Joseph Piro est extrêmement importante dans la construction d'un projet collectif autour de l'opéra. Sa vision permettrait de réconcilier les réticents qui n'y voient encore qu'un art qui ne leur est pas réservé. L'opéra fait partie d'une ouverture culturelle musicale indispensable, qui formera les spectateurs de demain en leur amenant un regard critique mais néanmoins averti sur ce qu'ils voient, ce qu'ils entendent, ce qu'ils ressentent.

2.5 Le questionnaire aux enseignants

J'ai élaboré un questionnaire sur les envies des enseignants à aborder l'opéra en classe. Leurs réponses viennent renforcer l'idée que livrés à eux même, les enseignants ne souhaitent pas démarrer l'étude d'un opéra qu'ils jugent (pour 40% d'entre eux) trop longs pour les élèves, pas adaptés et ennuyeux. Néanmoins, à la question « *Seriez vous prêt à vous investir au sein d'un projet Opéra ?* » à 80% la réponse est positive, à la seule condition d'être accompagné par une personne « passionnée ». J'ai remarqué qu'à 3 reprises dans les réponses, le mot « opéra » était relié à « passion ».

Un élément frappant ressort de cette enquête et concerne le lien entre connaissance et transmission. 50% des enseignants interrogés n'ont jamais assisté, à titre personnel à un opéra. Sur les 50 % restant qui ont assisté à un opéra, seule 10% y assistent régulièrement. 40% ont vu entre 1 et 3 opéras dans leur vie ou uniquement des opéras pour enfants. En fait, une personne sur les 8 interrogées est un spectateur et amateur d'opéra, ce qui, va sensiblement modifier l'approche qu'il a de l'opéra et de l'intérêt à l'aborder en classe.

50% des enseignants de cycle 3 interrogés estiment qu'on peut envisager l'étude d'un opéra dès l'école primaire, les autres ne l'enseignent pas. Il a cependant été clairement affirmé, que pour étudier une œuvre lyrique en classe, que ce soit en cycle 2 ou en cycle 3, il fallait impérativement que les élèves soient très bien préparés à l'écoute, à l'histoire, au jeu scénique et aux conventions de l'opéra, si toutefois une sortie était prévue. Les enseignants réclament également, le cas échéant, une visite de l'opéra et une rencontre avec les artistes.

Lorsque je leur ai demandé, s'ils avaient déjà, lors des séances d'éducation musicale, permis l'écoute d'airs d'opéras aux élèves, 60% d'entre eux ont répondu positivement.

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

La réaction des élèves est souvent la même : étonnement, moquerie, surprise... ils n'y sont pas familiarisés. Une enseignante évoque toutefois que *l'écoute d'opéra est évolutive. Les élèves sont intimidés au départ, mais l'objectif étant que l'écoute devienne familière et qu'ils puissent à terme comparer, discuter autour des différents opéras.*

Deux grands points ressortent de cette enquête d'opinion effectuée auprès de 8 enseignants de cycle 3 de l'académie de Lille.

Premièrement, que si l'enseignant n'est pas lui-même passionné par l'opéra, il ne l'étudiera pas en classe. Ensuite, si toutefois, un projet d'opéras pouvait le séduire, il faudrait absolument que sa classe et ses élèves soient accompagnés, formés et suivis dans le projet.

Partie 3 : l'opéra, un support précieux

3.1 : Un art complexe à décoder pour mieux le transmettre aux élèves.

Pour comprendre un opéra, il faut apprendre à le « décoder ». J'emploie volontairement ce terme de code, car un opéra fourmille de symboles, d'expressions, de représentation, de citations à d'autres œuvres tant musicales que littéraires, religieuses, mythologiques.

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

27

Or, si on souhaite initier des enfants à l'opéra, il faut leur proposer des clés de compréhension, des décodages simples mais indispensables.

Isabelle Moindrot³⁸ dit qu' »il faut apprendre à décoder le jeu, par des grilles de lecture pour apporter toute jouissance au spectateur ». En effet, elle amène l'idée que pour aimer quelque chose, il faut le comprendre en lui donnant des repères, des habitudes de lecture. En formant l'œil et l'oreille du jeune spectateur qu'est l'élève, il sera plus simple de le guider vers l'opéra, afin de favoriser le plaisir par la connaissance. Les œuvres lyriques sont complexes. Les connaissances mobilisées sont d'ordre linguistiques, sociales, historiques, géographiques voire philosophiques. L'essentiel pour l'enseignement en classe est de participer à l'apprentissage du regard et de l'écoute par un accompagnement et une préparation de l'œuvre écoutée.

Initier des élèves à l'opéra c'est d'abord comprendre l'histoire du genre pour décoder l'origine des formes. Je dis bien « comprendre » l'histoire du genre qu'est l'opéra, car il a connu beaucoup de transformations, de réforme artistiques et esthétiques, de recherches musicales, que l'enseignant doit maîtriser s'il souhaite transmettre son savoir à ses élèves, et « décoder » les formes car dans cette quête de perfection à laquelle prétend l'opéra, chaque forme d'opéra a ses caractéristiques propres et sont les témoins d'une période de l'histoire, d'un courant littéraire. L'objectif principal est de comprendre l'opéra pour mieux l'« apprivoiser ».

a) L'histoire du genre

L'opéra est né au XVIIe siècle en Italie. Jacopo Peri avec son opéra *Euridice* (1600) et Claudio Monteverdi avec *Orfeo* (1607) sont les deux premiers grands compositeurs d'Opéra. *Orfeo* eut un immense succès, pour plusieurs raisons : d'abord parce que l'œuvre était accompagnée par un orchestre important et que les instruments y étaient utilisés de manière nouvelle, ensuite parce que la musique était remarquable notamment les airs d'Orphée, enfin, et pour la première fois depuis *les madrigaux*³⁹ l'usage de

³⁸ *la représentation de l'opéra*, PUF 1993

³⁹ Cf infra

récitatifs rendait l'action intelligible par tous. Les airs et l'orchestre dépeignaient les passions et les sentiments.

L'Incoronazione di Poppea [Le couronnement de Poppée] de Monteverdi créé en 1642 est son dernier opéra, il était destiné à être présenté dans un théâtre public à Venise. Les critiques s'accordent à dire que c'est sa plus belle œuvre. *L'Incoronazione di Poppea* est considéré à tous points de vue comme le prototype définitif de l'opéra ; l'accent est mis sur la vérité dramatique, les émotions de la vie réelle et leur expression. (NB : cet opéra fut représenté cette année à l'opéra de Lille en début d'année 2012⁴⁰).

L'appétit des auditoires italiens pour cette forme de spectacle ne fait que commencer. A la moitié du XVIIe siècle, plus d'une centaine d'opéras sont créés, des salles d'opéras sont construites pour l'occasion. La diffusion du genre est rapide.

Au fur et à mesure que Monteverdi perfectionne la mise en musique des paroles, la musique prend progressivement le pas sur le texte. C'est la naissance des **vocalises**. On s'éloigne de la déclamation pour chanter plusieurs notes sur une même syllabe. Ces vocalises ont donné naissance à l'*air* ou *aria*.

Au milieu du XIXe siècle, de nombreux opéras devinrent des séquences, privilégiant le *Bel Canto*⁴¹ à l'importance du récit, c'est un moment chanté identifiable, tandis que d'autres opéras comme ceux de Richard Wagner (*Der ring des Nibelung*)⁴², étaient composés, sans qu'un passage particulier ne puisse être identifié comme une aria.

b) le code dans les formes d'opéra.

Chaque forme d'opéra (*Singspiel*, *opera seria*, *opera buffa*, *opérette*...) a ses caractéristiques que l'on peut essayer de décoder avec des élèves afin de le replacer dans une époque. Chaque époque ayant elle aussi ses codes esthétiques et artistiques. L'un ayant une influence considérable sur l'autre.

⁴⁰ Opéra de Lille, rue des Bons enfants : http://www.opera-lille.fr/fr/saison-11-12/bdd/sid/99293_le-couronnement-de-poppee

⁴¹ Voir aussi page 36

⁴² L'anneau de Nibelung

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

*L'opera seria*⁴³ est un exemple intéressant. Il connaît son apogée durant les trois quart du XVIIIe siècle. Il se construit sur le modèle du *Dramma per musica*, le drame pour la musique et ne se présente qu'en italien. En effet, dès la fin du XVIIe une réforme importante est lancée : il fallait miser sur l'aspect dramatique. *Les thèmes des opera seria* sont ceux de la tragédie du XVIIe siècle et des idées des Lumières du XVIIIe siècle. Cette forme d'opéra s'inspire de l'antiquité (biblique, mythologiques) et supprime tout effet comique. L'œuvre doit élever l'esprit d'où le nom *d'opera seria* (« opéra sérieux »). Les codes qui permettent d'identifier cette forme d'opéras peuvent être par exemple des personnages « nobles », des héros mythologiques, des personnages poursuivis par un destin tragique. Une place importante est donnée au religieux dans cette forme d'opéra. C'est d'ailleurs ces codes qui peuvent influencer la lecture du metteur en scène. Les personnages peuvent également incarner des vertus : comme la clémence, le pardon, la tolérance, l'amour-propre, la beauté, le renoncement, sur des modèles inspirés par l'antiquité réinventée (ex : dans « le couronnement de Poppée⁴⁴ » de Monteverdi : dans le prologue on retrouve de manière allégorique, la Fortune, la Vertu et l'Amour représentés.). Cette forme d'opéras correspond aux œuvres d'Haendel, Gluck (voir sa réforme en annexe), Scarlatti, Vivaldi etc.

*L'opera buffa*⁴⁵ ou *opéra bouffe*, lui typiquement français, est lui aussi une forme d'opéra particulièrement riche et apparaît en opposition la plus complète à *l'opera seria*. C'est un opéra à visée plus populaire. Les codes sont ceux de la comédie quasi burlesque avec des personnages comme les valets, les bouffons, les bourgeois, des vieux barbons voulant épouser leurs pupilles, de soubrettes infernales et de jeunes ténors amoureux. *Le Barbier de Séville* de Rossini, *les Noces de Figaro* de Mozart, *Così Fan Tutte* de Mozart en sont quelques exemples.

L'ensemble de l'œuvre lyrique de Mozart est également très marquante de par sa richesse, sa diversité, son inventivité. Reprenant ses opéras de jeunesse, les agrémentant des caractéristiques des opéras séria et opéra buffa, il donne ses premières

⁴³ Voir annexe

⁴⁴ Source : livret « le couronnement de Poppée » opéra de lille.

⁴⁵ Voir annexe

lettres de noblesse à l'opéra allemand avec *l'enlèvement au Sérail* (1782) puis la *Flûte enchantée* en 1791. Ces deux œuvres participent au **Singspiel** (forme d'opéra populaire avec alternance de passages chantés et parlés avec aussi des passages comiques ou au contraire plus grave). Il écrit coup sur coup avec Da Ponte : *Don Giovanni* (1786), *Le Nozze di Figaro* (1787) et *Così fan tutte* (1790)

Au XIXe siècle, le romantisme a gagné l'opéra. Durant ce siècle, Paris est devenu le berceau du *grand opéra*. Le *grand opéra* est un genre qui se caractérise par quatre ou cinq actes, caractérisé par une distribution et un orchestre de grande envergure, de prodigieux décors et de spectaculaires effets de scène, basé sur une intrigue tirée d'un événement historique dramatique. (Verdi, Donizetti, Wagner ou Gounod... en sont les compositeurs phares)

Le XXe siècle sera représenté par un courant plus naturaliste, appelé le *vérisme*. Ce sera notamment le leitmotiv de Puccini (1858-1924) qui met en scènes des drames passionnels, des situations émouvantes, utilisant le bel canto,

3.2 le livret

Pour comprendre un opéra, le **livret d'opéra** semble « l'outil » le plus approprié.

Le livret d'opéra, c'est le manuscrit, le texte écrit qui sera mis en musique. On l'appelle *libretto* en italien, qui signifie *le petit livre*, le *libretto* étant celui l'écrit. Les thèmes abordés sont l'histoire et la mythologie gréco-latine dans *l'opera seria*, des marivaudages dans *l'opera buffa*, des légendes médiévales dans *l'opera romantique*, des drames passionnels dans *l'opera veriste*...

L'amour, la mort, le destin sont récurrents. La seule lecture d'un livret peut être insuffisante, car il n'est pas fait pour être lu, mais pour être joué. La musique ajoutée aux textes du libretto apporte une expressivité qui individualise les personnages et dramatise les situations. L'importance du texte grandira au XIXe siècle. Le texte est écrit dans la langue originale du librettiste et du compositeur.

Grâce à lui, le spectateur fait connaissance avec les personnages et doit comprendre les liens qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Le livret d'opéra

détient une multitude d'indices concernant *la triple unité*⁴⁶, c'est-à-dire *le lieu, l'action et le temps*. Ces indices se retrouveront principalement sur scène à travers le décor et ses accessoires mais également dans les costumes portés par les chanteurs selon les souhaits du metteur en scène. Le livret c'est le scénario de l'opéra.

Le parcourir c'est lire une histoire. Chaque élève, pourra comme en littérature se créer un schéma narratif de l'histoire. (NB : Ce qui induit une bonne préparation en amont avec des enfants.). Le livret permet aussi d'anticiper ce qui va se passer en émettant des hypothèses, des lectures différentes, de se projeter dans une vision de l'histoire, sa propre vision de l'histoire. C'est d'ailleurs tout le travail du metteur en scène.

a) les personnages d'opéra :

Pour illustrer ce propos, je suis partie d'un exemple concret, cité dans le dossier pédagogique réalisé par Françoise CARRET, professeur d'Education Musicale, responsable du service éducatif associé aux Chorégies d'Orange⁴⁷, que j'ai trouvé sur le site internet de l'académie d'Aix-Marseille. Elle propose une analyse très détaillée à destination d'un public scolaire et donne des clés d'interprétation des personnages d'un opéra, j'ai choisi *la Bohème* de Puccini :

« *la Bohème* (1896) de Giacomo Puccini, opéra inspiré de l'œuvre de Murger, *Scènes de la vie de Bohème*. Le nombre des personnages a été réduit : quatre personnages principaux : un couple Rodolphe et Mimi dont les souffrances et que les joies constituent le fil conducteur de l'opéra ; à leur côté un autre couple, Marcel et Musette. Dans le livret on constate qu'il y a quelques personnages secondaires, les deux amis Colline et Schaunard ainsi que quelques autres personnages qui ne font que passer, comme par exemple le propriétaire. Dans l'opéra, la maladie de Mimi cristallise la tension et donne une tonalité réaliste à l'histoire. Notons au passage que l'humble condition des personnages est soulignée par certains objets : le petit bonnet rose de Mimi, le ruban de Musette par exemple. »

⁴⁶ Suivant le principe d'Aristote, source : l'opéra pour les nuls.

⁴⁷ <http://www.musique.ac-aix-marseille.fr/opera-en-actions.htm>

Cette phase de travail a été menée individuellement par l'enseignant afin d'analyser l'œuvre. Elle lui permet de faire un résumé clair de l'action, de l'intrigue et de dresser un portrait rapide des personnages (conditions sociales, relations...). Dans cet exemple, une comparaison d'avec l'œuvre originale est établie mais cela semble inopportun avec de jeunes enfants. Il faut qu'ils comprennent qui sont les personnages principaux, les personnages secondaires et les relations qu'ils entretiennent

b) personnages et voix :

Les codes sont partout à l'opéra. Françoise CARRET, professeur d'Education Musicale, responsable du service éducatif associé au Chorégies d'Orange présente les personnages caractérisés par leur voix de la manière suivante :

***Rodolfo** est ténor lyrique, place particulière selon Jean Cabourg « entre le ténor léger d'un certain répertoire français et le ténor romantique de l'opéra italien ». Trop léger, il ne serait pas crédible dans les envolées du troisième acte, trop emphatique, il risquerait de ridiculiser son personnage.*

Le ténor caractérise le personnage de Rodolfo, le poète, parce que celui-ci est à la fois puissant et fragile, ardent et sensible.

L'héroïne, quant à elle doit posséder un timbre profond. Elle est vibrante d'amour ou de douleur. C'est la raison pour laquelle **Mimi**, humble, amoureuse, modeste, simple est une soprano.

Marcello est le double de Rodolfo, le second rôle par excellence. Il est donc baryton, au côté du personnage principal ténor. *Marcello n'a pas d'identité musicale au travers d'un air ou d'un thème. Il est souvent dans le mimétisme (de Rodolfo au premier acte, de Musette au deuxième et de Mimi au troisième).*

Musetta, le second rôle féminin est l'antithèse de Mimi, excentrique, fière, pleine de fougue et d'énergie. *Son registre aigu, avec ses gammes ascendantes en notes piquées illustrent cette exubérance.* Enfin, **Colline** le philosophe, qui ne partage pas toujours les frivolités de ses camarades, est une basse. Les voix de basse sont souvent attribuées aux sages ou aux démons.

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

Dans cette analyse, l'auteur relie les voix aux caractères.

Les chants et donc les voix sont porteurs de sens à l'opéra. Ce n'est pas anodin d'avoir associé tel type de voix à tel personnage comme le montre l'analyse de F. Carret.

En effet, une voix aiguë peut représenter une femme, un être spirituel ou un enfant; une voix grave d'homme peut représenter un roi, un dieu, un philosophe, un poète. Une voix très grave pourra être un démon, un roi, un sorcier ou un géant.

Le site des archives municipales de Toulouse⁴⁸, affirme que « chaque rôle correspond un type de voix qui éclaire immédiatement le spectateur sur le personnage, son âge et son **caractère** ». Cependant, pour être éclairé, il faut connaître le code associé à chaque voix.⁴⁹ Ou à défaut se laisser guider par ses impressions.

La simple interprétation du personnage d'opéra semble ne pas être suffisante. Le chanteur doit « être son personnage », sortir de lui-même pour ressentir comme lui, vivre comme lui, aimer comme lui, mourir comme lui. Il doit ne faire qu'UN avec son personnage afin de lui apporter toute crédibilité. Ne disait-on pas que Maria Callas EST *Tosca*. À elle seule, elle "incarne" le drame. Inconséquente, violente, instable, toujours passionnée, elle campe un personnage de chair et de sang. La voix doit transmettre tout le potentiel émotionnel souhaité par le compositeur et le chef d'orchestre, tout ce que les mots n'ont plus le pouvoir de dire. Certains rôles, comme *Norma* nécessite une grande technique lyrique et des qualités de tragédienne. Les mises en scène actuelles d'opéras laissent une place aussi importante au jeu qu'au chant. Ce qui renforce l'aspect dramatique, comique, tragique... de l'œuvre.

Avec des élèves, un travail sur les sentiments exprimés par les chants peut être enrichissant. Cela peut permettre de comprendre qu'une voix grave d'homme ou une voix légère et cristalline de soprano est symbole d'un personnage, d'une identité, d'un caractère que l'on retrouvera tout au long de l'histoire. Ainsi les élèves peuvent, comme pour une œuvre littéraire, se créer mentalement des « portraits ».

c) Unité de temps, de lieu et d'action :

⁴⁸

⁴⁹ Cf partie 1.1.3

1Direction

365 bis rue Jules Guesde

BP 50458

59658 Villeneuve d'Ascq cedex

Tel : 03 20 79 86 00

Fax : 03 20 79 86 01

Site web : www.lille.iufm.fr

Un opéra c'est aussi un contexte historique, social, philosophique, intellectuel, géographique, artistique. Chaque début d'acte, nous situe l'histoire et l'époque⁵⁰ A la lecture attentive du livret, on peut en retirer quelques indices: par exemple

La Bohème,

Au quartier latin, à Paris, en 1830 environ

Acte I : Une mansarde dans le Quartier latin vit un inséparable quatuor : un poète, un peintre, un philosophe, un musicien. C'est la nuit de Noël

Acte II : Une place, quelques boutiques et le café Momus... des marchands ambulants...

Acte III : Une barrière à la sortie de Paris, sur la route d'Orléans, une taverne c'est l'aube..

Acte IV : Dans la mansarde.

À chaque interprétation, l'œuvre est redécouverte et *c'est une jouissance sans cesse renouvelée de l'amateur d'opéra qui n'est pas quelqu'un qui écoute sans cesse le même disque ou revisionne le même film de façon compulsive mais s'étonne à chaque fois, parfois avec ravissement mais aussi parfois de façon scandalisée, de l'irréductible étrangeté de ce qu'il croit lui être le plus familier* nous précise Eric Douchin⁵¹.

Le metteur en scène propose sa propre lecture, son analyse de l'histoire et éclaire, des pans de l'histoire ; des actions, des réactions, des personnages, accentue un mot, ponctue des gestes, un chant, relève les sens et les symboliques du texte qu'il place sur scène.

Certains personnages sont devenus des *figures mythiques* ⁵²d'opéras, *Violetta, Tosca, Médée, Mrs Butterfly, Don Giovanni, Faust, Alfredo, Don José*, pour ne citer qu'eux. Ces femmes ont des destins tragiques. La musique vient ici habiller les personnages et renforcer leurs émotions, leurs sentiments, leur haine, leur amour et leur combat. La musique intensifie alors les émotions des spectateurs. Les personnages ont des personnalités de plus en plus affirmées selon l'époque où a été composé l'opéra. A

⁵⁰ Kobbé ; *Tout l'opéra*

⁵¹ Douchin E. *l'opéra une parole au-delà du langage*. <http://eric-douchin.over-blog.com/article-l-opera-une-parole-au-dela-du-langage-62002336.html>

⁵² Manuel de français entre deux lignes Magnard terminale bac pro

travers l'opéra, on partage un moment de la vie de ces personnages à un instant précis, rien n'indique ce qui s'est passé avant, ni ce qui s'est passé après, comme au théâtre. L'opéra offre un témoignage au présent d'une représentation du monde, de la vie.

Ainsi, pour étudier un opéra, il faut d'une part s'attacher au livret, le contextualiser dans une époque, découvrir les protagonistes (condition sociale, relations), l'intrigue, des voix, et provoquer des émotions tout au moins des réactions.

Afin de faciliter la compréhension de l'histoire par l'ensemble de la classe, l'enseignant devra veiller à bien choisir l'œuvre qu'il étudiera et à la connaître suffisamment pour la décoder avec ses élèves.

3.3 Une musique et des voix

Le propre de la musique et plus précisément du chant est que paradoxalement on ne s'entend pas ! La musique exprime ce que le langage ne peut exprimer. La voix, est utilisée pour exprimer des émotions à l'aide des mots, des vocalises. Comme l'expose le philosophe Eric Douchin⁵³ dans son blog « Un philosophe à l'opéra » *D'autres, musicologues, ne veulent entendre à l'opéra que la musique et restent hermétiques au texte et aveugles au spectacle.*»

Chaque voix suit son chemin, sa propre logique : souvent elles se croisent, se rencontrent, se font écho, enchaînent ou combinent leur rythme et leur souffle. D'où parfois 4 quatre voix qui s'entre mêlent, chacun exprimant un sentiment, une émotion, sans jamais interférer sur les autres et restant comprises du public. « *Insurpassable, merveilleux ! Si seulement je pouvais moi aussi dans mes drames faire parler simultanément quatre personnages d'une manière telle que le public en perçoive les paroles et les divers sentiments et obtenir un effet égal à celui-ci !* » disait Victor Hugo (cité par Gino RONCAGLIA⁵⁴, Quelle aubaine si la littérature pouvait elle aussi utiliser ce procédé. Cette démonstration nous amène à penser qu'on n'écrit pas un livret d'opéra en reprenant uniquement une œuvre littéraire. *La voix chantée multiplie la force des mots* précise Eric Douchin.

⁵³ Douchin E. *l'opéra une parole au-delà du langage*. <http://eric-douchin.over-blog.com/article-l-opera-une-parole-au-dela-du-langage-62002336.html>

⁵⁴ *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi* ; Firenze, Sansoni, 1951, p. 161, 162

a) Spécificités vocales, formes et codes.

Les rôles des *opera seria* sont joués aux castrats⁵⁵ qui rappellent l'antiquité et ses codes. Les hommes jouent les personnages masculins et féminins. *L'opera seria* est donc tributaire de ses interprètes, c'est une des raisons pour lesquelles il n'a pas duré longtemps après la disparition des voix de castrats, les créations d'*opera seria* ont cessé progressivement.

Le Bel Canto Italien ou *le beau chant* désigne un style de chant fondé sur la beauté du timbre et la recherche d'une certaine virtuosité vocale au XIXe siècle. Au XXe siècle, *le vérisme*, anime les créations d'*opéra* dont Puccini est le représentant.

Chaque voix est unique, la classification vocale semble donc artificielle.

On a cependant éprouvé le besoin de définir les voix en prenant compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle elle peut se mouvoir (sa tessiture), son timbre, sa puissance, le type de répertoire abordé (le baryton Verdi par exemple).

b) La classification des voix :

On distingue généralement trois types de voix pour les femmes et quatre pour les hommes. A l'opéra, une voix correspond à un type de personnage :

+ grave

+ aigu

Femme	Contralto	Mezzo-Soprano	Soprano
--------------	------------------	----------------------	----------------

Homme Basse	Baryton	Ténor	Contre-ténor
--------------------	----------------	--------------	---------------------

La basse est la voix la plus grave chez les hommes, c'est une voix très impressionnante de par la puissance dramatique qu'elle dégage. Souvent associée à des rôles de roi, de

⁵⁵ un chanteur de sexe masculin ayant subi la castration avant sa puberté, dans le but de conserver le registre aigu de sa voix enfantine, tout en bénéficiant du volume sonore produit par la capacité thoracique d'un adulte. Farinelli fut l'un des plus célèbres

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

tsars, de patriarches, de sages, de charlatans. Alain Duault⁵⁶, dit même que *ce type de voix possède quelque chose d'inhumain* presque avec ses notes si graves, qui doivent traduire l'incendie intérieur du personnage. C'est notamment la voix du personnage de *Mephistophélés*, l'image du diable, du mal dans « Faust » de Charles Gounod ou de *Sarastro* dans « la Flûte enchantée » de Mozart, personnage empreint de solennité.

Le baryton est la voix centrale masculine à l'opéra, qui correspond à la voix naturelle de l'homme. Le baryton a une place récurrente dans l'opéra, pense Alain Duault, une assignation stratégique qu'on peut résumer ainsi : *c'est l'histoire d'un ténor*

Amoureux d'une soprano mais qui est embêté par un baryton. De Tosca à la Traviata, en passant par Carmen, ce schéma du triangle amoureux fonctionne.

Le ténor quant à lui, c'est la voix de l'« emballement vocal », la voix la plus aigüe et la plus habituelle chez les hommes. Le ténor est souvent le héros de l'histoire possédant une voix aux ambivalences assumées : puissante et fragile, ardente et veloutée. L'exemple de *Don José*, dans *Carmen* de Georges Bizet en est un bel exemple : il a sacrifié sa carrière de militaire, sa vie future avec Michaëla, la santé de sa mère par amour pour Carmen, cependant, carme, étant une femme qui se lasse vite des hommes, il ne supporte pas sa frivolité et sa légèreté. Le ténor (lyrique) correspond à des personnages passionnés et héroïques.

Quant aux voix féminines sont elles aussi empreinte d'une grande richesse. Prenons l'exemple des **sopranos lyriques** sont aujourd'hui la catégorie la plus répandue. C'est la voix qui correspond à l'héroïne aimante, pure, sympathique, mais aussi de la séductrice, de l'héroïne victime. La voix est souvent élégante (ni trop aigüe, ni trop grave) amenant de la rondeur dans les lignes vocales. Il s'agit par exemple de *Pamina* dans « la flûte enchantée » de Mozart, *Violetta* dans « la Traviata » de Verdi, *Mimi et Musette* dans « la Bohème » de Puccini, *Norma* de Bellini, *Carmen* de Bizet⁵⁷. Cependant, une distinction est à faire quant aux dénominations, puisque le **soprano lirico spinto** ou **demi-caractère** — *soprano lirico-spinto* ou *lirico-drammatico* en italien est une typologie apparue au milieu du xix^e siècle nécessitant une puissance plus

⁵⁶ Musicologue, poète cf *infra*

⁵⁷ Le rôle de Carmen peut aussi être tenu par une mezzo soprano dramatique. Le choix en revient au chef d'orchestre. Teresa Berganza, grande interprète de Carmen est une mezzo-soprano dramatique.

importante afin de surmonter des orchestres de plus en plus étoffés (comme ceux des opéras de Jules Massenet ou de Giacomo Puccini).

Les sopranos dramatiques ont un timbre sombre et dont le registre grave est plus sollicité que pour les autres sopranos ; c'est par exemple la voix de Maria Callas, qu'on peut retrouver dans *la Gioconda* de Ponchielli, *Anna Bolena* de Donizetti...

Les mezzo-sopranos (dramatiques) sont les voix qui caractérisent à l'opéra les vagabondes, les séductrices, les sorcières. Par exemple Carmen, peut être jouée également par une mezzo soprano dramatique. C'est une voix intermédiaire entre le soprano et l'alto. C'est typiquement la voix des seconds rôles féminins (à exception de Carmen). C'est la voix de Joyce di Donato, Elina Garanca ou de Térésa Berganza.

Cependant aujourd'hui on ne tient plus compte de ces différentes classifications, précise Alain Duault, l'important étant la couleur de la voix et leur expressivité. Les sopranos peuvent chanter les voix les plus élevées et être capable d'agilité vocale.

Enfin, le chœur. Il n'est pas à négliger dans un opéra, c'est l'âme de celui-ci. Alain Duault affirme que le chœur *c'est le peuple, la masse. Le chœur raconte des choses à travers la conscience collective* comme le faisait le chœur antique, *il commente l'action, la vit avec le spectateur mais ne la fait pas avancer*. Le chœur est là pour déployer les émotions, les sentiments des personnages. En effet il représente un ensemble de chanteurs qui interviennent ponctuellement dans un opéra. Un chœur mixte est généralement formé de soprani, d'alti, de ténors et de basses. Le chœur séduit beaucoup, peut être avance Alain Duault, car il fait appel à des souvenirs propres à l'enfance, à la famille où l'on affrontait une situation ensemble. C'est la communion de la beauté et de l'espoir. Le chœur est utilisé aujourd'hui à l'opéra par les metteurs en scène qui n'hésitent pas à les faire jouer (ils sont elfes, follets, servantes dans Cendrillon de Massenet, sorcières dans Macbeth de Verdi, gitanes dans Carmen, villageois dans l'Elixir d'amour de Donizetti, soldats dans la Fille du régiment de Donizetti également...) et donnent du sens sur scène et à la scène. Leur présence permet de décoder l'opéra et d'ouvrir les champs de compréhension.

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

c) Spécificités musicales

L'**ouverture** d'un opéra est un moment très important. Elle introduit l'œuvre. Certaines ouvertures se sont imposées comme étant un morceau de concert indépendant, on y trouve quelques thèmes qui seront repris dans l'opéra (notamment chez Mozart, Verdi, Rossini, Bizet) Il est possible qu'en écoutant uniquement l'ouverture d'émettre des hypothèses quant à la fin de celui-ci.

Le **final** correspond à la dernière partie d'un acte ou de l'opéra. C'est généralement un long morceau dans lequel on distingue plusieurs moments au tempo différent s'achevant par un ensemble. Verdi en est un spécialiste ; Mozart également, sait vous arracher des larmes, avec le finale de l'acte II de *Don Giovanni*.

3.4 Le protocole de L'Opéra

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, l'opéra est un spectacle aristocratique. En 1600, c'est un simple divertissement occasionnel que s'offrent les cours royales. Dès 1630 la ville de Venise créent des théâtres lyriques drainant un public important d'aristocrates. Depuis cette époque jusqu'à aujourd'hui, l'opéra reste le « divertissement » si l'on peut l'appeler ainsi, le plus raffiné. Les codes protocolaires qui effraient tant les néophytes étaient complètement différents. C'était avant tout un lieu de rassemblement mondain, plus qu'un lieu d'écoute. On y venait pour faire des rencontres, tisser des relations amoureuses, traiter des affaires voire même se livrer à des jeux d'argent. Tout était permis sans avoir besoin d'écouter la représentation. Jusqu'au XIXe siècle, les conventions n'ont pas changées.

De nos jours, le théâtre lyrique est encore fréquenté que par un public de « privilégiés ». Face aux loisirs de masse, il reste un « divertissement » réservé à l'« élite »⁵⁸. L'opéra impressionne, semble inaccessible au plus grand nombre de par ses codes à respecter. On pense qu'il faut être apprêté pour assister à une représentation d'opéra, qu'il faut savoir correctement se tenir, on ne tousse pas, on ne se mouche pas, on n'applaudit pas à la fin de chaque morceau, on ne parle pas, on ne siffle pas.... L'opéra est le lieu des convenances. Adopter l'opéra c'est adopter ses règles.

⁵⁸ Frédéric Lamartia, « L'opéra dans l'espace français »

La tenue vestimentaire n'est plus aussi rigoureuse qu'au XIXe siècle
Bien évidemment, comme pour toutes salles de spectacles, les appareils photos, téléphones (même mis sur silencieux) et enregistreurs sont interdits.

À l'opéra, il arrive souvent que le public applaudisse au lever du rideau en découvrant un décor qui lui plaît. Plus fréquemment, le public n'arrive pas à contenir ses applaudissements dès que la partie vocale est terminée, et ce, même s'il reste encore quelques mesures de musique (même si leur contenu est d'un intérêt mineur). Lorsque la chose se produit, les interprètes restent figés sur scène jusqu'à ce que le chef recommence, habituellement avant que les applaudissements ne se soient apaisés (en d'autres mots, le chef met fin aux applaudissements).

Si les manifestations subites d'appréciation peuvent se comprendre dans le cas d'opéras où la virtuosité est mise de l'avant (et il ne sert probablement à rien de lutter contre ce besoin apparemment irrésistible), elles devaient être hors de question pour des opéras qui cherchent à procurer un plaisir esthétique plus noble, p. ex. ceux de Wagner. Par principe, il vaut mieux attendre que la musique se soit complètement évanouie avant d'applaudir, ce qui évite de rompre brusquement l'intensité d'un moment qui, dans les meilleurs cas, devrait pouvoir se graver dans la mémoire. Ces quelques secondes de silence sont aussi utiles lorsque les concerts sont enregistrés. A la fin d'un duo d'amour il n'est pas rare que le public applaudisse ou après un moment d'intense émotion. Un article américain écrit par le ténor Brice Westervelt⁵⁹, donne quelques indications quant au « bravo » final : *Say **Bravo** (Brah-voh) to a single male performer's exceptional performance ; Say **Brava** (Brah-vah) to a single female performer's exceptional performance ; Say **Bravi** (Brah-vee) to a group of all male performers or a mix of male and female performers' exceptional performances.; Say **Brave** (Brah-vay) to a group of all female performers' exceptional performances.*

L'opéra impose un comportement, un règlement qui n'est écrit nulle part mais connu de tous ! D'où la nécessité de coopter les enfants, de les introduire à ce monde encore cerné par les convenances. Il s'agit d'une éducation au savoir-vivre.

⁵⁹ www.suite101.com

Malgré le souhait affirmé de procéder à une *démocratisation*⁶⁰ de l'opéra de par de nouvelles grilles tarifaires avantageuses, des spectacles pour le jeune public.... Il est clair que le public reste le même, du moins rien n'amène à penser que l'opéra puisse accueillir tous les publics et qu'il s'adresse à tous. Dans un article de *Libération*, du 1^{er} mars 2001 écrit par Eric Dahan⁶¹, on nous dit qu' «une démocratisation de l'opéra est vaine, qu'il ne sert à rien de vulgariser l'opéra, de prétendre qu'il peut s'adresser à tous ». Malgré cette affirmation, l'opéra tente néanmoins de diversifier son public, d'aller à sa rencontre grâce à la création de nouveaux métiers en son sein, les médiateurs, les enseignants détachés, les attachés aux relations avec le public scolaire et à ses opérations ponctuelles à destination des plus jeunes. L'opéra cherche à rajeunir sa cible et à offrir ses portes au plus grand nombre. Ce combat contre l'élitisme peut être entamé à l'école, en allant au-delà des idées reçues et des clichés liés à cette forme d'art délaissé en classe. C'est la thèse que défend Sylvie Saint-Cyr dans son ouvrage « Les jeunes et l'Opéra », en amenant l'idée que l'opéra a besoin de ce vivier scolaire pour créer les spectateurs avertis de demain, critiques ou poètes, car on peut ouvrir les structures, baisser les prix des places, essayer de varier les programmations, sans enseignant « tuteur », passionné d'opéra, le pari semble perdu.

Gérard Doublet, conseiller en communication et en marketing culturel s'est penché sur l'étude de L'Opéra et son public⁶². Il a mené une enquête en 2001 pour le Ministère de la Culture afin de connaître le positionnement du public d'opéra. Les résultats sont assez surprenants et très prometteurs.

En effet, il est indiqué dans cette enquête que « La grande majorité des spectateurs considère que l'Opéra est accessible à tous. 62 % des spectateurs et notamment les 25-34 ans considèrent que l'Opéra n'est plus réservé à une élite sociale ou intellectuelle. L'Opéra en France a réussi à dépasser les préjugés d'inaccessibilité le concernant. Il faut toutefois tenir compte des 21 % des spectateurs qui estiment que

⁶⁰ Saint-Cyr S. vers une démocratisation de l'opéra, Ed. l'harmattan 2001

⁶¹ Journaliste, <http://www.liberation.fr/culture/0101365607-on-ne-peut-vulgariser-l-opera>

⁶² Doublet Gérard « Les publics d'opéra en France »
<http://www2.culture.gouv.fr/deps/colloque/doublet.pdf>

l'Opéra n'est toujours pas accessible à tous. » L'enquête démontre également le souhait du public d'être mieux sensibilisés. Tout est dit.

Qu'en sera-t-il donc de la nouvelle génération ? Les jeunes doivent être formés en classe pour être détenteur de savoirs culturels, spectateurs d'opéras et pour être à l'aise dans ce lieu. Laissons de côté, le cliché qui voulait que l'opéra soit « la sortie du bourgeois », ce sur quoi il faut agir : c'est sur l'esprit critique, la connaissance des spectateurs et surtout, la curiosité. Car une fois adulte, s'ils disposent de suffisamment de connaissances pour retourner seuls à l'opéra, cette fois le pari est gagné.

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

Conclusion

L'opéra doit être vu comme une initiation. Une invitation au voyage. Pour reprendre les pensées d'Alain Duault⁶³, « l'opéra nous ramène au monde, au présent d'un temps passé qu'il ne faut pas oublier, c'est un moment suspendu, un instant volé. »

L'opéra n'a aucun but, ne prétend dévoiler aucune vérité et ne répond à aucune demande. Il a le pouvoir de nous relier au monde.

Il me semblait donc important d'aborder cet art dans le cadre scolaire.

Le monde si fermé de l'opéra tend à s'ouvrir peu à peu depuis une vingtaine d'année sous l'impulsion du Ministère de la Culture et tend à se démocratiser. Des moyens humains et matériels sont désormais à la disposition des professeurs et enseignants qui souhaitent faire découvrir l'opéra à leurs élèves. Telle est également une des pistes suggérées par le Bulletin officiel ; cela demandera du travail, du temps et un engagement des enseignants. Mais qui mieux que l'école peut offrir ce choc musical et culturel ?

Danièle Fouache⁶⁴, lors d'une présentation du projet « 10 mois d'école et d'opéra » énonce 3 termes patriotiques forts « Liberté, Egalité, Fraternité ». Elle défend l'idée que mettre en place un projet avec des élèves au sein du lieu de plus élitiste du monde, réduit les inégalités sociales et renforce l'idée de rassemblement et de démocratisation. Etudier un opéra, c'est inciter les élèves à aller vers les autres, à laisser éclore toute la beauté qu'ils ont en eux. C'est en quelque sorte, pour reprendre ses mots « les premiers pas vers la vie, vers ce qu'il y a de plus beau : aller vers l'autre ».

L'opéra développerait cet altruisme et un rapport à la réalité qui construiraient les enfants et aiguiserait leur regard critique sur le monde et sur les arts.

Le contexte d'écriture de l'œuvre, les références culturelles sur lesquelles elle repose (qui sont souvent inconnues des enfants), les questions qu'elle soulève, vont permettre

⁶³ Cf infra

⁶⁴ Cf infra Fondatrice de « 10 mois d'école et d'opéra »

aux enfants de lui donner un sens et du coup de se positionner en tant qu'individus, futurs citoyens et spectateurs.

Les activités de lecture, d'écriture, de recherches documentaires, d'expressions corporelle et écrite, de chant (...) mises en place en lien avec l'œuvre vont nourrir les objectifs d'apprentissage de la classe et par là-même entrer dans la construction du Socle Commun des Compétences

Elles vont également prendre tout leur sens en amenant les enfants à s'ouvrir au monde réel car le projet touche, au-delà de la classe, aux personnes (école, familles, commune, professionnels ...) et aux lieux (théâtre...). L'œuvre fait partie d'un patrimoine universel qu'il leur faudra garder en mémoire et continuer plus tard à préserver.

L'objectif principal qui doit demeurer à l'esprit des enseignants qui souhaitent aborder l'opéra en classe, est de susciter la curiosité de ses élèves. L'étude d'un opéra doit donner envie aux élèves de s'intéresser et de s'ouvrir à d'autres arts. Satisfaire leur soif de curiosité est une des qualités les plus précieuses pour l'adulte en devenir.

Alain Marcel⁶⁵, metteur en scène d'opéras, d'opéras comiques, de spectacle musical a déclaré « Les enfants sont faits pour l'opéra, parce qu'ils ne craignent ni la violence ni l'émotion.

⁶⁵ L'express.fr, *comment l'opéra vient aux enfants*

Index des œuvres Lyriques citées dans le mémoire :

- *Euridice* de Jacomo Péri, 1600 ; Italie ; opéra en un prologue et six scènes
- *La favola d'Orfeo* de Claudio Monteverdi ; 1607 ; Italie ; opéra en cinq actes
- *Le couronnement de Poppée* de Monteverdi ; 1642 ; Italie ; Opéra en un prologue et 3 actes
- *Der ring des Nibelung* de Wagner; 1876; Allemagne, festival scénique en un prologue et trois journée
- *L'enlèvement au sérail* de Mozart ; 1782 ; Vienne ; opéra en trois actes
- *La Flûte enchantée* de Mozart ; 1791 ; Vienne ; opéra en deux actes
- *la Bohème* de Giacomo Puccini ; 1896 ; Turin ; opéra en quatre actes
- *Carmen* de Georges Bizet ; 1875 ; Paris ; opéra en quatre actes
- *L'enfant et les sortilèges* de Ravel ; 1925 ; Monte-Carlo ; opéra en deux actes
- *Cosi Fan Tutte* de Mozart ; 1790 ; Vienne ; opéra buffa en deux actes
- *Les Noces de Figaro* de Mozart ; 1786 ; Vienne ; opéra buffa en quatre actes
- *Rigoletto* de Verdi ; 1851 ; Venise ; opéra en trois actes
- *Mrs Butterfly* de Giacomo Puccini ; 1904 ; Milan ; opera en trios actes
- *Cendrillon* de Jules Massenet ; 1899 ; Paris, opéra en quatre actes
- *Le petit ramoneur (the little sweep)* de Benjamin Britten ; 1949 ; Angleterre ; opéra en trois actes
- *Mithridate roi du pont* de Mozart : 1767 ; Vienne ; opéra en trois actes
- *La Giaconda* de Ponchielli ; 1876 ; Milan ; opéra en quatre actes.
- *Anna Boléna* de Donizetti ; 1830 ; Milan ; opéra en deux actes
- *L'élixir d'amour* de Donizetti ; 1832 ; Milan ; opéra en deux actes
- *La fille du régiment* de Donizetti ; 1840 ; Paris ; opéra en deux actes
- *Macbeth* de Verdi, 1847, Italie ; opéra en quatre actes.
- *Don Giovanni* de Mozart ; 1787 ; Vienne ; opéra en deux actes

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

46

BIBLIOGRAPHIE

- **Monographies**

SAINT-CYR S, 2003, *Les jeunes et l'Opéra*, Paris, L'Harmattan

KOBBE G, 1993, *Tout l'opéra, de Monteverdi à nos jours*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins »

SNYDDERS G, 1999, *La musique comme joie à l'école*, Paris, L'Harmattan

BABIN N, 2008, *L'école Élémentaire, programmes et pratiques pédagogiques*, Paris, Hachette Education

LAMARTIA F, 2005, *l'opéra dans l'espace français*, Paris, Connaissances et Savoirs

DURAND G, 2006, *Un sociologue à l'opéra*, De Boeck Université

POGUE D, SPECK S, DELAMARCHE C, 2006, *L'opéra pour les nuls*, Paris, First Editions

DUAULT A, 2010, *L'opéra*, Paris, Collection Phare's, Editions Hugo et Cie

PISTONE D., 2005, *opéra et société : Bilans et perspectives*, rapport de séance du 7 décembre 2005

Textes et Documentations pour la Classe, 1983, *Carmen*

Textes et Documentations pour la classe, 1983, *L'Opéra*

Bulletin officiel n°32 du 28 Août 2008

Programme Officiel Enseignement de l'histoire des arts

Document d'application des nouveaux programmes et la liste d'œuvres de références pour les arts visuels et l'écoute musicale

MGRENNE D, 2010, *Peut on étudier un opéra à l'école ?*, mémoire de recherche IUFM val de Loire

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

Livres de jeunesse

- Calligram, 2004, *Carmen*,
- JACOB I, 2004, *Carmen, un opéra de Georges Bizet*, Gallimard

Sites Internet :

Opéra de Lille : www.operadelille.fr

Le blog de Karen Finch: <http://karen-finch.suite101.com/taking-children-to-the-opera-a191555>

The Independent: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/schools-out-why-children-and-opera-dont-always-mix-2308592.html>

Archives de la ville de Toulouse : les voix de l'opéra
http://www.archives.toulouse.fr/anciensite/serv_educa/site_theatre/genres/genres05.htm

Education world: http://www.educationworld.com/a_curr/curr380.shtml

Lille 3 : l'opéra dans la littérature de jeunesse :
http://jeunesse.lille3.free.fr/article.php3?id_article=1734

Ministère de l'Education nationale : 10 mois d'école et d'opéra
<http://www.education.gouv.fr/cid59340/-dix-mois-d-ecole-et-d-opera-deplacement-de-luc-chatel.html>

Ministère de l'Education nationale : Les programmes d'éducation artistique et culturelle
<http://www.education.gouv.fr/cid20725/l-education-artistique-culturelle.html>

Opéra de Massy : exemple de dossier pédagogique
<http://education-operamassy0910.blogspot.co.uk/2009/08/tosca-dossier-pedagogique.html> :

Ministère de la Culture : les pratiques culturelles des français
<http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/08resultat.php>

Libération : On ne peut vulgariser l'opéra
<http://www.liberation.fr/culture/0101365607-on-ne-peut-vulgariser-l-opera>

Blog d'Eric Douchin, Philosophe : l'opéra, une parole au-delà du langage
<http://eric-douchin.over-blog.com/article-l-opera-une-parole-au-dela-du-langage-62002336.html>

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

48

Académie d'Aix-Marseille : opération « *Opéra en actions* »
<http://www.musique.ac-aix-marseille.fr/opera-en-actions.htm>

CRDP Strasbourg : ressources pédagogiques sur l'opéra
http://www.crdp-strasbourg.fr/main2/arts_culture/opera/

DOUBLET G, 2001 *Les publics d'opéra en France*
<http://www2.culture.gouv.fr/deps/colloque/doublet.pdf>

SCHMITZ T, 2010, *Enfance et Culture, L'opéra pour enfants – un genre entre Ecole et Opéra*
<http://www.enfanceetcultures.culture.gouv.fr/>

L'Express, Genone Paola, *Comment l'opéra vient aux enfants.*
http://www.lexpress.fr/culture/musique/classique/comment-l-opera-vient-aux-enfants_490331.html

Le soir : *l'opéra accessible aux plus jeunes, apprendre à décoder.*
http://archives.lesoir.be/l-opera-accessible-aux-plus-jeunes-apprendre-a-decoder-_t-19961205-Z0D12N.html

FOUACHE D, 10 mois d'école et d'opéra
<http://www.youtube.com/watch?v=vVIV1bS7NAw>

Audio : comme piste de travail pour les enseignants

- *Grands airs d'opéras pour petites oreilles*, compilation, 2007, Naive Enfants
- BIZET G, 2003, *Carmen*, avec Roberto Alagna, Angela Gheorghiu, Chef d'orchestre : Michel Plasson – Toulouse, Orchestre du Capitole

Vidéo : comme piste de travail pour les enseignants

- *C'est pas sorcier*, 1999, *Les coulisses de l'opéra*, France 3
- ROULIN P, 2001, *L'opéra imaginaire*, France télévisions
- OPERA VOX, *L'Or du Rhin - Rigoletto - Turaudot - Le Babier de Séville - La Flûte enchantée – Carmen*, 1995.

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

Annexes :

1. Le Programme Officiel de l'enseignement de l'histoire des arts à l'école primaire
2. Le document d'application
3. La liste de références des œuvres
4. Origine des formes d'opéra
5. La réforme de Glück
6. Les particularités des formes de voix à l'opéra

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

50

L'*opera seria* est construit de façon stricte sur les conventions du *dramma per musica* en vogue pendant la période du haut baroque. Il utilise l'*aria da capo* avec successivement : thème principal, thème secondaire et retour du thème principal avec vocalises et ornements *ad libitum* par le chanteur. Les arias sont séparés par les récitatifs pendant lesquels progresse l'action. L'œuvre peut aussi comprendre quelques ensembles (duos, trios etc).

L'*opera seria* traditionnel débute généralement par une [ouverture](#) orchestrale en trois mouvements (*allegro-largo-allegro*) précédant les trois actes répartis en scènes. Celles-ci se composent de récitatifs entrecoupés d'arias à caractère virtuose exprimant le plus souvent des sentiments, réflexions, émotions du chanteur. À la fin de son air, en principe, le chanteur quitte la scène, suscitant les applaudissements des spectateurs. Le compositeur se doit de doser subtilement le nombre et le caractère des arias entre les différents solistes, en fonction de l'importance de leur rôle dans la distribution, de leur notoriété et de leurs exigences parfois capricieuses. Le dernier acte se termine par un chœur entonné par les solistes, mais généralement homophone et peu développé.

La dramaturgie de l'*opera seria* fut développée en réponse notamment à une critique faite par les auteurs français qui considéraient que les livrets d'opéras italiens avaient le défaut de mélanger les genres et d'introduire dans la tragédie des éléments comiques ou populaires. En réponse à cette accusation d'infériorité au modèle grec antique, les membres de l'[Académie d'Arcadie](#) cherchèrent à se rapprocher de cet idéal classique, en accord avec la règle aristotélicienne des trois unités, en éliminant les éléments vulgaires ou comiques et par une exaltation des valeurs morales propre (selon l'adage « placere et docere »).

Cependant la fin souvent tragique du drame classique est évitée en faveur d'un dénouement plus heureux exaltant la vertu. Le grand spectacle et les ballets si communs en France à la même époque dans le genre apparenté de la tragédie lyrique sont exclus.

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

Les plus fameux librettistes sont Apostolo Zeno et Métastase ; leurs livrets sont souvent mis en musique à de maintes reprises par de nombreux compositeurs.

Au XVIII^e siècle l'appellation « **opéra bouffon** » ou *opera buffa* est employée pour différencier une catégorie particulière d'opéras comiques. Ce n'est qu'au xix^e que le terme d'**opéra bouffe** apparaît, sous la plume d'Offenbach qui désigne ainsi certaines de ses œuvres lorsqu'il prend en 1855 la direction des Bouffes-Parisiens.

Contrairement à l'opéra comique qui peut traiter de sujets « sérieux », le caractère de l'opéra bouffe est uniquement « bouffon ». Il se différencie de l'opérette, dont le livret traite d'une histoire plutôt sentimentale, par sa nature parodique ou satirique. Il peut comme l'opéra comique comporter des dialogues parlés. Le terme fut adopté entre autres par Jacques Offenbach pour désigner des œuvres plus « ambitieuses » que ses opérettes et dont le style musical et le nombre de protagonistes pouvaient rivaliser avec les œuvres du grand répertoire.

Parallèlement à l'Italie, En France le premier opéra_ naîtra en 1671, ils 'agit de *Pomone* de Robert Cambert et de l'Abbé Pierre Perrin qui rencontra un grand succès.

Néanmoins, beaucoup considèrent **Jean-Baptiste Lully** (1632 – 1687) comme le père de l'opéra français. Il eut une grande importance dans la musique française. Avec le poète *Quinault* (qui deviendra son librettiste), il crée le genre de *tragédie en musique*, rebaptisée à *posteriori* « *tragédie lyrique*). Les opéras de Lully étaient régis par des règles strictes.⁶⁶ Les opéras les plus connus de Lully sont les suivants : *Alceste* (1674) *Atys*, *Roland*, *Armide*, et *Acis et Galatée*. Fin XVII, début XVIII, c'est **Jean-Philippe Rameau** (1683 – 1764) qui marque son époque. Il a composé plusieurs opéras dont les plus connus sont les suivants: *Castor et Pollux* (1737), *Les Indes galantes* (1735), *les Boréades* (1764). Les opéras de Rameau respectent en tout point la forme instituée par *Lully*.

⁶⁶ Cf annexe

Au XVIII^e siècle, c'est Gluck (1714-1787) qui introduisit sa réforme⁶⁷ de l'opéra en introduisant des œuvres originales (*Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*...) ou des reprises d'ouvrages créés en italien (*Orphée et Eurydice*...) et traduits en Français. Il traite les sujets mythologiques sous un angle nouveau, plus simple, moins stylisé.

L'opéra-comique est issu des vaudevilles du XVII^e siècle donnés par des troupes ambulantes dans les théâtres de foires parisiens. Il correspond à des œuvres où les scènes chantées alternent avec des dialogues parlés (avec des apartés au public). L'opéra-comique aborde des sujets de la vie quotidienne et n'hésite pas à faire référence à des sujets d'actualité. Donizetti s'y est essayé avec *la Fille du régiment*. L'opéra comique est devenu par la suite une salle de théâtre, notamment celle où a été créée *Carmen* de Georges Bizet en 1875, *Les contes d'Hoffman* d'Offenbach (1881), *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1902) ...

⁶⁷ Cf annexe

La réforme de Gluck : touche à la fois la tragédie lyrique française et l'opéra seria italien. C'est à Vienne que Gluck entreprit sa réforme, en collaboration avec de comte G. Durazzo (intendant des théâtres de la cour) et le poète R. De Galzabigi.

Dans ses textes dramatiques, les recherches du poète s'orientent vers une dramaturgie plus proche de la réalité, une structure plus claire. Ses idées se joignent à celles de l'époque sur le retour à l'antiquité et à l'esprit de la camerata florentine.

Aussi, sur le plan du livret, la Réforme s'oriente désormais comme ceci :

- *Redéfinition du livret et suppression des éléments secondaires. L'intrigue est simple.*
- *La durée de l'œuvre est limitée dans le temps, et se compose maintenant de trois actes.*
- *Réduction du nombre de personnages.*

D'un point de vue musical, par contre :

- *La musique entre au service de la poésie*
- *Les personnages et situations doivent être caractérisés sur le plan musical*
- *Apparition de l'air strophique*
- *Le récitatif accompagné devient plus dramatique*
- *Le chœur, à l'antique, participe et est lié à l'action*
- *Le ballet est intégré à l'action*
- *L'ouverture prépare le drame, et n'est plus une « introduction » musicale à part.*

1Direction

365 bis rue Jules Guesde
BP 50458
59658 Villeneuve d'Ascq cedex
Tel : 03 20 79 86 00
Fax : 03 20 79 86 01
Site web : www.lille.iufm.fr

Annexe 6 : les voix

Les voix lyriques possèdent quelques particularités dont le Larousse⁶⁸ en donne quelques définitions, « La tessiture » est un ensemble de sons qu'une voix ou un instrument de musique produisent sans difficulté, toujours selon ce même dictionnaire : « Le timbre de la voix : c'est la qualité du son d'une voix, sa couleur. », ce qui permet de l'identifier. Le timbre est lié aux harmoniques émises par le chanteur, qui sont liés à sa morphologie et à sa technique : le corps agit comme une caisse de résonance et les résonateurs peuvent être modifiés lors de l'émission du son. On dit d'une voix qu'elle est puissante, c'est-à-dire qu'elle atteint un niveau d'intensité extrême, une voix d'opéra atteint 120 dB donc pas besoin de micro pour se faire entendre.

⁶⁸ Le Larousse poche, édition 2011