



HAL
open science

Entre discours et gestes : la démocratisation de l'art lyrique en compagnies entre 2000 et 2020

Angelina Demarchi-Roussel

► **To cite this version:**

Angelina Demarchi-Roussel. Entre discours et gestes : la démocratisation de l'art lyrique en compagnies entre 2000 et 2020. Sciences de l'Homme et Société. 2022. dumas-04006661

HAL Id: dumas-04006661

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04006661v1>

Submitted on 27 Feb 2023

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.



Entre discours et gestes : la démocratisation de l'art lyrique en compagnies entre 2000 et 2020

À partir du cas de 18 compagnies et un service culturel

Angelina DEMARCHI-ROUSSEL

Sous la direction de **GABRIELE SOFIA** puis **JULIE VALERO**

UFR LLASIC
Département Arts du spectacle

Mémoire de Master 2 mention Création Artistique – 16 Crédits

Parcours : Arts de la scène

Année universitaire 2021-2022

Entre discours et gestes : la démocratisation de l'art lyrique en compagnies entre 2000 et 2020

À partir du cas de 18 compagnies et un service culturel

Angelina DEMARCHI-ROUSSEL

Sous la direction de **GABRIELE SOFIA** puis **JULIE VALERO**

UFR LLASIC
Département Arts du spectacle

Mémoire de Master 2 mention Création Artistique – 16 Crédits

Parcours : Arts de la scène

Année universitaire 2021-2022

DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.

Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.

Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.

Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).

Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRENOM : Angelina

NOM : Demarchi-Roussel

DATE : 27/06/202

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| INTRODUCTION..... | 6 |
| I. METHODOLOGIE DE RECHERCHE..... | 14 |
| I.1. ENTRETIENS..... | 14 |
| 1. <i>Présentation de l'échantillon</i> | 14 |
| 2. <i>Questionnaires post-entretiens : présentation et résultats</i> | 23 |
| I.2. RECHERCHES THEORIQUES..... | 30 |
| I.3. SUPPORTS ARTISTIQUES ET PEDAGOGIQUES..... | 32 |
| II- DISCOURS ET IMAGINAIRES : RAPPORT A LA DEMOCRATISATION DE L'ART LYRIQUE..... | 36 |
| II.1 LES ARTS LYRIQUES : DEFINITIONS ET ENJEUX..... | 36 |
| 1. <i>Définition</i> | 36 |
| 1.1 Définitions théoriques et historiques..... | 36 |
| 1.2 Points de vue..... | 38 |
| 2. <i>L'opéra : l'arbre qui cache la forêt</i> | 39 |
| 2.1. L'opéra, un genre lyrique surreprésenté..... | 39 |
| 2.2. Horizon d'attente : la voix lyrique..... | 41 |
| 2.3. Pourquoi l'art lyrique ?..... | 42 |
| II.2. DES OBSTACLES A FRANCHIR..... | 44 |
| 1. <i>Deux principaux obstacles</i> | 44 |
| 1.1. Les institutions..... | 45 |
| 1.2. Purisme et rigorisme..... | 46 |
| 2. <i>Diversifier les lieux de diffusion</i> | 47 |
| 2.1. Le plein air..... | 48 |
| 2.2. La rue..... | 49 |
| 2.3. Perspectives de diffusion : distance et proximité..... | 50 |
| 3. <i>Diversifier les répertoires</i> | 53 |
| 3.1. Adaptation des œuvres du répertoire..... | 53 |
| 3.2. Enjeux de transmission de répertoires..... | 54 |
| 3.2.1. Œuvres composites et récitals..... | 54 |
| 3.2.2. Élargir les conceptions créatives..... | 56 |
| II.3 « DES-INTIMIDATION », « DEDRAMATISATION », « DECLOISONNEMENT » : LA DEMOCRATISATION DANS LES DISCOURS..... | 59 |
| 1. <i>Définir la démocratisation : analyse des entretiens menés</i> | 59 |
| 1.1. Pluralité des définitions mais idée commune..... | 59 |
| 1.2. Rapport aux enjeux de médiation..... | 62 |
| 1.3. Le jeune public au cœur des réflexions démocratiques..... | 64 |
| 2. <i>Conduites artistiques : analyse des discours de communication</i> | 66 |
| 2.1. Lignes directrices et artistiques..... | 66 |
| 2.2. Volonté commune : moderniser l'art lyrique..... | 68 |
| 2.2.1. Codes et traditions..... | 68 |
| 2.2.2. Modernité et approches scéniques..... | 70 |
| 2.2.3. Le choix de la création..... | 72 |
| 2.2.4. Faire preuve d'adaptation et d'exigence humaine..... | 73 |
| III- GESTES ARTISTIQUES : PROCESSUS DE CREATION ET POLITIQUES DE TRANSMISSION..... | 76 |
| III.1 PROCESSUS CREATIFS : CHOIX ARTISTIQUES, ESTHETIQUES ET STRATEGIQUES..... | 81 |
| 1. <i>Les conceptions artistiques</i> | 81 |
| 1.1. Œuvres du répertoire : réécritures narratives et temporelles..... | 81 |
| 1.2. Œuvres composites : entre narration, effets de surprises et enjeux pédagogiques..... | 84 |
| 1.3. Création originale : libertés de conceptions..... | 86 |
| 2. <i>Les choix esthétiques</i> | 88 |
| 2.1. Dispositifs d'adaptation récurrents..... | 88 |
| 2.2. Création composites et originales : une scénographie épurée et symboliste..... | 92 |
| 3. <i>Les stratégies de diffusion</i> | 93 |
| 3.1. État des lieux..... | 93 |
| 3.2. Au-delà d'un enjeu de diffusion, des enjeux de création..... | 95 |
| III.2 ENJEUX CULTURELS ET POLITIQUES : LA MEDIATION ET L'ACTION CULTURELLES PAR LES COMPAGNIES..... | 98 |
| 1. <i>Actions de médiation culturelle récurrentes</i> | 98 |
| 2. <i>L'éducation artistique et l'action culturelle : enjeux importants des politiques culturelles</i> | 100 |
| 3. <i>Le jeune public : entre créations et éducation culturelle et artistique</i> | 101 |
| CONCLUSION..... | 104 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 105 |
| TABLE DES ANNEXES..... | 109 |

Introduction

Faire rayonner l'art lyrique *ailleurs* qu'à l'Opéra et *autrement* que par l'opéra : c'est l'ambition développée par des compagnies lyriques ces vingt dernières années, au sein d'un art en pleine évolution. En effet, la création lyrique, par une réflexion tant sur le fond que sur la forme, aspire à diffuser l'art lyrique auprès d'un large public. Leurs réflexions se portent également vers la mise en œuvre d'actions éducatives, culturelles et / ou artistiques.

En réalité, ces envies ne sont pas tout à fait neuves. Depuis plus de cinquante ans, les maisons d'opéra et les Ministères des Affaires Culturelles, puis de la Culture, ont mis en œuvre des actions, au départ principalement économiques, afin de favoriser la diffusion et l'accessibilité à la musique classique et lyrique et plus généralement à la culture. Tout cela s'est inscrit dans le cadre des missions de démocratisation culturelle mises en place par André Malraux dès 1959. De ministre en ministre, au fil de l'évolution de la société et des mœurs, les approches ont muté, mais encore aujourd'hui, la démocratisation culturelle reste le fer de lance du ministère de la Culture et de la Communication. Selon le décret relatant ses principales attributions, le ministère entend « rendre accessibles au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France »¹. Cet énoncé n'est pas anodin ; il s'agit d'un extrait du décret fondateur du 24 juillet 1959 rédigé par André Malraux², lors de la création du tout premier ministère chargé des Affaires Culturelles.

Ainsi, quelques compagnies, dès les années 1980³ s'attelaient à l'évolution et la diffusion de l'art lyrique sur le territoire national, et jusqu'à l'international : c'est le cas de deux des compagnies ici présentées, Les Grooms et Arcal, comme nous le verrons plus loin. L'évolution que l'on peut constater ces vingt dernières années relève davantage d'une augmentation du nombre de compagnies lyriques, d'une mutation des pratiques culturelles et artistiques, avec notamment l'arrivée de l'éducation artistique et culturelle et du développement croissant de l'action et de la médiation culturelles. Avant d'envisager

¹ Extrait du site internet du ministère de la Culture et de la Communication (<https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Missions>) – Décret rédigé par André Malraux en 1959

² Extrait complet du décret : « [...] rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création des œuvres l'art et de l'esprit qui l'enrichissent ».

³ Les Grooms et Arcal sont les plus anciennes compagnies de mon échantillon, mais il en existait davantage, comme Le théâtre de l'Unité par exemple, et d'autres encore.

cette évolution du secteur culturel en des termes plus précis, il convient de resituer l'art lyrique et ses remises en question dans le paysage culturel et historique français.

Poids social et historique

L'art lyrique a en effet fait face à de nombreuses remises en question ou difficultés tout au long des politiques de démocratisation culturelle successives. Avant toute chose, l'art lyrique, et plus spécifiquement l'opéra, est victime de son poids historique. À l'origine, l'opéra était entièrement conduit et contrôlé par le pouvoir en place. Au cours notamment des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, l'opéra en tant qu'institution, mais aussi en tant qu'œuvre musicale, étaient réservés à une « élite » ; une élite sociale du fait du coût important des places ainsi que de la difficulté d'obtenir des abonnements – ces derniers se transmettant de génération en génération⁴ - mais aussi à une élite intellectuelle, catégorie sociale ayant le temps et les moyens de s'offrir des « produits » culturels. Nous pouvons presque envisager l'opéra, à ces époques, comme phénomène social ; phénomène qui perdurera d'ailleurs jusqu'au XX^{ème} siècle, ce que Peter Brook met en exergue dans ses « Réflexions sur le son et la musique » :

« En regardant de là-haut [de la galerie la plus haute d'une salle d'opéra], je pouvais voir les premiers rangs de l'orchestre. [...] Les femmes se présentaient en "haute couture", tandis que les messieurs arboraient des cravates noires [...]. Je compris alors que, pour les riches, l'opéra [était] [...] aussi une bonne préparation aux conversations cultivées qui allaient suivre [...]. Aucun d'entre nous⁵ n'avait réalisé que la première de la saison MET constituait pour les new-yorkais, un évènement social considérable. [...] un [...] quotidien [...] ne se montrait intéressé que par ce que les femmes portaient, leurs bijoux, leur coupe de cheveux, leur chapeau, leur chaussure. »⁶

L'opéra a donc souffert de cette image, devenue stéréotype, mais qui persiste actuellement dans l'imaginaire collectif. Il est évident qu'aujourd'hui, tous ces phénomènes sociaux inhérents aux publics de l'opéra ne sont plus d'actualité, les nouvelles générations d'artistes et autres transmetteurs de l'art lyrique ont fait évoluer cela et continuent

⁴ Des places précises ou espaces étaient achetés (sous forme d'un abonnement) et réservés par certains noms aristocratiques. Ces places pouvaient alors se conserver de génération en génération.

⁵ Il écrit ici à propos d'une mise en scène d'un opéra sur laquelle il travaillait à l'opéra de New York

⁶ BROOK Peter, « À l'écoute. Réflexions sur le son et la musique », éd. Odile Jacob, Paris, 2020.

d'œuvrer pour le changement. Néanmoins, les poncifs demeurent et ne sont d'ailleurs pas encore totalement infondés. Chez certains érudits, que l'on peut aussi qualifier de puristes, les pratiques sociales et intellectuelles autour de l'art lyrique se poursuivent et ce « milieu » reste aujourd'hui relativement fermé aux changements et évolutions que l'on souhaiterait à cet art⁷. Ainsi, la création lyrique semble vouloir agir directement sur toutes ces images stéréotypées et accumulées tout au long de son histoire.

Cependant, le poids historique et l'imaginaire collectif ne sont pas les seuls obstacles auxquels l'opéra fait face. L'argument économique est régulièrement cité comme cheval de bataille contre un secteur que l'on accuse régulièrement de gouffre économique. C'est dans les années 1990 que l'art lyrique et sa démocratisation deviennent une préoccupation accrue de la part des politiques culturelles ainsi que des institutions lyriques. Sa charge financière notamment en termes d'investissements publics est à cette époque de plus en plus critiquée. Par des productions souvent conséquentes et une diffusion parfois à l'international, l'art lyrique et son économie s'en trouvent fragilisés, du fait notamment de ces remises en question. La démocratisation de l'opéra ne semblant pas évoluer dans le bon sens malgré tous les efforts déployés depuis les années 1960, on reproche aux financements publics d'être octroyés dans le seul but de « distraire les riches ». Il faut alors justifier ces subventions publiques, et c'est de ces faits que la démocratisation de l'art lyrique est devenue une des missions principales des opéras et autres institutions lyriques. Ce phénomène a dès lors fait couler beaucoup d'encre et nous disposons aujourd'hui de nombreux écrits pour documenter ces pratiques : études de publics effectuées au sein de différentes maisons d'opéra⁸, mémoires et thèses sur le sujet de la démocratisation de l'opéra⁹, rapports d'études sur la diffusion de l'art lyrique dans les maisons d'opéra en France¹⁰, etc.

⁷ Constat global de la part de différentes compagnies de l'échantillon – Par exemple, la persistance d'un entre-soi ne favorisant l'ouverture à de nouveaux publics.

⁸ JAMAR, Pierre, « Les publics de l'art lyrique », mémoire, Université d'Avignon, D.E.A. Muséologie et Médiation culturelle, 2004...

⁹ « Vers une démocratisation de l'opéra », S. Saint-Cyr (thèse) ; « La fin de l'art lyrique en Province ? », C. Chabert (étude) ; « La démocratisation de l'opéra en débat », C. Assouline (mémoire) etc.

¹⁰ SAEZ, Guy, « L'art lyrique en région », rapport d'étude, Observatoire des Politiques Culturelles et Réunion des Opéras de France, 2017...

Opéra et surreprésentation

Néanmoins, une très grande majorité de ces écrits se concentre sur la démocratisation de l'opéra, à l'Opéra ! Or, l'art lyrique n'est pas que l'opéra ; aujourd'hui, des artistes lyriques s'engagent ailleurs que dans les maisons d'opéra et institutions lyriques. De plus, si l'on approfondit l'étude de l'évolution des pratiques visant à favoriser l'accès à la culture ainsi que l'histoire de la démocratisation culturelle, on peut constater qu'agir par des actions seulement économiques¹¹ ne suffit pas. Ouvrir les portes en grand des institutions ne contribue pas à une augmentation significative de la fréquentation, ni au renouvellement du public, d'où l'apparition de l'animation socio-culturelle dans un premier temps, puis dans un deuxième temps, celle des pratiques de médiation culturelle. Il ne s'agit plus uniquement d'attirer et faire venir, mais plutôt de sortir des institutions afin de représenter l'art lyrique ailleurs et ainsi s'offrir à d'autres publics – ces pratiques de démocratisation s'appliquent en réalité à l'ensemble du secteur, l'art lyrique ne faisant que suivre, avec un certain retard, ce mouvement. Décentrer l'art lyrique, ne serait-ce qu'au sein d'une petite salle de spectacle locale, permet déjà de rencontrer et de se confronter à un autre public. Plus spécifiquement, deux constats m'ont conduite à mener mes propres recherches sur ce sujet. D'abord, j'ai été interpellée par la présence d'un certain nombre d'écrit sur les sujets suivants : la démocratisation de l'opéra, la création au sein des maisons d'opéras, les publics de l'art lyrique (études effectuées au sein de quatre maisons d'opéra), etc. Il me paraît au fond réducteur d'écrire sur l'art lyrique en évoquant uniquement l'opéra et d'envisager que la démocratisation de cet art ne se passe qu'en institution lyrique. Le sociologue Pierre Jamar aborde cette confusion dans un article intitulé « L'expérience lyrique : uniquement à l'opéra ? L'illusion d'unicité entre le genre musical opéra et la catégorie pratique art lyrique »¹². Dans cet article datant de 2006, Pierre Jamar dénonce les études, réalisées depuis les années 1980 jusqu'à la publication de l'article, qui s'attardent uniquement sur l'opéra mais disent s'intéresser aux arts lyriques, sans que cela ne soit concluant. L'auteur cherche également à expliciter le fait qu'il n'existe pas de définition précise de l'art lyrique, ce qui contribue à maintenir une certaine confusion

¹¹ Baisse du prix des places, voire gratuité dans certains cas, mise à disposition de navettes partant des périphéries jusqu'aux salles de spectacles... Il s'agit ici d'exemples d'actions de démocratisation mises en place.

¹² JAMAR, Pierre, « L'expérience lyrique : uniquement à l'opéra ? L'illusion d'unicité entre le genre musical opéra et la catégorie pratique art lyrique », ENS éditions, *Tracés*. Revue Science Humaines, p. 13 à 28, 2006.

autour de ce terme. L'opéra est plus évident dans sa définition ; lorsque l'on parle d'opéra, nous sommes plus ou moins certains d'être compris, même si ce genre musical ne suscite pas l'intérêt de notre interlocuteur, alors que le terme « Art lyrique » est plus flou et moins répandu. À travers cet article, le sociologue cherche à démontrer que l'opéra n'est en réalité qu'un « genre » musical parmi d'autres, au sein de l'art lyrique, que l'on peut qualifier de « catégorie » d'art. C'est en cela que les études sur le sujet de l'opéra apportent un point de vue réducteur et trop peu fourni de ce que représenterait la démocratisation de l'art lyrique ne serait-ce qu'à l'échelle nationale. Comment peut-on conclure à un échec de démocratisation si nous ne prenons pas en compte un secteur dans sa globalité et avec un certain recul ? L'art lyrique, comme tous les arts, peut regrouper des formes diverses et se permettre l'hybridation. Ce premier constat m'a poussée à vouloir étendre le champ de réflexion à la création lyrique, du point de vue des compagnies.

De la démocratisation à la démocratie

Ensuite, comme je l'énonçais en amont, les approches et pratiques de la démocratisation culturelle ont évolué. Pourtant, le terme reste présent, fort et bien ancré dans les volontés des politiques culturelles. Sa définition initiale émise par André Malraux, à savoir le fait de rendre accessible des œuvres artistiques et culturelles du répertoire en deviendrait presque archaïque, puisque d'autres termes sont apparus, voire existaient déjà, comme l'éducation populaire par exemple¹³. Au fil des politiques culturelles et de l'avancée de la médiation culturelle, on reconnaît de plus en plus la diversité des arts et des cultures. Cette évolution marque l'arrivée ou l'ancrage du concept de « démocratie culturelle » et des « droits culturels » dans les approches sociales et politiques. Là où la « démocratisation culturelle » reconnaît une hiérarchisation des cultures, du fait notamment d'envisager qu'il y aurait un répertoire constitué d'œuvres qu'il serait nécessaire de rendre accessibles, les droits culturels – qui s'inscrivent davantage dans une « démocratie » culturelle – eux, reconnaissent une diversité des cultures et conçoivent tous les savoirs sur le même plan,

¹³ L'éducation populaire est fondée sur deux piliers fondamentaux : Il s'agit de « donner les moyens de comprendre le monde pour pouvoir le transformer » et d'avoir la capacité de « produire notre propre savoir ». L'émancipation en est ainsi l'enjeu principal. Le concept trouve ses origines au XVII^{ème}, siècle des Lumières. C'est dans les années 1920-1930 que l'éducation populaire devient un « secteur d'activité à part entière ». – définition résumée de l'article « Qu'est-ce que l'éducation populaire », <http://www.education-populaire.fr/definition/>

sans hiérarchisation. La « démocratie » culturelle n'est pas à admettre comme opposée à la « démocratisation » culturelle, mais comme développement voire couronnement de cette dernière.

Le concept de « démocratie culturelle » apparaît dès la fin de la Seconde Guerre Mondiale ; il s'agit de faire en sorte que les citoyens puissent participer à la vie culturelle, puissent faire leurs propres choix, et pour ce faire, il est nécessaire de leur apporter des outils de connaissances et de culture¹⁴. Les droits culturels ne font que souligner ce concept en formulant des droits fondamentaux à la vie culturelle. Ces derniers émergent officiellement dès les années 1940, en intégrant notamment *La Déclaration des Droits de l'Homme* de 1948¹⁵, puis en prenant de plus en plus de consistance tout au long du XX^{ème} siècle et jusqu'à la *Déclaration de Fribourg* publiée en 2007¹⁶. Ainsi, la prise d'importance de tous ces concepts marque l'histoire et l'avancée de la démocratisation culturelle et de ses pratiques. Aujourd'hui, même si ces termes ne sont pas encore employés avec précision, les approches de créations artistiques ainsi que des pratiques de médiation sont très marquées par ces notions. Il est cependant nécessaire de rappeler que la démocratisation culturelle n'a pas été inventée par André Malraux en 1959 ; ce dernier en a défini des missions et un cadre qui lui est propre. De manière tout à fait brève et non exhaustive, nous pouvons dégager quatre temps forts dans l'histoire de la démocratisation culturelle¹⁷ : d'abord, avec la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen (DDHC), et durant notamment la III^{ème} République, une attention particulière est portée à l'instruction publique. La politique de Malraux vient ensuite rompre avec cette notion d'éducation populaire en revendiquant un accès aux œuvres du répertoire, mais sans volet éducatif. Dès les années 1960-1970, le concept de démocratie culturelle prend davantage d'ampleur. Enfin, autour des années 1990, les pratiques de médiation évoluent et

¹⁴ ZASK, Joëlle, « De la démocratisation à la démocratie culturelle », *Nectart*, p. 40 à 47, 2016

¹⁵ Article 27 - extrait : « 1. Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent. 2. Chacun a droit à la protection des intérêts moraux et matériels découlant de toute production scientifique, littéraire ou artistique dont il est l'auteur »

¹⁶ La Déclaration de Fribourg de 2007, émise par le Groupe de Fribourg coordonné par Patrice Meyer-Bisch, acteur important des Droits culturels, rassemble tous les droits culturels. Il s'agit d'un travail de collecte des droits déjà reconnus, mais dispersés çà et là, dans des textes, des chartes, des déclarations, alors jamais représentés de manière totalement visible.

¹⁷ Laurent Martin, « La démocratisation de la culture en France. Une ambition obsolète ? » in *Démocratiser la culture. Une histoire comparée des politiques culturelles*, sous la direction de Laurent Martin et Philippe Poirrier, Territoires contemporains, nouvelle série - 5 - mis en ligne le 18 avril 2013

l'éducation artistique et culturelle se met en place jusqu'à devenir aujourd'hui un des volets principaux des politiques culturelles. Ce deuxième constat m'a conduite à vouloir analyser le rapport à la démocratisation aujourd'hui, du point de vue des artistes, et plus spécifiquement, des artistes lyriques.

Ces deux observations m'ont alors permise de me demander **quelles stratégies les compagnies mettent-elles en œuvre aujourd'hui pour penser un nouveau rapport à la démocratisation ?**

J'ai donc axé mes recherches autour de deux volets principaux : d'abord une enquête de terrain, par la conduite d'entretiens et l'étude de supports artistiques (dossiers de spectacles, pédagogiques, captations...). J'ai constitué un échantillon de dix-huit compagnies et d'un service culturel et j'ai pu réunir une centaine de supports artistiques à étudier. Ensuite, mes recherches se sont portées sur une approche théorique, constituée d'écrits, d'articles, de thèses, de mémoires, de lectures généralistes et de rapports d'études sur la création lyrique, l'opéra, la démocratisation et la démocratie culturelles, le secteur culturel, etc.

C'est la recherche de terrain qui m'a permis à la fois d'analyser les discours puis d'étudier les différents gestes artistiques et culturels qui en découlent. Concernant les discours, il me semblait pertinent de rendre compte des définitions que les compagnies peuvent avoir de l'art lyrique et de la démocratisation culturelle : comment en *parlent*-elles ? Quelles sont leurs principales réflexions sur le sujet ? Comment envisagent-elles la démocratisation et quel(s) rapport(s) entretiennent-elles avec elle ?

Après avoir observé les discours tenus sur la démocratisation, il importe d'étudier les gestes artistiques et culturels qui en découlent. Ce que j'entends ici par « gestes » fait appel aux procédés et approches concrets, d'abord artistiques, par une exploration des processus de création et des réflexions qui les nourrissent, puis culturels, en rendant compte des rapports qu'entretiennent les compagnies / service à la médiation et l'action culturelles ; quel est leur rapport au politique dans l'art ? Quelles sont leurs réflexions ? Comment sont construits les différentes actions culturelles ?

Tout d'abord, une première partie sera consacrée à ma méthodologie de recherche, dans laquelle je présenterai de manière détaillée et statistique l'échantillon étudié ainsi que mes différentes approches et procédés méthodologiques d'analyses d'entretiens, de supports artistiques et recherches théoriques. Dans un deuxième temps, je développerai l'analyse

des discours, exposerai les volontés communes qui en découlent, et y inclurai un axe de réflexion autour des lieux de diffusion et des publics. Enfin, il conviendra d'énoncer les gestes artistiques et culturels en exposant les différentes directions et choix artistiques ainsi que les stratégies de diffusion mises en place.

I. Méthodologie de recherche

Mes recherches se sont axées autour de trois approches d'analyses différentes mais complémentaires :

- Une enquête de « terrain » illustrée par des entretiens menés auprès de 18 compagnies et un service d'actions culturelles, le service Passerelles du Festival International d'art lyrique d'Aix-en-Provence ;
- Une analyse approfondie de différents supports récoltés auprès de ces mêmes compagnies (dossiers de spectacles, catalogues de propositions artistiques, captations et / ou teasers...)
- Une approche plus théorique, se traduisant par des lectures sur le secteur lyrique et ses publics d'un point de vue économique, statistique, sociologique et / ou démocratique, ou encore sur la démocratisation culturelle dans sa globalité historique, politique et philosophique, ainsi que d'autres lectures sur le secteur culturel, la création ou encore la médiation culturelle.

I.1. Entretiens

1. Présentation de l'échantillon

Tous les entretiens ont eu lieu entre le 25 janvier, date du premier entretien et 26 novembre 2021, dernier entretien. Du fait de la crise sanitaire, de contraintes géographiques et de temps, je n'ai pu mener ces entretiens en présence. Tous se sont déroulés à distance, via Zoom, Skype ou encore par téléphone. J'ai pu collecter dix-neuf entretiens d'une durée allant de 1h à 3h environ. Pour la préparation de chaque entretien, j'ai procédé en trois étapes : d'abord, j'effectue des recherches globales mais approfondies sur la compagnie ou le service (site interne, photographies disponibles, articles de presse, vidéos...) ; cela me permet de rédiger des questions spécifiques en fonction de la ligne directrice artistique et culturelle de la compagnie. D'autres questions posées en entretien sont communes à chaque compagnie / service car celles-ci se situent pleinement dans mes axes de réflexions, telles que, par exemples : « Qu'est-ce que l'art lyrique selon vous ? Et pourquoi le partager, le démocratiser ? » ; « Qu'est-ce que démocratiser selon vous ? » ; « Quel est selon vous l'état actuel de la démocratisation de l'art lyrique ? A-t-on avancé ?

» ... Ces questions communes à chaque entretien me permettent par la suite d'étudier tous les discours pour en déterminer les similitudes et les différences d'approches. La troisième et dernière étape consiste en la rédaction d'un « plan d'entretien » dans lequel sont classées les questions par thématiques abordées.

Le choix des compagnies / service s'est fait sur plusieurs critères, mais également en fonction des rencontres, du temps qu'imposent les deux années de master et des réponses obtenues. J'ai tout d'abord référencé, par connaissances personnelles du secteur, puis par des recherches plus approfondies, essentiellement sur internet, une cinquantaine de compagnies lyriques ou ayant travaillé sur des projets artistiques faisant appel à l'art lyrique. N'ayant qu'un peu plus d'une année de recherches, je n'ai pu mener autant d'entretiens que je l'aurais souhaité et ai dû faire quelques choix en fonction de ce temps imparti. De plus, toutes les compagnies ne m'ont pas répondu, et, si certaines m'ont répondu avec enthousiasme, nous n'avons pas toujours pu trouver un temps commun pour une rencontre.

L'échantillon final obtenu offre tout de même une palette de compagnies / service ayant des approches artistiques et culturelles diversifiées, cependant toutes reliées par un dénominateur commun (qui était mon critère principal d'intérêt) : une envie explicite de rendre leur art et / ou leurs spectacles accessibles au plus grand nombre. Cette prospection s'est également portée sur des critères liés au champ d'action de la compagnie (compagnie spécifiquement lyrique, ou ayant un intérêt vif pour l'art lyrique dans ses créations et / ou propositions) ou aux axes de recherches artistiques (compagnie se tournant vers l'ouverture à d'autres arts, d'autres genres, d'autres codes, l'art lyrique étant présent dans au moins une de leurs créations). Toutes les compagnies / service interrogés et analysés expriment, dans leur présentation sur leur site internet ou dans un dossier de spectacle par exemple, leur intérêt pour l'accessibilité à la culture, la notion de « tout public », la démocratisation culturelle et / ou la médiation et l'action culturelle. Concernant le critère géographique, je me suis concentrée sur l'hexagone et les territoires limitrophes (Suisse, Belgique). Deux compagnies étudiées sont belges mais tournent aussi en France.

Il convient de présenter succinctement les différentes structures et personnes étant rattachées.

Ensemble Offrandes – Martin Moulin¹⁸

Créé en 2010 et situé au Mans (72), l'ensemble Offrandes travaille sur la création contemporaine instrumentale et vocale, autour d'œuvres du répertoire contemporain (XX^{ème} siècle jusqu'à nos jours) ou sur des créations entièrement originales. Leurs objectifs et ambitions sont explicitement présentés sur la page de présentation de leur site internet : « Faire découvrir des territoires musicaux peu ou mal connus ; inventer de nouvelles formes de partage avec tous les publics ; cultiver un dialogue vivant avec d'autres disciplines ». Martin Moulin, avec qui je me suis entretenue, en est le directeur artistique, mais est également musicien et compositeur. Il participe et a participé à de nombreuses créations au sein du l'ensemble. En septembre 2021, j'ai pu assister au spectacle *Le livre des Madrigaux*, composition de Martin Moulin pour quintette vocal, inspirée de l'œuvre du poète Dino Campana.

New Lyric Boys Band – Fabrice Maitre¹⁹

Le New Lyric Boys Band (NLBB) n'est pas une compagnie à part entière. Il s'agit d'un quatuor vocal lyrique agissant sous le nom de la compagnie Accord Parfait, située en Île-de-France, dont Fabrice Martin est le directeur artistique, mais également artiste lyrique. Les NLBB travaillent autour du répertoire classique lyrique en se le réappropriant de manière à proposer des spectacles musicaux hybrides et teintés d'humour. Ainsi, nous pouvons lire sur l'affiche de leur spectacle *Chevauchée lyrique* : « Du rock à l'opéra, de Bach à Claude François » La toute première mouture du quatuor date de 2007.

Soirée lyriques du Ventoux – Paulin Reynard²⁰

Ventoux-Opéra est tout d'abord un journal en ligne ayant pour ambition de donner à voir et à lire « la face cachée du monde lyrique »²¹. Il s'agit de couvrir les coulisses du secteur, mettre en ligne des interviews et rencontres de différents acteurs du monde lyrique, autres que des artistes. L'association a mis en place en 2019 les Soirées Lyriques du Ventoux qui depuis se tiennent chaque été à Saint-Léger-du-Ventoux, en plein air. Les deux premières éditions étaient orientées vers la diffusion d'œuvres du répertoire via des récitals ou

¹⁸ Lien vers le site internet de l'ensemble : <http://ensembleoffrandes.com/>

¹⁹ Lien vers le site internet du quatuor : <https://nlbb.fr/>

²⁰ Lien vers le journal en ligne : <https://www.ventoux-opera.com/>

²¹ *Base line* du journal Ventoux-Opéra

opéras, mais depuis 2021 Les Soirées lyriques se sont lancées dans la création originale en commandant deux créations entièrement inédites. J'ai ainsi pu assister à l'une de ces créations, *Napoléon ou l'amour nu*, commande faite auprès du compositeur Pierre Thilloz, d'après un livret de Bruno Alberro (journaliste retraité et fondateur de Ventoux-Opéra) dans le cadre du bicentenaire de Napoléon Bonaparte. Paulin Reynard est le directeur artistique des Soirées lyriques du Ventoux mais il ne s'agit pas de son activité professionnelle salariale ; il est également directeur des productions des Chorégies d'Orange.

ABML Productions – Aurore Bouston²²

Aurore Bouston et Marion Lépine, chanteuses, (ABML) sont les deux fondatrices de la compagnie. Basée toutes les deux en Île-de-France, elles créent en 2018 un spectacle musical, *Opérapiécé*, spectacle reprenant des œuvres classiques instrumentales ainsi que des chansons populaires essentiellement françaises sur lesquelles elles (ré)écrivent des paroles et construisent ainsi une trame narrative. Pour la diffusion de cette pièce, elles créent la compagnie ABML Productions. J'ai pu assister au spectacle en juillet 2021, dans le cadre du festival d'Avignon. Voici un extrait de la présentation du spectacle : « Fantastique et étonnant, *Opérapiécé* offre une redécouverte ludique et rafraîchissante de thèmes classiques illustres. Liberté de style, précision et inventivité s'allient pour leur offrir un nouveau rôle à jouer ! ».

Minute Papillon – Violaine Fournier²³

La compagnie Minute Papillon propose depuis sa création en 2005 des spectacles lyriques en direction du « jeune public ». Il s'agit le plus souvent de créations originales mais la compagnie propose également des créations « composites »²⁴. Durant le festival d'Avignon 2021, j'ai assisté au spectacle *Le Goût des olives*, création jeune public réunissant autour du thème de la migration, une circassienne, une chanteuse lyrique, un oudiste, et une

²² Lien vers le site internet de la compagnie : <http://abmlprod.fr/>

²³ Lien vers le site internet de la compagnie : <https://www.cie-minutepapillon.com/>

²⁴ Terme employé dans le rapport d'étude publié en 2017, *Le théâtre lyrique en Ile-de-France de 2011 à 2016*, de l'Action Régionale pour la Création Artistique et la Diffusion en Ile-de-France (ARCADI) en partenariat avec La Réunion des opéras de France (ROF) et Fédération des Ensemble vocaux et Instrumentaux Spécialisés (FEVIS). Leur définition de ce terme est la suivante : « [...] les propositions faisant à la fois appel à des œuvres déjà existantes et à un travail de création artistique »

violoncelliste. « [Nos spectacles] sont portés par des artistes qui chantent, jouent, bougent, vibrent, partagent... Et sont conçus pour être accessibles à tous : enfants ou adultes, mélomanes ou néophytes, mais aussi maisons d'opéra ou théâtre municipaux »²⁵. Violaine Fournier, chanteuse, auteure et metteuse en scène en est la directrice artistique. La compagnie tourne dans toute la France mais est basée en Île-de-France.

Après un rêve – Delphine Doriola²⁶

Située en Touraine, la compagnie lyrique *Après un rêve* est spécialisée dans le répertoire de la mélodie française du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle. La compagnie propose des récitals, oratorios, opérettes, opéras dans des formes traditionnelles, mais également des concerts-conférences, concerts-expositions etc., formes permettant pour la compagnie d'offrir des contenus pédagogiques en plus de contenus musicaux pour tous les publics. « Les concerts-conférences permettent une approche pédagogique de la musique française auprès de tous les publics et de tous les âges ; nous adaptons nos programmes et notre discours à nos différents spectateurs »²⁷. Delphine Doriola, soprano lyrique, est à l'origine de la compagnie, il y a une quinzaine d'années ; celle-ci est également directrice artistique et, en tant qu'universitaire diplômée spécialisée dans l'histoire de l'art du XIX^{ème} siècle, contribue aux recherches pour les propositions de concerts-conférences etc.

Opéra Apéro – Nicolas Slawny²⁸

Le concept d'Opéra Apéro est rattaché à la compagnie Mouvement Arts et Publics, créée en 2010 par Nicolas Slawny qui en est encore le directeur artistique aujourd'hui. Les *Opéra Apéro* sont des « dispositifs-spectacles qui permet[tent] de sortir l'opéra de ses lieux habituels pour aller à la rencontre immédiate du public dans des lieux atypiques »²⁹. Les réflexions artistiques de la compagnie sont présentes principalement dans les termes suivants : « Proximité, convivialité et partage »³⁰. La compagnie est basée à Romainville (93).

²⁵ Extrait de la présentation de la compagnie, pris sur le site internet de cette dernière.

²⁶ Lien vers le site internet de la compagnie : <http://apres.un.reve.free.fr/index.php>

²⁷ Présentation des propositions, extrait du site internet de la compagnie

²⁸ Lien vers le site de la compagnie : <https://operaapero.wordpress.com/>

²⁹ Extrait du site internet de la compagnie

³⁰ Slogan de la compagnie : « Démonstrons que l'opéra peut se vivre dans la proximité, la convivialité et le partage »

Stein lein Chen – Maruska Le Moing³¹

Maruska Le Moing, chanteuse lyrique, comédienne et metteuse en scène crée en 2018 la compagnie Stein Lein Chen. La compagnie était initialement basée en Bourgogne Franche-Comté, mais est aujourd’hui située en Île-de-France. Son objectif premier est de proposer des projets lyriques contemporains. « Au fil des créations, les artistes transforment et se réapproprient les formes traditionnelles de l’opéra, en gardant la beauté et l’expressivité comme ligne de mire »³². À la suite d’un entretien avec Maruska Le Moing, j’ai pu obtenir la captation de leur toute dernière création *Youkali*, un spectacle musical « jeune public » qui convoque un répertoire éclectique, allant de l’opérette à l’opéra, en adaptant certaines œuvres musicales à leur trame narrative.

Service Passerelles – Floriane Brignano³³

Le Festival International Lyrique d’Aix-en-Provence a été créé en 1948 et est aujourd’hui l’un des plus grands festivals lyriques européens. « Grand rendez-vous, mais aussi lieu d’innovation et de renouvellement, conscient de la capacité unique qu’ont les festivals à surprendre et à amener le public vers des horizons, des formes, des artistes nouveaux »³⁴. Le service Passerelles est le service d’action culturelle du festival, son champ d’action s’étend sur tout le département et se déroule sur toute l’année.

Passerelles invite des publics d’une grande diversité dans la vie du Festival, en leur proposant une expérience active de l’opéra. Par sa dynamique, Passerelles est un laboratoire innovant qui s’enrichit année après année des échanges avec ses partenaires et contribue à l’ancrage régional du Festival depuis 15 ans.³⁵

Floriane Brignano est chargée des actions éducatives.

³¹ Lien vers le site internet de la compagnie : <https://www.steinleichen.com/>

³² Extrait du site internet de la compagnie

³³ Lien vers le site internet du festival et du service : <https://festival-aix.com/fr/festival-daix/passerelles/passerelles>

³⁴ Extrait du site internet du festival

³⁵ Extrait du site internet du festival

Ensemble Harmonia Sacra – Stéphanie Révillon³⁶

Harmonia Sacra est un ensemble de musique baroque créé en 2002 par Yannick Lemaire. Son répertoire de prédilection est celui du répertoire vocal sacré du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle. L'ensemble construit ses propositions artistiques en fonction du lieu et / ou du public. En 2015, Harmonia Sacra crée l'Opéabus, un bus réaménagé en petite salle d'opéra qui sillonne le territoire Valenciennois ainsi que la région Nord-Pas-de-Calais. Stéphanie Révillon est chanteuse lyrique et artiste au sein de la compagnie. Elle est également chargée de production et de diffusion pour l'opéabus.

Opéra clandestin – Sophie de Guerry³⁷

Située en Île-de-France, la compagnie Opéra Clandestin propose des spectacles originaux, des récitals ou encore des opéras du répertoire dans de nombreux types de lieux différents (gares, musées, théâtres, écoles, entreprises, plein air, rue...). La compagnie est créée en 2015 par deux artistes lyriques, Lucie Émeraude et Sophie de Guerry. Cette dernière est à la fois chanteuse dans la compagnie, metteuse en scène et directrice artistique de celle-ci.

Opéra côté chœur – Bernard Jourdain³⁸

La compagnie Opéra Côté Chœur est basée à Le Perreux-sur-Marne (94) et axe depuis maintenant douze ans sa ligne artistique autour de ses spectacles ainsi que ses diverses actions culturelles qui s'inscrivent principalement dans des Plans d'Éducation Artistique et Culturelle (PEAC). Ainsi, la compagnie propose des mises en scène d'opéras du répertoire pensées pour être programmées dans des théâtres qui n'ont pas les moyens techniques et / ou financiers de programmer de l'opéra dans leur salle. Bernard Jourdain met en scène la majorité des opéras proposés par la compagnie et en est également le fondateur et le directeur artistique.

³⁶ Lien vers le site internet de l'ensemble : <https://www.harmoniasacra.com>

³⁷ Lien vers le site internet de la compagnie : <https://www.operaclandestin.com/>

³⁸ Lien vers le site internet de la compagnie : <https://opera-cote-choeur.fr/index.php>

Opéra du jour – Isabelle Du Boucher³⁹

La compagnie Opéra du Jour, créée en 2006 et basée en Île-de-France, propose des adaptations d'opéras du répertoire ayant pour principal objectif d'être accessibles auprès d'un tout public : « Depuis sa création en 2006, la compagnie Opéra du Jour a le souci de présenter des grandes œuvres du répertoire, adaptées et revisitées pour les publics d'aujourd'hui »⁴⁰. Isabelle Du Boucher en est la fondatrice et « co-met » en scène avec Annie Paradis (ethnomusicologue, docteure en anthropologie et spécialiste de Mozart) les adaptations opératiques de la compagnie.

Théâtre d'un jour (T1J) – Patrick Masset⁴¹

Théâtre d'un Jour est fondée en 1994 en Belgique par Patrick Masset, encore aujourd'hui metteur en scène et directeur artistique de la compagnie. Ses propositions se tournent principalement vers des spectacles pluridisciplinaires, le cirque étant prédominant dans sa recherche artistique. En 2018, Patrick Masset crée le spectacle *Stratch A Fear Song*, rassemblant trois circassiens, une chanteuse lyrique et un pianiste. En découvrant l'existence de ce spectacle et le travail de Patrick Masset, notamment son approche pluridisciplinaire de la création, j'ai souhaité obtenir un entretien.

Op'la – Claire Manjarrès⁴²

Depuis 2017, la compagnie Op'la les créations lyriques propose des adaptations d'œuvres opératiques du répertoire ; leurs propositions sont souvent appelées « Opéra-théâtre en version courte ». « Notre volonté de créer et partager l'art lyrique nous pousse [...] à [...] propos[er] des spectacles courts et dynamiques, destinés à tous les publics »⁴³. Claire Manjarrès en est la metteuse en scène officielle mais s'occupe également d'animer les diverses actions culturelles que propose la compagnie et se charge d'une grande partie de l'administration (dossiers de demande de subventions, diffusion...).

³⁹ Lien vers le site internet de la compagnie : <https://www.operadujour.com/>

⁴⁰ Extrait de la présentation de la compagnie, site internet

⁴¹ Lien vers le site internet de la compagnie : <http://www.t1j.be/?lang=fr>

⁴² Lien vers le site internet de la compagnie : <https://op-la.fr/>

⁴³ Extrait du dossier de présentation de leur adaptation de l'opéra *L'Élixir d'amour* de Donizetti

Les grooms – Christophe Rappoport⁴⁴

Les grooms est une compagnie de théâtre de rue depuis 1984, basée à Lerné (37). Elle propose des adaptations opératiques, des créations composites⁴⁵ à partir d'airs lyriques du répertoire ou encore des créations entièrement originales. La grande majorité de leurs spectacles se joue dans la rue, dans le cadre d'évènements ou non. Christophe Rappoport est trompettiste au sein de la compagnie, fait partie des fondateurs et est chargé de l'administration.

Collectif Dépoussiérons Les Partitions (DLP) – Alicia Haté⁴⁶

Le collectif DLP existe depuis une dizaine d'années et est situé dans le Loiret (45). Il propose des récitals à thèmes à la carte, s'adaptant à tout type de demande, mais également des spectacles lyriques reprenant des airs du répertoire accompagnés à l'accordéon. Les artistes se produisent dans tout type de lieux, du plein air jusqu'aux salles de spectacles. Alicia Haté est chanteuse lyrique mais en est également la fondatrice et la directrice artistique. Du fait d'un problème technique lors de l'enregistrement, je n'ai pu retranscrire l'entretien. Je me baserai ainsi sur les notes prises lors de l'entretien ainsi que les données présentes sur leur site internet.

Arcal – Catherine Kollen⁴⁷

Arcal est une compagnie nationale de théâtre lyrique et musical située en Île-de-France et dirigée depuis 2009 par Catherine Kollen. Créée en 1983, la compagnie œuvre pour la diffusion de l'art lyrique sur l'ensemble du territoire francilien et national. Sa directrice actuelle axe son travail autour de « la pluridisciplinarité, s'éloignant des traditions opératiques pour rapprocher le théâtre de la musique »⁴⁸.

⁴⁴ Lien vers le site internet de la compagnie : <http://www.lesgrooms.com/>

⁴⁵ Cf. note de bas de page n°7 p. 17

⁴⁶ Lien vers le site internet du collectif : <http://www.depoussieronslespartitions.fr/>

⁴⁷ Lien vers le site internet de la compagnie : <https://www.arcal-lyrique.fr/>

⁴⁸ Extrait de la présentation de la compagnie – site internet

Lucilia Caesar – Ingrid Wantoch Rekowski⁴⁹

La compagnie Lucilia Caesar travaille également autour du mélange des genres, des codes et des disciplines artistiques, avec comme axe principal de recherche artistique, le théâtre lyrique et musical. La compagnie existe depuis plus de vingt ans et est située en Belgique ; elle est dirigée par Ingrid Wantoch Rekowski, celle-ci étant également metteuse en scène de la majorité des propositions de la compagnie.

2. Questionnaires post-entretiens : présentation et résultats

Pour faire suite à chaque entretien, j'ai envoyé un formulaire, appelé « fiche d'identité », me permettant de réunir des informations quant aux modes de fonctionnements administratifs de chaque entité dans une « base de données ». Cela donne lieu à des résultats sous la forme de statistiques qu'il me semble intéressant de relater dans leur globalité, ne serait-ce que pour mieux rendre compte de l'échantillon étudié, sur lequel je me suis basée tout au long de mon analyse.

Toutes les structures ont répondu au questionnaire⁵⁰.

• Type de structure

84% des compagnies sont des associations de loi 1901, le service Passerelles du Festival d'Aix-en-Provence a un statut à part, il s'est lui-même qualifié « Je ne sais pas ». Les compagnies belges sont des Associations Sans But Lucratif (ASBL)⁵¹, l'équivalent du statut d'association loi 1901 en France.

• Existence de la structure

37% des structures ont entre 10 et 15 ans d'existence et 26% existent depuis plus de 20 ans. Quatre sont de très jeunes compagnies (entre 0 et 5 ans d'existence) ; deux structure a entre 15 et 20 ans et une autre entre 5 et 10 ans.

⁴⁹ Lien vers le site internet de la compagnie : <https://new.ingridvwr.be/fr/lucilia-caesar-fr/>

⁵⁰ Cf graphiques – Annexes n° 17

⁵¹ Une association sans but lucratif (ASBL) est une forme juridique d'association à but non lucratif en Belgique, au Luxembourg et en république démocratique du Congo.

• Spécialisation art lyrique

79% des structures sont spécialisées dans l'art lyrique, deux ne se disent pas spécialisées dans l'art lyrique : l'ensemble Offrandes travaille autour de la musique contemporaine, instrumentale et vocale et Patrick Masset, directeur de la compagnie T1J, se définit plutôt comme « metteur en scène pluridisciplinaire ». La compagnie Lucilia Caesar apporte une précision : ses créations sont principalement portées par l'art lyrique, mais elle travaille également sur le « théâtre musical dans toutes ses formes ».

• Champ d'action principal

Le champ d'action principal porte sur les différents types de créations que les compagnies proposent. Le rapport d'étude publié en 2017, *Le théâtre lyrique en Ile-de-France de 2011 à 2016*, de l'Action Régionale pour la Création Artistique et la Diffusion en Ile-de-France (ARCADI) propose un glossaire assez précis des différentes catégories de créations qui peuvent exister dans le domaine lyrique aujourd'hui.

Création originale : représente une œuvre ayant été créée de bout en bout, de la composition musicale jusque dans la conception scénique en passant par l'écriture.

Œuvre composite : « [...] les propositions faisant à la fois appel à des œuvres déjà existantes et à un travail de création artistique »⁵²

Œuvre de répertoire traditionnel : Il s'agit ici de reprise d'œuvre déjà existante du répertoire traditionnel lyrique

Œuvre de répertoire : les données statistiques concernant les différents types de productions proposées en Île-de-France qu'apporte le rapport différencient chaque siècle ; le répertoire du 17^{ème}, du 18^{ème}, du 19^{ème} et du 20^{ème}.

Avant la lecture de ce rapport d'étude, j'avais moi-même effectué une classification des productions recensées par mon étude de terrain. Cela donne un lieu à une typologie en trois grandes catégories de formes créatives :

Reprise de répertoire : Cette forme englobe toutes les reprises d'œuvres du répertoire (baroque, classique contemporain...) adaptés dans une certaine forme de liberté.

⁵² Rapport d'étude publié en 2017, *Le théâtre lyrique en Ile-de-France de 2011 à 2016*, de l'Action Régionale pour la Création Artistique et la Diffusion en Ile-de-France (ARCADI) en partenariat avec La Réunion des opéras de France (ROF) et Fédération des Ensemble vocaux et Instrumentaux Spécialisés (FEVIS), p.5

Création composite (ou œuvre composite / création hybride) : celle-ci se rapproche en tout point de « l'œuvre composite » définie par le rapport d'étude de l'Arcadi ; en voici tout de même ma définition. Création d'une forme artistique et / ou pédagogique originale à partir d'éléments déjà existants et / ou appartenant (airs, codes, textes) du répertoire opératique.

Création contemporaine / originale : création originale dont l'écriture, la mise en scène et la composition musicale sont entièrement nouvelles et inédites.

Pour cette question, j'ai proposé quatre champs possibles : création contemporaine, reprise de répertoire, spécificité jeune public (compagnie dont les propositions artistiques sont principalement dédiées au jeune public) et champ d'action hybride (pour lequel chacun pouvait préciser le champ d'action précis qu'il souhaitait). Plusieurs choix à la fois étaient possibles. Le service Passerelles constitue encore une fois un cas à part. 37% font de la création contemporaine / originale, près de la moitié propose des reprises de répertoire et 26% ont une spécificité jeune public dans leur ligne artistique. Concernant le champ d'action hybride, Patrick Masset parle de « spectacles pluridisciplinaires » et la compagnie Lucilia Caesar mentionne « l'opéra et autres arts nécessaires aux projets (marionnettes, vidéo, cirque...) ». Enfin, le collectif Dépoussiérons Les Partitions écrit « Œuvres du répertoire adaptées au lieu d'accueil ».

• Lieux principal d'activité

Huit compagnies sont situées en Île-de-France, deux en Belgique. Deux entités sont basées dans le sud de la France, Orange et Aix-en-Provence. Le reste des structures se trouvent plutôt dans la partie nord de l'hexagone. Les zones de tournées vont de Paris et régions à l'international selon les compagnies.

• Nombre de représentations par an

26% des entités font entre 2 et 10 représentations par an, 32% se produisent entre 10 et 30 fois et également 26% sont programmées entre 30 et 60 fois par an. Deux compagnies ont entre 60 et 100 représentations par an, la compagnie Minute Papillon et la compagnie T1J. L'ensemble Harmonia Sacra se produit plus de 100 fois par an.

• Types de lieux des représentations

Cette question proposait les choix suivants : institutions lyriques, Théâtres / salles de spectacles, salles polyvalentes, espace public, Maison des Jeunes et de la Culture (MJC), autre (avec possibilité de précision). Plusieurs choix étaient possibles. 47% des compagnies se produisent dans des institutions lyriques, 84% dans des théâtres / salles de spectacles et 58% peuvent se produire dans des salles polyvalentes. Également 47% se produisent en espace public et 37% en MJC.

• Actions culturelles

90% des compagnies proposent des actions de médiation culturelle. Deux autres n'en ont pas eu l'opportunité.

• Importance financière / écarts de budgets

Cette question était facultative. J'ai donc obtenu 15 réponses sur les 19 ayant répondu au formulaire. Il s'agissait simplement de rendre compte de l'importance financière des compagnies, ne serait-ce que par le budget moyen d'un spectacle, ou encore le budget de fonctionnement à l'année par exemple. Cela ne constitue pas une vision très précise du fonctionnement administratif et financier des différentes structures, mais donne à voir une idée globale du fonctionnement des compagnie / service étudiés.

Le budget moyen de fonctionnement des 14 entités ayant répondu est de 383 200€, avec une fourchette comprise entre 1 000€ et 1 100 000€ de fonctionnement. Le service Passerelles mentionne « plusieurs millions d'euros » sans en indiquer la somme exacte. Une compagnie m'a donné une fourchette de budget par représentation, de 5 000€ à 70 000€ par représentation. Enfin, la compagnie lyrique Après un rêve ne bénéficiant d'aucune aide publique, son budget se base uniquement sur les recettes de spectacles (contrats de cession⁵³) et les quelques aides privées et de mécénat. La compagnie vend ses spectacles entre 2 000€ et 2 500€ (et se produit entre 10 et 30 fois par an).

Ces données montrent des modes de fonctionnements similaires (fonctionnement associatif, principalement association de loi 1901). Je constate également que l'Île-de-France reste le secteur géographique le plus présent concernant les lieux principaux

⁵³ Un contrat de cession est signé lorsqu'un.e organisateur.trice / directeur.trice de salle achète le spectacle d'une compagnie

d'activité ; j'avais déjà constaté cela lors de ma première prospection. Sur la cinquantaine de compagnies recensées en premier lieu, une grande partie était déjà située en Île-de-France. Je constate également que la création de ces structures se situe dans la même période ; quatre compagnies sur les 18 sont apparues entre 2000 et 2018 et quatre ont été créées il y a plus de 20 ans. Il s'agit des compagnies Les Grooms, Lucilia Caesar, ARCAL lyrique et le festival lyrique d'Aix-en-Provence (le service Passerelles existe néanmoins depuis 15 ans). Les compagnies elles-mêmes constatent cette évolution quantitative depuis ces 20 dernières années. Pour les plus anciennes créées dans les années 2000 (c'est-à-dire celles existant depuis au moins 15 ans), celles-ci ont vu apparaître de nouvelles compagnies au fur et à mesure de leur existence. Si, au départ, la compagnie Minute Papillon se revendiquait être une des rares compagnies lyriques proposant des spectacles « jeune public », aujourd'hui celle-ci constate que de plus en plus de propositions musicales et lyriques pour le jeune public sont créées et programmées : « Il y a de plus en plus de créations pour le jeune public car c'est quelque chose qui tourne bien aujourd'hui. Lorsque j'ai créé au début de la compagnie "Gratte-moi la puce que j'ai dans le dos", nous étions le seul spectacle jeune public musical à l'époque. » (Violaine Fournier en entretien – Minute Papillon)

Le NLBB fait le même constat concernant les propositions musicales lyriques et humoristiques dans les programmations, avec pour principal exemple le festival d'Avignon :

Moi qui fais le festival d'Avignon chaque année, on peut voir qu'il y a de plus en plus de spectacles lyriques. [...] Il y en a de plus en plus qui font du lyrique avec des mises en scène originales. [...] [A]vec le NLBB, on est allés au festival d'Avignon en 2012 pour la première année, et entre 2012 et cette année, le nombre de spectacles lyriques a été multiplié par cinq ou six ! On était peut-être trois ou quatre groupes à proposer cela, aujourd'hui, je dirais qu'on est une vingtaine. Il faut aussi prendre en compte le fait que le nombre de spectacles au festival a augmenté depuis dix ans. (Fabrice Martin en entretien – NLBB)

Les compagnies travaillent principalement sur des créations hybrides et / ou des reprises de répertoire. La part de création contemporaine reste importante. Néanmoins, d'après quelques entretiens abordant le sujet de la création et diverses lectures, notamment de

deux ouvrages⁵⁴, la création opératique et lyrique est complexe à mettre en place, notamment au sein de institutions lyriques (maisons d'opéras) principalement du fait qu'elle ne trouve que très peu son public. Lors de représentations proposant de la création contemporaine, les salles des maisons d'opéra peinent à se remplir et le rapport entre « investissements et résultat » s'en trouve alors très inégal. Il serait selon moi intéressant de relier cet état de fait avec le type de lieu dans lequel se jouent la création contemporaine. Paulin Reynard, directeur des productions des chorégies d'Orange et directeur artistique des Soirées Lyriques du Ventoux, a travaillé auparavant dans plusieurs maison d'opéras. Il fait ainsi le même constat que les deux ouvrages précédemment cités, mais en émet un nouveau en parlant des Soirées Lyriques du Ventoux :

Il est difficile de faire de la création contemporaine dans le monde classique aujourd'hui. J'en ai fait à l'opéra de Marseille, j'en ai fait à l'Opéra de Paris. Je sais à quel point c'est difficile et je sais, hélas, à quel point on peut être déçu de la fréquentation, nonobstant la qualité de l'œuvre. Donc on s'est dit, puisqu'on est une tout petite structure, autant essayer de proposer de la création, et ça marche bien. (Paulin Reynard en entretien – Les Soirées Lyriques du Ventoux)

Les Soirées Lyriques ont lieu en plein air, au pied du Ventoux, dans un cadre complètement non-institutionnel. Je développe cette idée dans l'analyse de la partie II.

Concernant les lieux de représentation, la majorité se présente dans des théâtres / salles de spectacles, mais nous pouvons tout de même constater une grande diversité de lieux énoncés.

Enfin, l'action culturelle est omniprésente, quasiment toutes les compagnies en proposent. Le collectif Dépoussiérons les Partitions est une petite structure, par conséquent, il n'a pas forcément ni le temps ni les moyens d'en mettre en place, et la compagnie Lucilia Caesar axe son travail sur la recherche artistique et de création, cela ne fait donc pas partie de sa ligne artistique directrice. Il est important de notifier que l'action culturelle et notamment l'Éducation Artistique et Culturelle est un axe majeur du ministère de la Culture. Celui-ci intervient au sein de quatre compétences principales⁵⁵ : la préservation du patrimoine

⁵⁴ CHABERT, Chantal, « La fin de l'art lyrique en province ? », L'Harmattan, 2001 et SAINT-CYR, Sylvie, « Vers une démocratisation de l'opéra », L'Harmattan, 2005

⁵⁵ Extrait du site internet du ministère de la Culture : <https://www.gouvernement.fr/le-ministere-de-la-culture>

culturel, le développement d'une politique en faveur des arts du spectacle et de la création, la gestion du Centre National du Cinéma et l'image animée (CNC) et, enfin, **le développement de l'éducation artistique et culturelle.**

Ces matériaux de recherche que constituent les entretiens sont pour moi pertinents car il me tenait à cœur d'ouvrir l'art lyrique à ses multiples formes et ne pas le cantonner à l'opéra, angle sous lequel il est bien trop souvent abordé. Par ces entretiens et les différents points de vue recueillis, je souhaite montrer que l'art lyrique est un art qui n'est pas figé et qui évolue à la fois dans sa manière d'être perçu et conçu. Mener des entretiens directement auprès d'artistes et de compagnies permet d'être au cœur de la création et de ses processus de réflexion.

Enfin, les études disponibles sur l'art lyrique et l'opéra, quand elles s'aventurent sur le terrain, se concentrent essentiellement sur le fonctionnement et la gestion des maisons d'opéra, en menant des entretiens auprès de directeurs.trices et / ou techniciens.ennes par exemple. Toujours dans cette perspective d'ouverture de l'art lyrique, il me semblait donc judicieux d'aller au-delà de ce point de vue purement institutionnel.

Chaque entretien était enregistré directement via la plateforme utilisée s'il s'agissait de Zoom ou de Skype, ou via un enregistreur audio si l'entretien se déroulait par téléphone. À la suite de ceux-ci, j'effectuais une retranscription, puis plusieurs relectures afin de discerner différentes idées et notions en fonction des thématiques abordées (actions de médiation culturelles, lieux et secteurs géographiques des représentations de spectacles, le rapport au jeu et à l'interprétation des artistes, les processus de création, les réflexions lors de l'adaptation de répertoire etc.).

I.2. Recherches théoriques

De nombreux écrits gravitent autour du sujet, bien qu'aucun ne corresponde parfaitement à l'angle choisi. Plusieurs articles et ouvrages portant sur le secteur lyrique dans sa globalité et prenant en compte plusieurs points de vue m'ont aidée à contextualiser et structurer ma réflexion. Dans un premier temps, je me suis consacrée à la lecture d'ouvrages apportant un point de vue purement structurel, à savoir les fonctionnements des institutions lyriques (statuts juridique et économiques, types de direction, gestion en interne...); on peut citer par exemple *La fin de l'art lyrique en province ?* de Chantal Chabert, *Vers une démocratisation de l'opéra* de Sylvie Saint-Cyr ou encore *L'opéra dans l'espace français* de Frédéric Lamantia.

Ensuite, ces mêmes références et d'autres (*Évolution sonore de la scène lyrique* de Martin Laliberté, *Pourquoi l'opéra ?* de Maud Pouradier ou encore *Influence du politique sur la création lyrique au début du XXI^{ème} siècle* de Florence Forin) ont pu m'apporter un point de vue historique et économique (histoire de l'art lyrique et de l'opéra, son apparition, son évolution artistique, politique et sociale...). Enfin, je souhaitais également avoir un point de vue sociologique, notamment via des études et analyses de publics, comme celles de Gérard Doublet ou Pierre Jamar.

L'objectif de ces lectures était principalement d'acquérir une vision globale mais précise du secteur lyrique et de l'art lyrique, allant de ses origines jusqu'à sa place aujourd'hui dans le paysage culturel national et les politiques culturelles nationales et locales. J'ai également étudié deux rapports d'étude récents sur la création lyrique en Île-de-France (vision sur l'ensemble du territoire francilien) et dans le Grand-Est et Sud-Ouest (Opéras de Grand-Est et Nouvelle Aquitaine). Ces rapports m'ont été précieux notamment dans l'apport de données précises, mesurées statistiquement concernant l'état de la création et son évolution ces dix dernières années. Il faut toutefois prendre en compte le fait qu'il ne s'agit pas de données exhaustives et qui plus est, que ces données sont regroupées sur une période trop courte pour rendre compte des résultats comme une tendance officielle. Néanmoins, plusieurs constats mis en lumière dans ces deux rapports coïncident avec mes propres constatations à l'échelle des entretiens obtenus.

Au fur et mesure des entretiens, d'autres thématiques sont apparues. Certaines me tenaient déjà à cœur, dès le premier entretien, comme la nature du lieu dans lequel se joue la représentation d'un spectacle (ainsi que la réception des publics en fonction des lieux de représentation) ou la notion d'interdisciplinarité et de mélanges des genres par exemple. L'interdisciplinarité est finalement restée à la marge, l'idée de lieu s'est imposée comme centrale, mais d'autres, comme la proximité avec le public, l'espace public, l'interprétation des chanteurs-comédiens et leur rapport à la scène etc. se sont révélées. Ainsi, certaines lectures portent également sur l'approfondissement de ces notions.

L'art lyrique, et notamment l'opéra, étant un art mettant en scène de la musique et des émotions, il me semblait opportun d'apporter à ma bibliographie des lectures portant sur la mise en scène de la musique, le théâtre et la musique ou abordant différentes réflexions sur le son et sur la musique⁵⁶. Il me semblait également pertinent de considérer le secteur culturel actuel dans sa globalité et notamment le secteur du spectacle vivant, via des articles sur les « mutations »⁵⁷ des consommations et pratiques culturelles par exemple. C'est ainsi que j'ai pu constater que la pratique amatrice artistique est au cœur des réflexions autour de l'EAC, elle-même au centre des préoccupations de médiation culturelle. C'est également une thématique très présente dans l'esprit des compagnies / service interrogés.

Enfin, s'il était important d'acquérir un socle de connaissance important sur le secteur lyrique, il n'en était pas moins nécessaire d'aborder en profondeur la question de la démocratisation et de la démocratie culturelle. Cela m'a permis d'aborder la démocratisation sous un angle historique et factuel, mais aussi sémantique avec notamment l'arrivée des idées de démocratie culturelle et de droits culturels dans les réflexions inhérentes au secteur culturel (*la démocratisation de la culture en France. Une ambition obsolète ?* de Laurent Martin, *Les dissonances entre démocratisation et démocratie culturelle dans le droits des centres culturels* de Céline Romainville ou encore *La culture pour tous* de Michel Tobelem).

⁵⁶ Ouvrage de Peter Brook, *Réflexion sur le son et la musique*, ou encore *Les interactions entre musique et théâtre*, ouvrage collectif (Cf. bibliographie)

⁵⁷ Terme tiré de la revue culturelle *Nectart* « Les grandes mutations de la culture » (Cf. bibliographie)

I.3. Supports artistiques et pédagogiques

Concernant les supports artistiques et pédagogiques, il s'agit de tout type de supports ayant pu être récoltés à la suite d'une demande émise à la fin de chaque entretien ou obtenu sur les sites internet des différentes compagnies.

Je me suis focalisée sur les supports provenant uniquement des compagnies interrogées car il me semblait plus juste de ne pas trop disperser les différents matériaux collectés et ainsi pouvoir concentrer mes recherches à la fois sur un phénomène global via les diverses lectures et autour d'un échantillon étudié avec précision. De plus, étudier par exemple un dossier de présentation de spectacle quand on n'en connaît pas spécifiquement la compagnie, ses lignes artistique et politique, l'analyse en sera selon moi trop artificielle (ou superficielle). Six compagnies / service n'ont pas pu me transmettre de documents, j'ai donc recueilli des supports provenant de treize compagnies différentes, tout au format numérique.

J'ai obtenu 104 supports dont 17 types de supports différents. Il convient de définir précisément à quoi correspondent ces documents :

- 2 captations audiovisuelles : il s'agit ici de l'intégralité d'une création ou d'un spectacle filmé.
- 38 dossiers de présentation de spectacle : ces dossiers sont généralement à destination des salles et lieux de diffusion, mais peuvent également faire office de présentation pour le public en tant que spectateur ou encore en tant que participant à une action de médiation.
- 7 dossiers pédagogiques : ces documents sont fréquemment destinés à l'enseignant dans le cadre d'une préparation de cours sur un spectacle ou une œuvre. Le matériau offre des clefs de compréhension, d'analyse, parfois une banque d'exercices possibles à proposer aux élèves etc.

- 1 catalogue de propositions : il s'agit ici tout simplement d'une liste d'offres artistiques que proposent la compagnie. Ce document est destiné aux lieux de diffusion et organisateurs d'évènements ; il y contient les prix de chaque proposition ainsi que les différents besoins techniques.
- 1 fiche pédagogique : une fiche annexe à un dossier pédagogique par exemple répertoriant des œuvres et artistes à consulter en plus de l'œuvre présentée par la compagnie, pour aller plus loin.
- 2 guides d'écoute : ces guides sont destinés aux élèves et enseignants dans le cadre de l'étude d'un spectacle musical lyrique. Ils y contiennent toutes les informations inhérentes à l'œuvre et son compositeur, une analyse des différents airs de la pièce ainsi que le livret complet (ou en extraits).
- 5 interviews filmées : ce sont généralement les metteur.es en scène et / ou directeur.trices de la compagnie qui sont interviewé.es, mais il peut y avoir aussi les artistes ou encore les organisateurs.
- 8 teasers de spectacles : il s'agit de « bandes annonces » des spectacles diffusées habituellement sur les réseaux sociaux, ou publiés sur les sites internet des compagnies ou diffuseurs.
- 26 vidéos créatives : ce que j'appelle « vidéos créatives » concerne des vidéos créées par les compagnies, thématiques ou non, qui peuvent faire écho à un spectacle en création mais constitue un objet artistique à part entière.
- 2 textes : le premier est un texte rédigé et envoyé par Patrick Masset en complément de notre entretien et le deuxième est une interview écrite de Ingrid Wantoch Rekowski par Yves Vasseur⁵⁸.

⁵⁸ Yves Vasseur est journaliste, auteur et responsable culturel belge d'expression francophone

- 2 programmes de médiation : il s'agit de présentations des différents ateliers de médiation et / ou actions culturelles que peuvent proposer les compagnies, soit en rapport avec un de leur spectacle soit dans un cadre plus général de découverte de l'art lyrique.
- 1 document présentant des données budgétaires : il s'agit ici d'exemples de documents administratifs correspondant aux types d'aides publiques pour lesquelles la compagnie effectue une demande de subvention.
- 4 photos : il peut s'agir de photos de spectacles ou prises durant des processus de médiation. En réalité, les photos examinées sont beaucoup plus nombreuses car beaucoup sont présentes sur les sites internet des compagnies, mais parmi les différents documents reçus par les compagnies, j'ai recensé quatre photos.
- 1 livret pédagogique : celui-ci est destiné aux élèves. Il s'agit d'un livret imprimable dans lequel les élèves trouvent des exercices, des clefs de compréhension d'une œuvre et / ou d'un spectacle via des textes explicatifs, des schémas, des tableaux etc... ce livret accompagne le dossier pédagogique de l'enseignant.
- 1 questionnaire : celui-ci est à remplir par les enseignants en aval du programme d'EAC proposé et mis en place par la compagnie Opéra côté chœur (sorte de « questionnaire-bilan »). On y trouve les questions suivantes : « Combien d'élèves savaient ce qu'était l'opéra, avant notre intervention ? » ; « Combien d'élèves sont capables, après notre intervention, de dire ce qu'est un opéra ? » ; « Dans nos interventions, qu'est-ce qui les a le plus intéressés ? qu'est-ce qui a répondu à vos attentes ? Qu'est-ce qui, en revanche, vous a déçu ? » etc.
- 1 livret opératique : il s'agit ici d'un livret écrit Fabrice Villard pour l'ensemble Offrandes.
- 2 dossiers de presse : Ces dossiers recensent des articles de presse concernant les activités et / ou spectacles des compagnies, mais également des retours public (récoltés sur des plateformes et forums...).

Cet axe de recherche me semblait judicieux pour aller au-delà des entretiens et ainsi étudier la façon dont les différentes propositions artistiques et spectacles sont présentés. Tous ces supports permettent de mieux percevoir sur quoi peuvent s'axer les principales volontés artistiques et sociales. Cette étude permet également de connaître davantage quels types de supports les compagnies peuvent proposer, si ceux-ci correspondent à leurs discours. Cela permet d'en savoir davantage sur les créations finales, les types de créations, les thématiques abordées ou non abordées, quelles œuvres reprises et retravaillées etc. Du point de vue des actions de médiation culturelle, cela est très instructif car les livrets, dossiers pédagogiques et autres catalogues relatent précisément de la manière dont celles-ci sont construites par les compagnies / service. Enfin, cela me permet d'étudier ce que les compagnies mettent en avant dans leurs dossiers pour mieux « vendre » leurs spectacles.

II- Discours et imaginaires : rapport à la démocratisation de l'art lyrique

II.1 Les arts lyriques : définitions et enjeux

1. Définition

1.1 Définitions théoriques et historiques

Étudier l'art lyrique signifierait en vérité traiter *des* arts lyriques. Cette discipline englobe en effet une multitude de formes, pratiques et genres possibles ou déjà existants. Si l'opéra est la première forme qui vient à l'esprit lorsque nous évoquons l'art lyrique, parler d'arts lyriques pourrait alors aider à une redéfinition immédiate de ce qui en fait son essence. Je parlerai néanmoins d'art lyrique tout au long du développement comparatif et analytique car, comme nous allons le constater, il s'agit d'une seule catégorie qui, par définition, comporte des sous-catégories et sous-genres respectifs.

Enfin, qu'est-ce que l'art lyrique ? Comment le définit-on ? Quelles sont les spécificités ? Il me semble judicieux d'en définir les piliers et enjeux fondamentaux avant d'aborder plus en détail sa démocratisation et les réflexions inhérentes à sa création. Il s'avère que, si bien souvent nous parlons d'opéra pour définir ce qu'est l'art lyrique, à un néophyte par exemple, c'est qu'en réalité il n'en existe pas de définition officielle ou du moins pas assez précise. Le sociologue Pierre Jamar s'est également posé ces questions et aboutit au même constat :

Être amateur d'art lyrique ne se résume pas uniquement à assister à un opéra, au sein d'un opéra. À côté de cette forme maximaliste de représentation [...], il existe d'autres formes d'expériences lyriques [...]. Mais se pose alors une question de limites : où commence et s'arrête l'art lyrique ?⁵⁹

⁵⁹ JAMAR, Pierre, « L'expérience lyrique : uniquement à l'opéra ? L'illusion d'unicité entre le genre musical opéra et la catégorie pratique art lyrique », ENS éditions, *Tracés*. Revue Science Humaines, p. 13 à 28, 2006.

Il est vrai qu'en se référant à des ouvrages et autres références en musique et musicologie, nous en apprenons peu sur cet art, et Pierre Jamar le confirme. L'opéra possède une définition tout à fait précise, contrairement à l'art lyrique dont la détermination reste plus confuse. Ainsi, le sociologue rassemble dans son article trois éléments de recherche, qui mis bout-à-bout, peuvent constituer une caractérisation propre. Il cite dans un premier temps le *Dictionnaire encyclopédique de la musique* datant de 1988⁶⁰: « Toute exécution vocale accompagnée à la lyre ». L'article datant du début des années 2000, je peux également aujourd'hui y ajouter la définition de l'encyclopédie libre *Wikipédia* : « L'art lyrique est la discipline exercée par le chanteur d'opéra. La notion d'artiste lyrique désigne l'exécutant à la fois comme chanteur [et] comédien [...] »⁶¹. Cette définition vient confirmer et compléter celle citée par l'auteur Pierre Jamar. Dans un deuxième temps, ce dernier ajoute que le terme « lyrique » est employé comme adjectif complémentaire à certaines tessitures vocales⁶². Enfin, le chercheur convoque la définition d'un dictionnaire usuel⁶³. Il conclut par une formulation personnelle : « Convoquez donc une voix lyrique, à travers laquelle le *pathos* de l'interprète se manifeste, faites-la accompagner par un instrument, vous aurez de l'art lyrique *a minima*. »⁶⁴. Il semblerait donc que, pour qu'art lyrique il y ait, la présence de la voix lyrique⁶⁵ soit indispensable.

Il me paraissait ensuite cohérent d'obtenir les points de vue des artistes / acteurs lyriques interrogés en entretien. Mais avant d'exposer ces différentes optiques, il convient de rappeler brièvement l'histoire de l'art lyrique ainsi que ses points fondamentaux historiques.

Le lyrisme est en réalité très ancien. Ce terme vient de la Grèce antique et signifiait – il s'agit là de la même définition citée par Pierre Jamar – tout ce qui se dit et s'exprime avec une lyre⁶⁶. Par conséquent, l'histoire et le récit sont deux éléments fondamentaux et constitutifs,

⁶⁰ Arnold, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, tome 2, 1988, p. 297

⁶¹ Encyclopédie libre *Wikipédia*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Art_lyrique

⁶² La tessiture vocale est ce qui définit la hauteur de la voix. Une voix grave n'est pas catégorisée de la même manière qu'une voix plus aiguë. Il existe de manière globale quatre tessitures principales pour les hommes (du plus grave au plus aigu, basse, baryton, ténor et contre-ténor) et trois tessitures principales pour les femmes (alto, mezzo-soprano, soprano). En complément de ces catégorisations de voix, certains adjectifs viennent définir plus en détail la spécificité d'une voix. Ainsi, une voix de soprano lyrique posséderait davantage de résonances dans les graves qu'une voix de soprano légère etc.

⁶³ *Le Petit Larousse*, Paris, 2000, p.610 – Une œuvre lyrique exprime « avec passion les sentiments personnels de l'auteur »

⁶⁴ JAMAR, Pierre, « L'expérience lyrique : uniquement à l'opéra ? L'illusion d'unicité entre le genre musical opéra et la catégorie pratique art lyrique », ENS éditions, *Tracés*. Revue Science Humaines, p. 13 à 28, 2006.

⁶⁵ La principale spécificité de la voix lyrique porte sur l'absence d'amplification. Un.e chanteur.euse lyrique travaille ses résonances vocales (à l'aide de techniques corporelles et vocales) afin d'être dans la capacité de pouvoir chanter par-dessus un orchestre symphonique.

⁶⁶ « La lyre [...] est [...] un [...] https://fr.wikipedia.org/wiki/Instrument_de_musique instrument à cordes pincées [...] ; [il possède] une structure similaire à celle de la harpe [...]. C'est sa position (parallèle à la caisse de résonance) qui la différencie de la harpe » - Extrait de l'encyclopédie libre *Wikipédia*.

ce qui explique la présence du chant comme outil de narration, s'ajoutant à la musique instrumentale⁶⁷. L'opéra, quant à lui, apparaît durant l'époque baroque en Italie. Certaines formes ont constitué des précurseurs (formes de spectacles faisant appel à des personnes figurantes et d'autres disciplines artistiques) dès la Renaissance, mais au XVII^{ème} siècle, des intellectuels et compositeurs florentins ont souhaité s'atteler à faire vivre la musique davantage par la signification des textes que par l'architecture musicale en elle-même. L'opéra prend ensuite l'essor que nous lui connaissons et devient le genre lyrique le plus représenté et médiatisé.

Il convient à présent d'étudier les points de vue des différents acteurs lyriques interrogés, afin notamment de conforter ou non cette présence requise du chant.

1.2 Points de vue

J'ai posé la question suivante : « Qu'est-ce que l'art lyrique selon vous ? » au cours de neuf entretiens. Si cette question ne figure pas dans la totalité des entretiens, c'est qu'elle ne m'est apparue pertinente qu'une fois certains entretiens terminés, retranscrits et analysés.

Ainsi, une majorité d'artistes / acteurs lyriques convoque la notion de technique vocale. Trois particulièrement en font le point central d'une définition de l'art lyrique. Claire Manjarrès de la compagnie Op'là invoque spontanément la « technique vocale » comme particularité principale à l'art lyrique. Delphine Doriola de la compagnie Après un rêve emploie quasiment le même terme : « technique particulière de chant », en ajoutant qu'il s'agit également de sentiments exprimés de manière exacerbée par le chant, et Sophie De Guerry, de la compagnie Opéra Clandestin, va dans ce sens : « C'est une technique vocale qui permet de chanter sans micro [...]. C'est chanter des textes en véhiculant des émotions [...] [et c'est aussi] une vibration particulière ». L'allongement de cette définition par l'introduction de cette notion d'émotions et de sentiments se retrouve dans d'autres entretiens. Ainsi, Le directeur artistique des Soirées lyriques du Ventoux insiste sur la présence des sentiments et de la poésie : « [L'art lyrique c'est] chanter une forme de poésie et exprimer des sentiments. [...] [C'est] donc chanter des sentiments » (Paulin Reynard). Christophe Rappoport va jusqu'à parler « d'essence » de l'art lyrique⁶⁸.

⁶⁷ Les approches de la musique lyrique contemporaine ont en partie remis en question tous ces éléments fondamentaux et sont allées souvent à contre-pied de tout cela, mais originellement, l'essence du lyrisme et de l'art lyrique se trouve dans le chant comme vecteur narratif.

⁶⁸ « L'essence de cet art c'est la voix, mais c'est aussi beaucoup l'émotion » - Entretien avec Christophe Rappoport, directeur d'administration et musicien de la compagnie Les Grooms – novembre 2021

Nous constatons finalement que le chant, la vocalité et l'expressivité ont une place extrêmement importante dans la manière d'appréhender l'art lyrique.

Deux autres compagnies abordent le chant comme primordiale à la structure de cet art. Fabrice Martin, de la compagnie Les New Lyrics Boys Band (NLBB) en fait un élément constitutif : « L'art lyrique, c'est le chant, s'il n'y a pas le chant, c'est de la musique classique ». Enfin, Violaine Fournier (Minute Papillon) met également en avant l'importance de la voix et explique ensuite qu'il s'agit d'une façon de chanter particulière et qui possède de surcroît une vibration particulière, en écho direct aux propos de Sophie de Guerry, (il me semble important de notifier que sur les dix-neuf personnes interrogées, neuf sont chanteurs ou chanteuses lyriques, ce qui implique une relation avec la voix plus importante).

Nous pouvons observer au travers ces différents points de vue que le chant et l'expression accrue d'émotions et de sentiments constituent de manière sûre la conception de l'art lyrique. Cela confirme par ailleurs les différentes recherches théoriques et historiques susmentionnées. Néanmoins, le simple fait d'évoquer la présence du chant lyrique et des sentiments fait de l'art lyrique une catégorie relativement large pouvant ainsi offrir des possibilités plurielles en termes de formes créatives.

2. L'opéra : l'arbre qui cache la forêt

2.1. L'opéra, un genre lyrique surreprésenté

Lorsqu'il s'agit de démocratisation du secteur lyrique, l'opéra en est le premier cheval de bataille. Des écrits existent sur la démocratisation de l'opéra⁶⁹, ainsi que des études sur la fréquentation et les publics des institutions lyriques⁷⁰ ; ou encore des études sur l'état de la création lyrique en institutions⁷¹. Même certaines compagnies de l'échantillon étudié

⁶⁹ ASSOULINE, Camille, « La démocratisation de l'opéra en débat », mémoire, Université Lyon 2, 2009 ; SAINT-CYR, Sylvie, « Vers une démocratisation de l'opéra », éd. L'Harmattan, 2005...

⁷⁰ PATENOTTE Lucie, « Du Grand Théâtre à l'Opéra National de Bordeaux : vers une démocratisation des publics », Mémoire universitaire, Université de Pau, UFR Langues, Sciences Humaines et Sport, 2015. - DOUBLET, Gérard, « Opéra : nouveaux publics, nouvelles pratiques, Résultat d'enquête sur les publics des Opéras », la Réunion des Théâtres Lyriques de France, 2001. ; JAMAR, Pierre, « Les publics de l'art lyrique », mémoire, Université d'Avignon, D.E.A. Muséologie et Médiation culturelle, 2004....

⁷¹ CHABERT, Chantal, « La fin de l'art lyrique en Province ? », L'Harmattan, 2001.

s'attèlent principalement au genre opératique⁷². Néanmoins, ne disposant pas des mêmes moyens (humains, financiers, économiques) qu'une institution, ces dernières pensent ces œuvres du répertoire autrement, notamment par un travail d'adaptation des œuvres, en les présentant par exemple sous des formes plus « compactes »⁷³. Ayant également davantage de facilités à se déplacer sur l'ensemble d'un territoire qu'une institution, elles peuvent proposer un travail d'adaptation à toute forme de lieux ainsi qu'à d'autres types de publics. Elles possèdent ainsi une plus grande potentialité de diffusion.

Pour en revenir à l'opéra en tant que genre surreprésenté au sein de la thématique « Démocratisation de l'art lyrique », j'écrivais en introduction l'aspect réducteur que pouvaient avoir cette insistance. À mon sens, ce phénomène possède ses limites, et ce pour plusieurs raisons. D'abord, si l'on souhaite étudier la démocratisation d'un art sur l'ensemble d'un territoire, il est nécessaire d'envisager celui-ci dans sa globalité. Tout ne se joue pas au sein des institutions lyriques. Le même sociologue, Pierre Jamar, va dans ce sens dans son article *L'art lyrique en Provence : une diffusion au-delà du périmètre spatial et musical de l'opéra*. Il y effectue une analyse sociologique, quantitative et géographique de l'offre lyrique en s'attardant sur le territoire provençal. L'écrit démontre que l'offre lyrique existe bien au-delà des formes institutionnelles. L'auteur pose ainsi la question du paradoxe entre ce que l'on pense qui existe et ce qui existe réellement en termes d'offre lyrique. Il explique qu'en effet l'opéra fait preuve de davantage de visibilité du fait des lieux dédiés, ainsi que d'une forte médiatisation. Il existe une trop forte valorisation de l'opéra à l'opéra, que ce soit dans la vision des citoyens, des journalistes, des décideurs politiques ou encore des chercheurs. Ce qui a pour conséquences d'interagir sur le taux d'occupation des autres formes. On ne peut connaître la densité d'un iceberg si l'on se contente d'en observer uniquement la partie submergée. Enfin, comme nous venons de l'observer, l'art lyrique constitue une richesse multiple en termes de possibilités créatives. L'opéra est riche par sa forme maximaliste⁷⁴, mais ne se concentrer que sur ce genre musical, c'est en quelque sorte se priver d'une bien plus grande richesse. Aurore Boustou de la compagnie ABML Productions, exprime bien cette envie de faire vivre l'art lyrique dans tout ce qu'il peut

⁷² Opéra côté chœur, Opéra du jour et la compagnie Op'là. D'autres s'y attèlent également mais cela ne constitue pas leur ligne principale.

⁷³ Coupes dans le livret, traduction en français des récitatifs... Le spectacle final présenté ne dépasse pas les 1h30 en moyenne.

⁷⁴ « Dans la musique occidentale, un opéra est une œuvre musicale et théâtrale pour un orchestre et des chanteurs, bâtie sur un livret qui met en scène des personnages et leur histoire, où les rôles sont chantés » (définition tirée de l'encyclopédie libre *Wikipédia*). On dit que l'opéra est une forme maximaliste en ce sens qu'il fait appel à de multiples disciplines artistiques (danse, chant, musique, théâtre, cirque...). La conception d'immenses décor et de scénographies souvent conséquentes et imposantes fait de ce genre musical une forme plurielle.

constituer : « L'art lyrique, ça englobe autant l'opéra que la musique contemporaine, l'opérette, les récitals, le théâtre musical... [...] J'ai été formée au chant lyrique et je m'en suis servie pour créer autre chose ».

2.2. Horizon d'attente : la voix lyrique

Comme observé plus en amont, la voix lyrique est donc le cœur, « l'essence » (Christophe Rappoport – Les Grooms) de l'art lyrique, et il semblerait qu'elle constitue également un horizon d'attente⁷⁵ de la part de certains publics en recherche d'une « expérience lyrique »⁷⁶. Cet horizon d'attente est explicité dans l'étude du sociologue Pierre Jamar⁷⁷ ; l'horizon d'attente, du moins pour les publics amateurs d'art lyrique, c'est la voix. À partir de ce constat supplémentaire, est-ce réellement plus pertinent de faire découvrir l'art lyrique directement par la voie opératique ? L'opéra constitue un genre tout à fait particulier pour un néophyte, et le « choc esthétique »⁷⁸ n'est certes pas impossible, mais n'est finalement que très rare. Une enquête menée en 2005 par le collègue Paul Langevin d'Alfortville dans le cadre du programme « Dix mois d'école à l'opéra » mis en place par l'Opéra de Paris, confirme cette difficulté à démocratiser l'opéra⁷⁹. Une classe de quatrième avait été constituée spécialement pour l'étude – en essayant de sélectionner des élèves différents, dont certains en difficulté scolaire. Durant leur année de quatrième, ces élèves ont pu visiter les deux Opéras de Paris, assister à trois spectacles, rencontrer le personnel de l'Opéra Bastille et ont également bénéficié de séquences pédagogiques construites par leurs professeurs, au sein de quasiment chacune des matières au programme. Je passerai ici les détails de l'enquête car ce qui nous intéresse présentement sont les retours des élèves à l'issue d'une représentation du *Vaisseau Fantôme* de Richard Wagner. Ces derniers sont plutôt négatifs. Les reproches les plus cités par les élèves sont les suivants : d'abord, le mauvais placement ; les collégiens étaient situés loin de la scène, dans les hauts balcons. Ensuite, l'ennui ; la

⁷⁵ Sources de décision et de motivation du public lorsqu'il choisit de « consommer » un genre particulier d'offre culturelle

⁷⁶ JAMAR, Pierre, « L'expérience lyrique : uniquement à l'opéra ? L'illusion d'unicité entre le genre musical opéra et la catégorie pratique art lyrique », ENS éditions, *Tracés*. Revue Science Humaines, p. 13 à 28, 2006.

⁷⁷ JAMAR, Pierre, « L'art lyrique en Provence : une diffusion au-delà du périmètrespatial et musical de l'opéra », Laboratoire Sociologie, Histoire et Anthropologie des Dynamiques Culturelles (SHADYC), EHESS-CNRS, 2009

⁷⁸ Théorie dont Malraux est à l'origine. Cette dernière repose sur l'idée qu'une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, peut être appréciée par n'importe quoi, il suffit de provoquer une rencontre direct avec celle-ci. La présence de l'œuvre suffirait d'elle-même.

⁷⁹ MOREL, Stanislas, « Une classe de ZEP à l'Opéra de Paris », *Réseaux Lavoisier*, p.173-205, 2006.

longueur du spectacle, sans entracte, est incriminée. Également une compréhension difficile de l'histoire ; bien que cette dernière leur ait été expliquée en amont, les élèves ont rencontré des difficultés à reconnaître le fil narratif. Enfin, la présence de certains éléments de mise en scène, dont notamment la nudité, a déstabilisé et choqué la quasi-totalité du groupe, qui en majorité n'était pas préparé socialement à cela. Même préparés dans le cadre scolaire, les élèves n'ont globalement pas apprécié et se sont ennuyés. Ainsi, ne serait-il pas intéressant d'envisager la découverte de l'opéra autrement, en commençant par d'autres formes, d'autres approches, comme des étapes vers une découverte plus totale ? Ces questionnements sont en partie au centre de la volonté des compagnies interrogées : faire découvrir l'art lyrique autrement. Comme pour venir étayer cette position, Le NLBB m'a fait part de ses retours publics. Ces derniers sont bien souvent ravis d'avoir découvert le chant lyrique de cette manière, à savoir d'une manière « détournée » (Fabrice Martin – NLBB)⁸⁰. Le directeur artistique Fabrice Martin appuie justement sur cette possibilité de passer par un autre répertoire que l'opéra. Ainsi, la présence de la voix offrant une richesse plurielle, ne serait-il pas dommage de ne pas en exploiter toutes les possibilités dans cette quête démocratique ?

2.3. Pourquoi l'art lyrique ?⁸¹

Il m'a semblé pertinent de poser la question du « pourquoi ? ». Pourquoi démocratiser l'art lyrique ? Il est évident que, constituant pour chacune des personnes interrogées une véritable passion – et un métier ! – cette question paraît secondaire ; elle me semble cependant nécessaire. Face à ce genre de question, les réponses feront appel à la sensibilité de chacun. Il est néanmoins intéressant d'y apporter quelques éléments de réponse. Nous l'avons observé, la beauté du chant constitue un argument fondamental pour la quasi-totalité des écrits étudiés et des entretiens conduits.

Des équipes de rédaction et autres professionnels extérieurs se sont également posé la question « Pourquoi l'opéra ? » et y ont consacré un numéro entier à la *Nouvelle Revue Esthétique*. Dès l'introduction, Maud Pouradier expose le pouvoir de la voix lyrique :

⁸⁰ Le groupe musical propose des reprises d'airs lyrique du répertoire humoristiques et / ou ludiques

⁸¹ Expression en écho au titre de la revue suivante : "Pourquoi l'opéra ?" de Maud Pouradier

Étrange en effet est la magie de l'opéra. Elle est à l'œuvre dès qu'a lieu le miracle de la voix lyrique, où la parole communique tant à la musique qu'elle se fait chant. Le postulat de l'opéra est la naturalité du chant, la parole devenue consubstantielle à la musique. [...] Le chant est la condition sine qua non de l'opéra, son essence, sa force et sa faiblesse. L'émotion transmise par la voix chantante, et au-delà du chant par la voix s'étranglant de chagrin ou frémissant de rire, est le premier atout de l'opéra.⁸²

La *Revue* est consacrée à l'opéra, néanmoins cette introduction peut s'appliquer à l'art lyrique dans son ensemble. La compagnie Les Grooms m'ont pareillement fait part d'une « fascination » pour le chant : « [Dans la rue] les gens peuvent s'arrêter et repartir quand ils veulent, mais on a constaté que dès que la chanteuse se met à chanter, il y a un respect énorme de la part du public et des passants, comme une sorte de fascination » (Christophe Rappoport – Les Grooms).

Il y a enfin – et surtout – une profonde envie de rompre avec les préjugés et stéréotypes qui survivent encore aujourd'hui. Fabrice Martin expose à ce propos une anecdote tout à fait parlante :

Cet été j'ai également lancé un nouveau concept qui s'appelle « Opéra à la ferme ». J'organise donc des concerts d'opéra dans une ferme. Un jour, une personne m'appelle et me dit qu'elle aimerait venir au concert, mais qu'étant en vacances dans le coin, elle n'a que des jeans. Elle me demandait si elle pouvait venir quand même. Donc il y a cette image bien ancrée encore dans les esprits. (Fabrice Martin – NLBB)

Malgré tout ce qui s'est fait et se fait encore aujourd'hui, le chemin pour atteindre le résultat recherché est encore long.

⁸² POURADIER Maud, "Pourquoi l'opéra ?", Nouvelle revue d'esthétique, Presses Universitaires de France, p.5-6, 2013.

II.2. Des obstacles à franchir

1. Deux principaux obstacles

Plusieurs types de « barrières » persistent aujourd’hui. J’entends par « barrières » une notion souvent sollicitée au cours des entretiens. Au cours de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, la mise en place d’actions purement économiques ne s’est pas avérée efficace ; sont alors apparues ces notions de « freins » et de « barrières ». Il s’agit d’un obstacle empêchant une personne ou un groupe de personnes de se diriger vers un type de produit culturel. Ces barrières peuvent être de plusieurs ordres : économique, mais aussi culturel⁸³, psychologique⁸⁴, générationnel⁸⁵ ou encore social⁸⁶. Cela fait en partie écho à l’anecdote énoncée par Fabrice Martin et citée ci-dessus. Il existe tout un panel d’images préconçues à déconstruire. Claire Manjarrès (Op’là) met aussi en exergue au cours de notre entretien cette persistance forte des codes, en prenant pour exemple les codes vestimentaires. Elle poursuit en déclarant que la plupart des individus pensent qu’il faut être entièrement initié pour découvrir l’art lyrique, ou encore, ne savent pas par quoi commencer. La peur de s’ennuyer revient souvent. On peut lire dans le bilan de l’enquête effectuée sur cette classe de quatrième du collège d’Alfortville le témoignage d’une élève parlant d’un sentiment d’éloignement : « Quand vous voyez Alfortville et l’Opéra, vous voyez une différence quoi. C’est comme si on retourne dans le temps et qu’on découvre les choses mais qui ne sont pas à nous. Ça nous appartient pas »⁸⁷.

⁸³ Une différence de culture peut influencer une personne à ne pas se diriger vers ce produit, soit parce qu’elle ne connaît pas, soit parce qu’elle peut estimer qu’il s’agit d’une autre culture, donc un monde qui n’est pas le sien.

⁸⁴ Il s’agit d’un terme très général, mais cela relèverait davantage des images préconçues et autres stéréotypes et codes persistants cités précédemment. Ces craintes de ne pas correspondre ou de ne pas respecter des codes qu’on ne peut pas maîtriser du fait d’une méconnaissance relèvent ainsi des barrières psychologiques.

⁸⁵ Un public plus jeune peut se dire qu’un genre musical ou un art en particulier n’est pas fait pour lui. Inversement pour un public plus âgé. Le rapport au temps, au sens et au rythme évolue en fonction de l’âge.

⁸⁶ Une barrière sociale renvoie au fait qu’un certain milieu social ne pourrait pas en rencontrer un autre. On pense en général le milieu de la musique classique éloigné au milieu ouvrier par exemple.

⁸⁷ MOREL, Stanislas, « Une classe de ZEP à l’Opéra de Paris », *Réseaux Lavoisier*, p.173-205, 2006 - Extrait d’un entretien avec l’élève Tatiana, p.190. Les propos ont été gardés tels quels, fautes comprises.

1.1. Les institutions

Parmi ces facteurs intimidants, un s'est démarqué au cours des entretiens et, sans aucune concertation, a fait l'unanimité : le lieu. Bien qu'ayant pu consulter deux études sur la fréquentation des maisons d'opéra, chacune soulignant des progrès depuis les années 1990⁸⁸, les institutions culturelles peinent encore à renouveler leur public au sein de leurs murs. Ainsi, varier les lieux de représentation, travailler sur l'agencement de l'espace et changer le rapport entre le public et les artistes font partie des enjeux capitaux pour une meilleure démocratisation lyrique. Mais alors, en quoi une institutions culturelle - en l'occurrence ici, lyrique – est-elle un facteur d'intimidation majeur ? Déjà en 2000, l'auteure Chantal Chabert expose dans son étude *La fin de l'art lyrique en Province ?* une structuration complexe qui ne favorise donc pas une totale transparence vis-à-vis des publics. Ces institutions (les quatre maisons d'opéra françaises étudiées) possèdent une dissemblance structurelle ainsi qu'un cadre juridique multiforme. À cela s'ajoute une complexité organisationnelle ainsi qu'une charge historique, esthétique, sociologique et politique, ce qui contribue à rendre l'art lyrique, surtout les institutions qui le programment, encore plus opaque⁸⁹. Martin Laliberté, professeur en Musiques et Technologies, est également l'auteur d'un bilan concernant « les évolutions sonores de la scène lyrique ». Il évoque l'importance de « [s]'interroger sur la transmission des musiques savantes, sur leur vie réelle, [...], et non sur leur problématique survie dans des havres institutionnels de plus en plus étriqués [...] »⁹⁰. Par conséquent, certaines institutions confrontent des individus à un art pour lequel ils n'ont pas développé de schèmes d'appréciation, ne serait-ce que par leurs pratiques culturelles propres. Dans ce cas-ci, la pensée selon laquelle l'art serait universel peut être redoutable car une simple confrontation ne peut suffire. Ces individus peuvent alors s'en trouver déçus, ce qui les conduira à revenir à ce qu'ils connaissent mieux, ce qui les touche directement. C'est le cas notamment du résultat de l'étude menée sur les collégiens d'Alfortville. Il résulte de cette

⁸⁸ JAMAR, Pierre, « Les publics de l'art lyrique », mémoire, Université d'Avignon, D.E.A. Muséologie et Médiation culturelle, 2004. Et DOUBLET, Gérard, « Opéra : nouveaux publics, nouvelles pratiques, Résultat d'enquête sur les publics des Opéras », la Réunion des Théâtres Lyriques de France, 2001.

⁸⁹ CHABERT, Chantal, « La fin de l'art lyrique en Province ? », L'Harmattan, 2001

⁹⁰ LALIBERTÉ, Martin, « Évolutions sonores de la scène lyrique. Contribution à un bilan », LIGEIA, n°141-144, Art et Bruit, éd. Ligeia, p.203 à 211, 2015.

enquête une aversion globale pour l'opéra de la part des élèves, ils n'ont pas envie d'y retourner. L'image que l'on peut avoir du lieu est, pour ainsi dire inhérente à la perception que l'on a sur cet art, et inversement. Maud Pouradier rattache tous ces préjugés au lieu de réception. L'opéra est perçu fréquemment comme institution, au-delà d'un art à part entière (aller à l'Opéra). Ce phénomène pourrait provenir du fait qu'historiquement, les politiques culturelles étant principales actrices financières (directement propriétaire de leurs maisons d'opéra), celles-ci usaient couramment de leur droit de véto. Déjà, dans les années 1970, l'opacité des institutions préoccupe :

La perfection recherchée des chefs d'œuvre de l'opéra, propre en principe à faire naître l'émotion esthétique [...] n'aura donc pas suffi [...] à démocratiser le genre. Sans doute, lui faudra-t-il sortir de ces murs [à l'opéra], qui exercent "un effet intimidant sur les classes populaires" et aller chercher le peuple là où il se trouve, dans les quartiers populaires⁹¹

Il s'agit également d'un constat de la part des différents acteurs interrogés en entretien. Martin Moulin de l'ensemble Offrandes considère que le lieu possède une grande part de responsabilité dans la réception d'un spectacle ou d'un concert (du point de vue des artistes comme celui du public). Aurore Bouston (ABML Productions) et Delphine Doriola (Après un rêve) en sont également persuadées ; le lieu a son importance dans l'intimidation face à l'art lyrique.

1.2. Purisme et rigorisme

Un dernier facteur persiste. Certains puristes, notamment du secteur de la musique classique, mettent en difficulté l'ouverture de l'art lyrique à d'autres publics, d'autres formes et d'autres lieux. Le compositeur Martin Moulin évoque des « images poussiéreuses » et un « entre-soi » encore trop présents. Pour lors, si l'on s'ouvre aux autres au sein du même milieu, nous pourrons, selon lui, renvoyer une image plus ouverte, vivante, chaleureuse, accueillante. « Je suis sevré de cette manière à la fois très concurrentielle et très égoïste de vivre la musique, moi j'ai envie de la vivre avec les autres » (Martin Moulin – Ensemble Offrandes). En outre, quatre compagnies énoncent le

⁹¹ SAINT-CYR, Sylvie, « Vers une démocratisation de l'opéra », éd. L'Harmattan, 2005., p.172 – L'expression en italique est une référence à BLOCH-LAINE François, « Rapport d'enquête sur l'Opéra de Paris », 1977

même procès. Delphine Doriola (Après un rêve) juge que tous les codes inhérents au secteur musical classique contribuent à laisser périr la musique⁹². Fabrice Martin (NLBB) fait le même constat en ajoutant que, durant son enseignement au conservatoire, cette vision trop sérieuse de l'apprentissage et de la musique classique et lyrique lui donnait l'impression d'un « effet sclérosant » sur le répertoire. Violaine Fournier (Minute papillon) est tout aussi convaincue de cette tendance. Enfin, Martin Moulin explique ce phénomène par une confusion entre l'exigence et le sérieux. Il est indispensable de conserver une exigence artistique, musicale et humaine, mais il n'est pas nécessaire de se prendre trop au sérieux, notamment dans sa manière de transmettre⁹³.

Ces différents et principaux facteurs encore trop présents sont autant de phénomènes contre lesquelles la création lyrique souhaite agir. Comment souhaite-t-elle agir ? Quelles-sont ses réflexions ? Quelles-sont ses propositions pour franchir ces obstacles ?

2. Diversifier les lieux de diffusion

Comme je l'explicitais, le lieu de diffusion est au cœur des réflexions. Quelles-sont alors les volontés sous-jacentes ? Et les objectifs ?

D'abord, il y a le souhait simple de prouver que l'art lyrique est à sa place n'importe où. Maruska Le Moing (Stein Lein Chen) travaille certains de ses spectacles de sorte qu'ils puissent être joués en espace public par exemple. Floriane Brignano (Service Passerelles) estime également qu'il est important de montrer qu'« une pratique culturelle ne se raccroche pas forcément à un lieu »⁹⁴, et Sophie de Guerry (Opéra Clandestin) apprécie la possibilité de chanter de l'opéra n'importe où. Plusieurs réflexions sont ainsi amenées.

⁹² « C'est devenu trop sérieux » - Delphine Doriola, compagnie Après un rêve

⁹³ Cela signifie entre autres qu'il est possible d'offrir une prestation de qualité, sans s'encombrer de codes désuets, voire inutiles.

⁹⁴ Entretien avec Floriane Brignano, chargée des actions éducatives, service Passerelles du Festival D'Aix-en-Provence – février 2021

2.1. Le plein air

Tout d'abord, le simple fait de se produire ailleurs qu'en institution lyrique permet, selon les différents propos recueillis, de s'ouvrir à de nouveaux publics, notamment par la possibilité d'aller directement vers certains publics (préalablement ciblés ou non). Selon Nicolas Slawny (Mouvements Arts et Publics), si l'on souhaite la venue et l'écoute du public, il faut soi-même « aller vers lui ». L'ensemble Harmonia Sacra souhaite également offrir la possibilité à ceux qui s'en sentent éloignés – au moins géographiquement – de voir un opéra, en se déplaçant par exemple sur tout le territoire valenciennois⁹⁵. Selon la compagnie Après un rêve, des personnes qui ne viendraient pas pour un spectacle peuvent alors venir si celui-ci se joue ailleurs, dans un autre cadre. Cette différence de publics en fonction des lieux est la conséquence de plusieurs facteurs dont les deux principaux sont le facteur géographique – être éloigné physiquement des offres culturelles – et le facteur psychologique – facteur reprenant les notions de barrières explicitées en 2. -. Parmi les différents cadres qu'une compagnie peut proposer pour la diffusion de leurs spectacles, le plein air est un espace intéressant. Avant d'aborder l'exemple des Soirées Lyriques du Ventoux, il convient d'explicitier un phénomène important brièvement évoqué dans la partie méthodologique : la création contemporaine et ses difficultés de mise en place.

Il existe une problématique majeure que rencontrent les institutions lyriques aujourd'hui : celle de la création opératique contemporaine⁹⁶. Il leur est ainsi très pénible de proposer de nouvelles créations. Cela demande du temps, de l'énergie et beaucoup d'investissements financier et humain pour finalement n'attirer que peu de public. Les puristes, amateurs et connaisseurs ne sont que rarement attirés par ce type de programmation et les néophytes ne constituent que peu de public, ne franchissant généralement pas les portes des institutions ; les salles sont alors quasiment vides. En revanche, lorsqu'un énième *Carmen* est programmé, les salles sont pleines.⁹⁷ L'exemple des Soirées Lyriques du Ventoux est éloquent. L'évènement est axé autour de la création contemporaine ; nous assistons à une création inédite à chaque édition. Ces soirées ont

⁹⁵ Entretien avec Stéphanie Revillon, chanteuse lyrique dans l'ensemble Harmonia Sacra et chargée administrative de leur dispositif Opéabus.

⁹⁶ J'entends ici par création contemporaine une œuvre entière inédite et composée dans le cadre d'une commande par exemple.

⁹⁷ Ce phénomène est explicité dans plusieurs ouvrages : CHABERT, Chantal, « La fin de l'art lyrique en Province ? », L'Harmattan, 2001 ; SAINT-CYR, Sylvie, « Vers une démocratisation de l'opéra », éd. L'Harmattan, 2005.

lieu en plein air, en période estivale, au pied du Mont Ventoux, en milieu rural et dans un cadre extrêmement éloigné du cadre institutionnel. Les organisateurs se sont ainsi rendus compte que le public était au rendez-vous, connaisseur comme non connaisseur. Paulin Reynard, qui en est le directeur artistique, mais est également, et surtout, directeur des productions aux Chorégies d'Orange, a pu lui-même constater que ces Soirées proposant des créations remplissaient davantage – ce dernier a travaillé auparavant au sein de plusieurs maisons d'opéra en France et est également marqué par ce constat concernant difficultés inhérentes à la création contemporaine -. Ce succès semble être confirmé par le point de Camille Assouline sur les différentes possibilités de démocratiser l'art lyrique : « Il y a différentes façons de concevoir la démocratisation : faciliter l'accès à l'Opéra pour tous ceux qui ont le désir d'y aller mais n'en ont pas les moyens ou implanter l'art lyrique dans des milieux où il n'est pas habituel pour le faire découvrir à un nouveau public »⁹⁸. J'apporterai toutefois une nuance à cette dernière citation. Il s'agit en effet de deux façons différentes d'envisager la démocratisation, mais ne constituant pas un terrain d'opposition, les deux approches ne sont pas à concevoir séparément, mais de manière complémentaire.

2.2. La rue

Les propositions de spectacles en espace public et notamment de formats artistiques de rue permettent encore davantage⁹⁹. Jouer dans la rue, c'est se rapprocher du quotidien et avoir la possibilité de faire face à un public encore plus diversifié (Christophe Rappoport - Les Grooms). Effectivement, même si une compagnie joue un spectacle dans une plus petite salle, il est vrai qu'aller voir un spectacle – dans un théâtre, même s'il s'agit d'un petit théâtre de quartier – constitue déjà une démarche pour un public néophyte et / ou peu habitué. La mixité des publics (notamment la mixité sociale) demeure complexe à obtenir.

⁹⁸ ASSOULINE, Camille, « La démocratisation de l'opéra en débat », mémoire, Université Lyon 2, p. 56, 2009.

⁹⁹ Un spectacle de rue comme je l'entends ici est un spectacle qui n'est pas initialement programmé (ou s'il est programmé par une collectivité, le public – les passants – n'est pas au courant). Il s'agit par exemple du travail de la compagnie Les Grooms ; certains de leurs spectacles sont programmés par une commune dans un endroit de passage et les interprètes jouent avec des effets de surprises. Un spectacle en espace public ou en plein air est une représentation prévue et pour laquelle le public a été informé (les conditions organisationnelles sont similaires à celles d'un spectacle). Par exemple, la compagnie Stein Lein Chen propose un spectacle – *Rencontres* – conçu pour l'espace public et joué dans le cadre de festivals ou d'événements particuliers.

Or, un endroit dans lequel peut avoir lieu une réelle mixité, c'est la rue¹⁰⁰. L'écrivain et historien de l'art Paul Ardenne décrit l'espace public comme un moyen d'être plus proche du public ; jouer dehors, dans la rue, facilite l'engagement vers un nouveau rapport au public, ainsi qu'un nouveau rapport aux artistes ; il s'agit, pour lui, d'un « acte idéologique anti-institutionnel »¹⁰¹, ce qui rejoint cette volonté pour les compagnies de sortir des institutions afin d'offrir la possibilité à l'art lyrique de se développer ailleurs. En plus des spectacles de rue, les spectacle en plein air et / ou en espace public, quoique différents dans leur approche, possèdent des possibilité similaires¹⁰².

2.3. Perspectives de diffusion : distance et proximité

Enfin, diversifier les lieux offrent de nouvelles perspectives en matière de libertés de diffusion. Les compagnies développent une capacité d'adaptation accrue afin d'exploiter le plus de lieux de diffusion possible. Il s'agit en fait de pouvoir s'adapter techniquement, mais aussi économiquement, notamment pour les plus petites salles. Si l'opéra n'est que peu programmé ailleurs qu'en institutions lyriques, ce n'est pas seulement du fait des créateurs lyriques et opératiques. Accueillir un spectacle lyrique, et surtout un opéra est coûteux et nécessite parfois des contraintes techniques qui empêchent certaines structures d'en programmer. Les compagnies Minute Papillon et Opéra Côté Chœur aspirent à surmonter cela en proposant notamment de s'adapter aux conditions financières de la structure ainsi qu'à leurs apports et contraintes techniques¹⁰³. La nécessité de pouvoir s'adapter à tout type de lieu apparaît au cours d'autres entretiens¹⁰⁴, mais est également très présente dans les dossiers artistiques de spectacle présentés par les compagnies. En voici quelques exemples :

¹⁰⁰ NLBB, Fabrice Martin

¹⁰¹ ARDENNE, Paul, « L'implication de l'artiste dans l'espace public », L'Observatoire, n°36, p.3 à 10, 2010.

¹⁰² « La musique vient aux gens » - Delphine Doriola, compagnie Après un rêve.

¹⁰³ Je cite d'abord ces deux compagnies car leur approche consiste vraiment à donner la possibilité à des salles qui aimeraient programmer de l'opéra mais ne peuvent pas, d'intégrer un spectacle lyrique et / ou opératique à leur saison.

¹⁰⁴ Arcal Lyrique, Catherine Kollen ; Après un rêve, Delphine Doriola ; Op'là, Claire Manjarrès ; Opéra du Jour, Isabelle du Boucher ; Stein Lein Chen, Maruska Le moing ; dispositif Opéra Apéro, Nicolas Slawny ; Les Grooms, Christophe Rappoport et ABML Productions, Aurore Bouston.

Elle [la petite forme] peut se prêter aussi à des configurations multiples dans des lieux multiples (Opéra du Jour - Extrait de la plaquette de présentation de leur adaptation de *Don Giovanni*, de Mozart)

Nous souhaitons que nos spectacles puissent être joués dans tous types de salles. [...] Le décor est extensible et permet un spectacle adaptable aux diverses tailles de plateaux [...]. (Op-là – extrait du dossier artistique de leur adaptation de *l'Élixir d'amour*, de Donizetti.)

Les formes 'tout terrain' sont conçues pour être légères et sans contraintes techniques (Mouvements Arts et Publics, dispositif Opéra Apéro – extrait de leur catalogue de propositions artistiques et culturelles.)

Qu'il s'agisse d'un travail sur la forme, les décors ou encore la technique, nous observons une réelle préoccupation de la part des artistes et créateurs. Avant d'aborder la notion de proximité par un travail de fond et de forme, je conclurai par un extrait de l'entretien mené auprès de l'artiste lyrique et pédagogue Chrystèle Chovelon¹⁰⁵ :

Angelina Demarchi-Roussel : je ne sais pas si tu te souviens, nous parlions l'autre jour d'émotion et de sincérité sur scène. Lorsque j'ai chanté à la chapelle du musée Dauphinois en mars dernier, plusieurs personnes sont venues me voir pour me dire qu'habituellement elles n'appréciaient pas l'art lyrique mais que cette petite pièce leur avait beaucoup plu. Nous en étions venues donc à parler toutes les deux du fait qu'être sincère pouvait permettre une meilleure transmission.

Chrystèle Chovelon : Les clichés sur l'art lyrique ont la vie encore très dure. Je dirais maintenant que tu es une ambassadrice pour faire tomber ces clichés, avec plein d'autres artistes bien sûr. Je ne pense pas que tu sois plus émotionnelle que des artistes d'il y a 40 ans, ce serait cruel de dire cela. Avant les chanteurs lyriques étaient présentés dans des lieux presque inaccessibles. L'accès à l'opéra était hors de prix etc. Toi, tu viens pratiquement à deux mètres des gens, et ça, c'est sublime. C'est ça ce côté ambassadeur. Je pense que l'émotion a toujours été là, mais aujourd'hui, elle vient plus proche des gens.

¹⁰⁵ Chrystèle Chovelon est chanteuse lyrique et professeure de chant lyrique au Conservatoire à Rayonnement Régional (CRR) de Grenoble. Étant son élève depuis quelques années, j'ai eu l'occasion de m'entretenir avec elle sur les différentes thématiques de mes recherches. Il s'est avéré qu'elle aussi accorde une grande importance aux lieux de diffusion de l'art lyrique. Pour conclure cette thématique, elle expose un pensée qui me paraît tout à fait à propos : l'idée selon laquelle un artiste lyrique qui se produit ailleurs, dans des endroits variés, serait un ambassadeur et porte-parole, afin de faire tomber les stéréotypes subsistants. – entretien conduit en mai 2022

ADR : Le plus important pour toi dans ces notions de transmission et de réception, c'est la proximité ?

CC : Oui. Pouvoir proposer quelque chose qui ne paraisse pas inaccessible. Pourquoi devrait-on payer 100 € pour accéder à une émotion lyrique. Si on a des petits ambassadeurs qui viennent plus proche, qui effectuent ce travail-là, c'est en cela que des clichés peuvent être brisés.

La proximité constitue un enjeu majeur pour toutes les entités interrogées et revient en filigrane tout au long de chaque volonté artistique et / ou culturelle abordée.

S'ouvrir à d'autres espaces permet en conséquence une rencontre plus directe avec les publics. Cette proximité a son importance pour les différentes personnes sollicitées en entretiens. Pour lors, par quoi passe cette proximité ? Le fait d'avoir la possibilité de jouer dans de plus petites salles en est une première évidence. Il y a ensuite ce souhait de rendre l'art lyrique plus « simple » aux yeux des publics, et cela passe en premier lieu par une réflexion quant à l'agencement de l'espace scénique et public. Paulin Reynard apprécie l'importance du cadre intimiste, notamment lors des Soirées lyriques du Ventoux ; celles-ci se produisent en plein air et il n'y a aucune coulisse pour les artistes par exemple, ce qui s'inscrit alors dans cette recherche de simplicité. « On n'a pas besoin de franchir la porte d'entrée d'un opéra, de monter des escaliers en pierre qui ont 200 ans, on n'a pas besoin de passer devant du personnel en costume et nœud papillon ». Cette ambition n'est pas que du fait de Paulin Reynard, elle est également très présente chez la compagnie Après un rêve¹⁰⁶ par exemple. Cette proximité est aussi recherchée, car elle prend le contre-pied de l'opéra. Au sein d'une maison d'opéra, nous sommes très éloignés de la scène et des artistes, ce qui n'aide en rien le rapprochement symbolique souhaité (en écho aux facteurs d'intimidation nous faisant ressentir un sentiment d'éloignement). De manière plus spécifique, que permet la proximité avec le public ? Il s'agit dans un premier temps de gagner en contact direct (Nicolas Slawny – Mouvements Arts et Publics), ce qui offre ensuite la possibilité d'une réelle interaction avec le public. Les réactions peuvent être mieux perçues par les interprètes (Stéphanie Révillon – Harmonia Sacra). Ces derniers sont

¹⁰⁶ « L'idéal c'est d'arriver à faire en sorte que les gens ne soient pas trop nombreux, qu'ils aient l'impression de vivre un moment privilégié » - Delphine Doriola

en effet plus aptes à jauger les réactions du public et, ainsi, peuvent plus spontanément et naturellement « rebondir » en termes de jeu (Sophie de Guerry – Opéra Clandestin). Il s’agit, certes, d’un rapport plus complexe au jeu pour les chanteurs et comédiens, mais néanmoins efficace, notamment si l’on envisage un échange entre artistes et publics à l’issue de la représentation – cet avis est partagé par trois personnes interrogées¹⁰⁷. La proximité permet de ce fait, une meilleure transmission des émotions, ou si ce n’est meilleure, plus naturelle et plus marquée¹⁰⁸. En réalité, cette quête de proximité n’est pas permise uniquement par le lieu. Elle se pense également dans les formes de créations proposées.

3. Diversifier les répertoires

3.1. Adaptation des œuvres du répertoire

J’admets « œuvres du répertoire » les œuvres déjà existantes et généralement phares du répertoire lyrique et opératique¹⁰⁹. Il s’agit d’ailleurs essentiellement d’opéras. Parmi les compagnies étudiées, les œuvres les plus reprises sont *Didon et Énée* de Henry Purcell et *L’Élixir d’amour* de Gaetano Donizetti¹¹⁰. Avec deux versions recensées de chaque, nous retrouvons également *La Traviata* de Giuseppe Verdi et *Le Barbier de Séville* de Gioacchino Rossini. Néanmoins le compositeur le plus représenté est Wolfgang Amadeus Mozart¹¹¹. Le premier objectif est ainsi de les exporter des maisons d’opéra, d’offrir la possibilité à ce répertoire de rayonner ailleurs. Pour cela, un premier travail d’adaptation du point de vue de la forme est réalisé – peu de technique, des décors pratiques, amovibles, extensibles, mais également des coupes de livret pour réduire le temps de représentation¹¹². Un travail sur le fond est également pensé. Les récitatifs peuvent être traduits (mais dans ce cas, ils

¹⁰⁷ Stéphanie Révillon, Harmonia Sacra ; Delphine Doriola, Après un rêve et Sophie de Guerry, Opéra Clandestin.

¹⁰⁸ Fabrice Martin, NLBB et Aurore Bouston, ABML Productions.

¹⁰⁹ Cf. partie I. Méthodologie de recherche

¹¹⁰ Trois versions différentes recensées de chaque

¹¹¹ Neuf œuvres du compositeur recensées. Il s’agit des œuvres complètes, je n’ai pas comptabilisé les types d’airs lyriques que nous retrouvons dans les récitals ou les œuvres composites, ni les inspirations dans les créations originales.

¹¹² Violaine Fournier - compagnie Minute Papillon - estime indispensable les coupes de livret aujourd’hui. Elle considère le rapport au temps différents aujourd’hui. « Aujourd’hui c’est plus compliqué d’être 4h assis, passif »

ne sont plus chantés mais interprétés théâtralement) afin d'abord d'éviter une mise en place technique de sur ou sous-titrage, mais aussi faciliter la compréhension, notamment pour des publics peu habitués¹¹³. La compagnie Op'là va jusqu'à définir, dans un de leurs dossiers artistiques, ses propositions en quatre mots-clefs : « Courtes ; lisibles ; mobiles et accueillantes »¹¹⁴.

Cette question de l'adaptation d'œuvres du répertoire se pose pour les conceptions créatives, mais elle possède également son importance quant aux choix même des œuvres et de leur livret. En fonction des choix et réflexions préliminaires, deux possibilités d'approches s'offrent aux artistes : ils peuvent choisir de reprendre une œuvre de répertoire ou de travailler sur des airs lyriques déjà existants, et par conséquent, soit de jouer avec les stéréotypes et propos désuets que certains textes peuvent véhiculer parfois, soit adapter ces derniers de sorte qu'ils résonnent davantage avec le monde actuel par exemple (réécritures, coupes de livrets, ajouts de personnages etc...). Ou ils peuvent décider de créer tout à fait autre chose (création originale et / ou contemporaine). Parmi les compagnies interrogées, les deux cas de figures existent et constituent par ailleurs des approches complémentaires plutôt qu'opposées.

3.2. Enjeux de transmission de répertoires

3.2.1. Œuvres composites et récitals

Concernant à présent les œuvres composites, des réflexions préliminaires accompagnent le choix des partitions. Entre autres, certains prennent le parti de choisir des airs du répertoire lyrique ou opératique célèbres ou populaires¹¹⁵, afin « d'accrocher » le public plus facilement¹¹⁶. D'autres encore font le choix de faire découvrir des airs moins connus, en sélectionnant des partitions qui les inspire et qui selon eux transmettent des émotions

¹¹³ Travail pensé par les compagnie Opéra du Jour et Op'là.

¹¹⁴ Extrait du dossier artistique de leur adaptation de L'Élixir d'amour de Donizetti

¹¹⁵ L'air de la Reine de la Nuit de l'opéra *La Flûte enchantée* de Mozart en est un exemple, mais il en existe bien davantage.

¹¹⁶ Aurore Bouston, ABML Productions et Fabrice Martin des NLBB

riches et variées¹¹⁷. À partir de là, un travail d'agencement et d'adaptation des partitions est réalisé¹¹⁸.

Une approche est apparue à la fin du XXème siècle, mais ne s'est réellement développée qu'à partir des années 2000¹¹⁹. Il s'agit de la mise en scène de récitals. Un récital lyrique est un récital de chant lyrique se présentant comme la composition d'un programme musical dans lequel peuvent être interprétés des extraits d'opéras ou une série de mélodies (poèmes mis en musique par exemple). L'évolution de cette forme artistique provient au départ d'un constat général. Andrea Cohen, pianiste de formation, a durant toute sa carrière œuvré pour changer le rapport aux récitals classiques, et cela en repensant son rôle de médiateur de répertoire musical. En convoquant des pensées de Peter Brook – metteur en scène l'ayant beaucoup inspirée – elle parle du récital ou du concert traditionnels comme d'un « théâtre mort »¹²⁰, à savoir « une cérémonie vidée de son sens comme un rituel auquel on ne croît plus »¹²¹. Elle développe une théâtralité du jeu musical et met en évidence « la musicalité de tous les événements scéniques, gestes, paroles, lumières. ». L'idée principale est de retrouver un rituel « vivant et incarné », ce qui constitue également une volonté poussée générale. Je pense notamment à une réflexion de Chrystèle Chovelon lors de notre entretien au sujet des récitals traditionnels (notamment ceux mis en place par le CRR de Grenoble) :

[...] il est impossible d'ignorer le texte. Quand on monte des projets thématiques avec des poètes, on ne peut pas ignorer cela. Le fait qu'il y ait des grands ensembles, qu'il y ait des choses qui soient autour d'une idée un peu fédératrice, ça permet de rejoindre plus directement l'émotion. Si on parle d'avant, dans les années 1990, il n'y avait pas de projet thématique, [...] On faisait une audition en salle Steckel et c'était le défilé des majorettes, chacun chantait son petit air qui n'avait aucun lien avec les autres, ce qui finalement rendait

¹¹⁷ Fabrice Martin, NLBB et Delphine Doriola, compagnie Après un rêve.

¹¹⁸ Les artistes de la compagnie Après un rêve ne s'arrêtent pas à ce qui est écrit musicalement – en retravaillant par exemple les instrumentations -. Les musiciens de la compagnie Les Grooms conservent la ligne mélodique du chant telle quelle, mais réarrangent l'accompagnement musical dans le but d'obtenir un décalage.

¹¹⁹ Du fait notamment de l'apparition de nouvelles compagnies lyriques et d'un souhait plus accru pour ces compagnies de faire rayonner l'art lyrique ailleurs et autrement.

¹²⁰ Cette expression est celle de Peter Brook

¹²¹ FREIXE Guy et POROT Bertrand, "Les interactions entre musique et théâtre", éd. L'Entretiens, coll. Les points dans les poches, p.x, 2011. – « La mise en scène du piano. Analyse d'une démarche », Andrea Cohen, p. x à x

la chose un peu anesthésiée. [...] L'esprit des chanteurs était moins nourri et pour le public, c'est ennuyeux ! Ne serait-ce que le choix de l'angle et du thème, ça peut changer beaucoup de choses. Créer une idée conductrice, c'est selon moi un très bon début. ».

Un autre propos fait écho, celui de Fabrice Martin des NLBB : « des propositions se présentent comme un récital classique dans lequel il y a un chanteur qui ne bouge pas et ne se contente que de chanter, ce qui peut suffire bien sûr, mais [...] c'est parfois trop mécanique, et c'est aussi ce qui tue l'art lyrique ».

3.2.2. *Élargir les conceptions créatives*

Les différentes compagnies interrogées souhaitent élargir leur conceptions créatives, en repensant par exemple un nouveau rapport au public, ou retravaillant leurs propositions artistiques de manière plus « ludiques », ou encore en ouvrant l'art lyrique à d'autres univers artistiques.

J'entends par « Rapport au public » une recherche d'implication du public dans les processus créatifs ou directement dans les spectacles. Par exemple, de plus en plus d'opéras participatifs¹²² se construisent au sein des institutions ou avec les compagnies, notamment dans le cadre d'actions culturelles¹²³.

Avec l'essor des contenus humoristiques, de divertissement ou de vulgarisation¹²⁴, les compagnies travaillent à rendre plus « ludiques et légères »¹²⁵ les offres artistiques. Le rire « permet plus de liberté » (Fabrice Martin – NLBB) et une possibilité de « faire passer plus de choses » (Aurore Bouston – ABML Productions). Lorsqu'il s'agit de « vendre » un spectacle auprès du public, l'humour peut être un argument avancé : « Vous pensez qu'on

¹²² Il en existe deux approches : la première consiste en la création d'un opéra en collaboration directe avec un groupe d'individus volontaires (ou non dans le cadre d'un Plan d'Éducation Artistique et Culturel) non-praticiens ou praticien amateurs ; et la deuxième réside en un travail de participation des publics directement pendant la représentation de l'œuvre – distribution des paroles pour faire chanter le public sur un refrain par exemple).

¹²³ Les compagnies / service œuvrant dans ce sens : Op'là ; Service Passerelles, Les Grooms, le dispositif Opéra Apéro, Violaine Fournier de la compagnie Minute Papillon (qui agit également en tant que metteur et en scène indépendante), Opéra Clandestin et Opéra côté chœur.

¹²⁴ Phénomène relaté dans sa globalité par le magazine Nectart : « Mutations de la culture et politique culturelle », *Nectart n°13*, éd. De L'Attribut, Toulouse, 2021.

¹²⁵ Propos recueillis de-ci de-là dans les présentations générales des compagnies / service ou au cours des entretiens.

ne peut pas rire à l'opéra ? », interroge la compagnie Opéra du Jour dans son dossier artistique de leur adaptation du *Barbier de Séville* (Rossini).

Selon certains, le mélange des genres et des disciplines signifie et permet un acte fort d'ouverture supplémentaire. Tout d'abord, pourquoi un telle volonté de mixité artistique ? La plupart des acteurs lyriques souhaitent « décloisonner les différentes typologies d'arts »¹²⁶. Le metteur en scène Patrick Masset (Théâtre d'un Jour, aussi appelé T1J) « revendique le fait de ne pas enfermer des genres ou disciplines dans des cases ». Il souhaite pour chaque création faire se rencontrer plusieurs mondes : « la pluridisciplinarité est selon moi inscrite dans le monde d'aujourd'hui. Le métissage est dans tout, tout le temps ». Cette pratique va à l'encontre d'une « hiérarchisation du plaisir musical » : « Je suis pour ne pas hiérarchiser la musique. On peut aussi bien écouter du Bach que du rap, ce n'est pas interdit de mélanger les genres, alors pourquoi s'en priver ? » (Aurore Bouston – ABML Productions). Nous retrouvons également dans certains supports artistiques, cette envie de ne pas être catégorisé : « [...] *Schippel* s'annonce d'emblée comme une objet scénique échappant aux catégories en vigueur dans la musique : est-ce du théâtre ? Du théâtre musical ? De l'opéra ? Du travail corporel ? Un peu tout cela à la fois »¹²⁷. Il convient enfin de rappeler que l'opéra est un art transdisciplinaire par essence même¹²⁸. Ainsi, l'art lyrique dans sa multitude peut se permettre de tels mélanges, et notamment des mélanges de **genres musicaux**. Ce serait là ce qui le distingue de l'opéra.

Mais alors, que permettent ces mélanges ? D'abord, offrir un spectacle pluriel dans sa forme et dans ses propos pourra permettre aux spectateurs de se « retrouver » au moins sur quelques éléments : « Certaines personnes vont être accrochées par le sens, [...] l'histoire. [...] d'autres esprits vont s'abandonner aux sens purs, d'autres sont charmés par la vision des corps, d'autres encore sont sensibles au lieu [...]. » (Martin Moulin – Offrandes). De surcroît, la transversalité des thèmes et des approches disciplinaires ne permet pas assurément une unanimité mais offre la possibilité à différents types de public d'en retenir ne serait-ce qu'une partie¹²⁹. En dernier lieu, passer des Beatles au répertoire

¹²⁶ Expression empruntée à Delphine Doriola, compagnie Après un rêve.

¹²⁷ Ensemble Offrandes – extrait du dossier de présentation de leur pièce *Schippel le bourgeois*.

¹²⁸ FAIVRE, D'ARCIER Bernard, « De la pluridisciplinarité du spectateur et de la transdisciplinarité de l'artiste », *Observatoire des politiques culturelles*, n°39, p. 31 à 36, 2011.

¹²⁹ Selon Delphine Doriola – Après un rêve -, même si un spectateur ne retient qu'une partie de son spectacle, cela lui convient tout à fait. Chacun prend ce qu'il a à prendre.

lyrique, permet selon Fabrice Martin (NLBB) une transition plus douce vers l'art lyrique et la musique classique.

Concernant enfin les créations originales, j'ai recensé deux approches principales¹³⁰. Le tissage d'un fil narratif, par un cheminement plus poétique, jouant sur la surprise, l'émerveillement¹³¹... Et un travail effectué sur des thèmes de société, qui touchent davantage aux mœurs d'aujourd'hui¹³².

Pour conclure sur ces différentes perspectives allant à l'encontre de tous ces facteurs intimidants, il reste un travail interne à effectuer¹³³. Les artistes doivent changer – au sujet de la problématique évoquée plus haut concernant un secteur encore fermé par certains aspects – leurs propres rapports entre eux et leur art s'ils souhaitent changer leur rapport au public et à la démocratisation.

Enfin, après l'énoncé de toutes ces réflexions, il convient de préciser qu'il ne s'agit pas de bannir les institutions, il ne s'agit pas non plus de supprimer toutes les œuvres du répertoire et d'en stopper la transmission. Toutes ces entités et leurs démarches diverses sont complémentaires, agissent et évoluent ensemble vers un objectif commun : démocratiser l'art lyrique.

Qu'en est-il de cet objectif ? Comment est-il perçu dans le paysage artistique et culturel actuel et par les acteurs interrogés ?

¹³⁰ Il s'agit là d'une tendance recensée pour chaque compagnie, car en réalité, les compagnies peuvent utiliser une approche de chaque en fonction de leur projet ou de leurs nouveaux objectif d'année en année.

¹³¹ Approche usitée par les compagnies Stein Lein Chen, Les Grooms, ABML Productions, Minute Papillon, Opéra Clandestin, l'ensemble Harmonia Sacra et le dispositif Opéra Apéro.

¹³² Travail réalisé par les compagnies Lucilia Caesar, Arcal, Théâtre d'un Jour, Minute Papillon et l'ensemble Offrandes

¹³³ Selon Les compagnies, service et ensemble Minute Papillon, Offrandes, Passerelles, Après un rêve et NLBB.

II.3 « Dés-intimidation », « dédramatisation », « décloisonnement » : la démocratisation dans les discours

1. Définir la démocratisation : analyse des entretiens menés

1.1. Pluralité des définitions mais idée commune

Rappelons dans un premier temps la conception originelle instiguée par Malraux en 1959 : « rendre accessibles au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France »¹³⁴. J'ai étudié chacune des réponses au sujet de la définition du concept de démocratisation culturelle et ai réuni les termes récurrents en un graphique¹³⁵ :

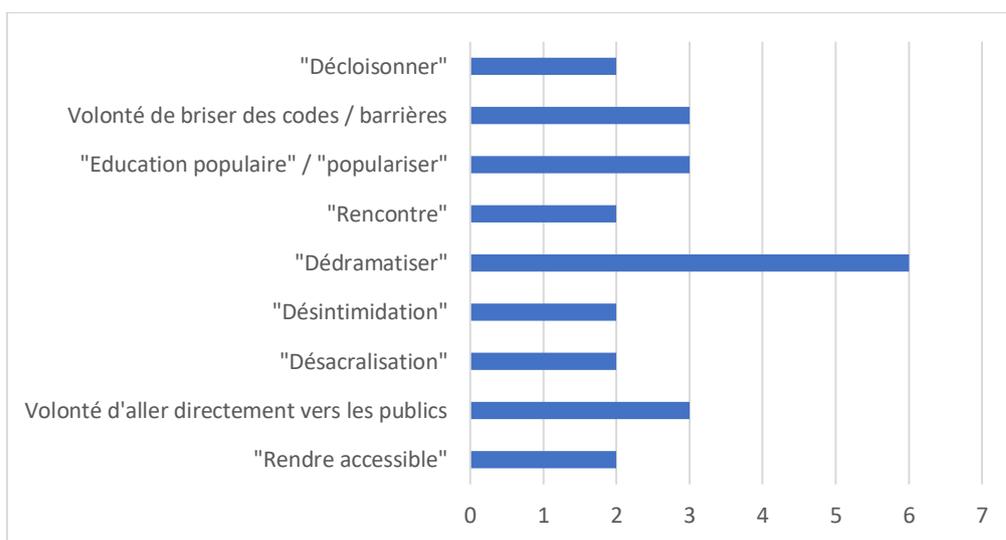


Figure 1. Graphique des récurrences – réponses à la question : "Qu'est-ce que la démocratisation selon vous ?"

J'ai réuni neuf termes, expressions et / ou thématiques les plus récurrents, ou qui étaient profondément ancrés dans les volontés artistiques. Il serait d'ailleurs envisageable de rassembler certains termes possédant la même essence, le même champ lexical. Prenons

¹³⁴ Cf. introduction

¹³⁵ Les termes entre guillemets sont des citations et les expressions non représentées par des guillemets correspondent à une thématique globale commune

en premier lieu l'exemple du concept de **dés-intimidation**. Le premier à considérer cette notion est Nicolas Slawny, directeur de la compagnie Mouvements Arts et Publics. Celui-ci parle d'une « démarche de **dés-intimidation** culturelle » et s'en sert comme approche préliminaire nécessaire à la démocratisation dans sa forme plus classique¹³⁶. Il entend finalement travailler davantage sur les barrières psychologiques que je définissais précédemment. Cette focalisation sur l'image que renvoie l'art lyrique peut se retrouver dans d'autres termes et thèmes abordés. C'est le cas par exemple de la notion de **désacralisation**, qui consiste à ramener l'art lyrique plus proche de soi, le descendre de son piédestal pour ainsi dire. Il ne s'agit pas d'en rejeter l'aspect sacré, dans le sens de sa beauté, mais d'en retirer toutes les barrières qui pourraient en empêcher l'accès (Maruska Le Moing – Stein Lein Chen). En analysant tous ces termes et notamment leur champs lexicaux, plusieurs paires peuvent selon moi être formées : l'idée de **rencontre** avec la volonté d'**aller directement vers un public** ou encore l'envie d'aller au-delà **des codes** pour faire **tomber des barrières** pourrait rejoindre les concepts de **désacralisation** et **dés-intimidation**.

Concernant les autres approches évoquées en entretien et qui ne font pas partie des plus fréquentes, certaines trouvent tout de même leur intérêt. D'abord, les idées de **partage** et de **transmission** de la compagnie Op'là, dans leur simplicité évocatrice, rappellent l'envie d'un rapport entre artistes et publics plus développé, comme explicité dans la sous-partie précédente. Puis, le terme **disjonction** employé par Martin Moulin est selon moi tout à fait intéressant. Voici l'extrait de l'entretien concerné :

Beaucoup de termes fonctionnent. [...] On peut appeler ça "éducation populaire", "désacralisation", "dédramatisation"... [...] J'emploierais aussi une autre terme, celui de "**disjonction**". La musique classique est encore trop entachée de [...] rituels bourgeois, voire hyper bourgeois dans lesquels je ne me reconnais pas du tout. [...] C'est ce qui fait fuir les gens. (Martin Moulin – Offrandes)

Il s'agit alors de dissocier définitivement l'art lyrique de cette image bourgeoise et élitiste. On retrouve la nécessité de se libérer des codes et des traditions. Cette approche résume selon moi le constat global des artistes lyriques ; constat selon lequel l'art lyrique, avant de

¹³⁶ « Pour démocratiser, il faut pouvoir d'abord donner des codes, des clefs, dés intimider » - Nicolas Slawny, dispositif Opéra Apéro de la compagnie Mouvements Arts et Publics

pouvoir se confronter pleinement aux yeux des publics, a besoin lui-même d'évoluer, de se permettre davantage et notamment davantage de liberté.

De ces conceptions, deux idées principales se dégagent :

- La priorité à l'enjeu de dédramatisation
- L'apparition à la fois consciente et inconsciente des concepts de droits culturels et de démocratie culturelle

Comme nous venons de le voir, faire tomber différentes barrières constitue un enjeu majeur, voire principal pour une meilleure accessibilité à l'art lyrique. Il ne s'agit plus de penser la démocratisation de manière quantitative – par la mise en place d'actions économiques (comme une politique tarifaire plus basse) dans le but premier d'augmenter la fréquentation d'une structure culturelle, mais de manière qualitative, c'est-à-dire considérer le public comme un groupe hétérogène, possédant ses singularités. On ne parle plus de quantité de public, mais de qualité de public, à savoir un public d'une plus grande mixité et plus grande diversité. C'est pourquoi la **dédramatisation** est un des enjeux les plus évoqués¹³⁷.

Cette idée nous conduit vers une vision supplémentaire : celle des droits culturels et de la démocratie culturelle. C'est à partir des années 1980 que des réflexions sur ce sujet se mettent en place. La démocratisation évolue ; on souhaite finalement y inclure une "culture populaire et une culture savante" ; on souhaite également inclure différents lieux aux processus artistiques et culturels. Les animateurs socioculturels deviennent des médiateurs¹³⁸. Les droits culturels appartiennent à tous et ne peuvent s'user pleinement qu'au sein d'une démocratie culturelle, lieu d'échange, de rencontre et de participation¹³⁹. Nous ne voulons plus d'un art lyrique égal à la culture savante telle que l'entendait Malraux¹⁴⁰. Afin d'illustrer de manière concrète la différence résidant entre la

¹³⁷ Six récurrences

¹³⁸ « Les premiers animateurs socioculturels sont nés de la professionnalisation des militants de l'[éducation populaire](#). L'animation tire ses racines de la France. [...] À l'époque, celle-ci était considérée comme le loisir-œuvre et était prise en charge par l'Église ou la municipalité. Elle avait pour but de proposer une aide aux gens de la classe ouvrière. » - https://fr.wikipedia.org/wiki/Animateur_socioculturel. Le médiateur se rapproche d'une conception essentiellement artistique et culturelle de l'accès aux arts. Il est chargé de valoriser par exemple une œuvre ou le travail d'une compagnie par la mise en place de diverses actions (visites de musées, ateliers et stages, parcours pédagogiques...)

¹³⁹ SAINT-CYR, Sylvie, « Vers une démocratisation de l'opéra », éd. L'Harmattan, 2005. Et ZASK, Joëlle, « De la démocratisation à la démocratie culturelle », *Nectart*, p. 40 à 47, 2016

¹⁴⁰ « Alors que le principe de la démocratisation ne remettait pas en question la culture savante, mais seulement l'inégalité de sa répartition, le principe de la démocratie culturelle a contesté, au nom d'un relativisme égalitaire, les privilèges de la culture savantes » - extrait du site du ministère de la culture en 2009, cité par ASSOULINE, Camille, « la démocratisation de l'opéra en débat », mémoire, Université Lyon 2, 2009.

démocratisation et la démocratie culturelle, Camille Assouline énonce l'exemple suivant : « [L]'Opéra de Lyon propose une politique de tarifs bas (démocratisation) et un soutien au développement de la pratique amateur par des ateliers de découverte (démocratie) »¹⁴¹.

Il semblerait ainsi que ces concepts soit ancrés dans les consciences artistiques, car, mise à part Floriane Brignano du service Passerelles qui maîtrisait déjà ce sujet, les autres compagnies en ont abordé tous les axes sans citer les termes précis de “droits culturels” et de “démocratie culturelle”¹⁴², ne serait-ce qu'au travers d'une envie d'aller explorer d'autres lieux de diffusion par exemple. Là où Malraux souhaitait amener des publics vers une œuvre, les artistes aujourd'hui amènent l'art vers les publics. La mise en place d'ateliers de découverte et / de pratique artistique relève également d'enjeux de médiation, donc de démocratie culturelle.

Quoi qu'il en soit, même « si les terminologies diffèrent, l'enjeu reste le même »¹⁴³ : rendre accessible l'art lyrique au plus grand nombre, mais surtout, faire en sorte qu'il ne soit plus attaché à toutes ces images lourdes à porter. Tout cela s'inscrit de fait directement dans le développement de plus en plus important des enjeux de médiation.

1.2. Rapport aux enjeux de médiation

La médiation culturelle constitue toutes les actions possibles permettant de mettre en relation un public ou des publics avec une œuvre, un art, un artiste, une structure etc. À terme, l'objectif est de permettre à tout un chacun de s'approprier une œuvre ou une proposition culturelle. Les possibilités en termes d'actions sont multiples, les publics ciblés également. Elle se distingue en deux formes principales : l'évènement culturel, correspondant par exemple à la mise en place d'une représentation scolaire en salle¹⁴⁴ ; et l'action culturelle qui relève, par exemple, de la construction d'ateliers de pratique artistique durant lesquels le public visé est amené à participer¹⁴⁵. La médiation culturelle

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Prenons par exemple les propos suivants : « Chacun possède sa propre culture. J'ai la mienne qui ne vaut ni mieux ni moins », citation de Violaine Fournier, compagnie Minute Papillon. Cette idée relève directement de ces concepts selon lesquels toutes les cultures ont leur importance ; il n'y en pas une qui méritera davantage d'être démocratisée qu'une autre.

¹⁴³ SAINT-CYR, Sylvie, « Vers une démocratisation de l'opéra », éd. L'Harmattan, 2005

¹⁴⁴ Une représentation scolaire est une sortie scolaire consistant à amener une ou plusieurs classes dans une salle de spectacle pour voir un spectacle.

¹⁴⁵ DUFRÊNE, Bernadette et GELLEREAU, Michèle, “La médiation culturelle. Enjeux professionnelles et politiques”, Hermès la Revue, C.N.R.S. Éditions, 2004, p. 199 à 206

se permet donc d'aller plus loin qu'un processus de démocratisation culturelle, en ce sens qu'il ne s'agit plus seulement de « faire aimer », mais d'« apprendre ». On retrouve la présence de l'aspect éducatif, un des axes majeurs du ministère de la Culture et de la Communication aujourd'hui¹⁴⁶.

Du point de vue des différentes entités de l'échantillon, quelles sont les approches décrites ? Que recherchent-elles par la médiation ? Les perspectives peuvent par exemple être pensées comme une « co-construction » entre artistes et publics, dans l'idée de créer des liens entre plusieurs cultures afin de montrer aux publics que ce n'est pas si éloigné d'eux (Floriane Brignano – Service Passerelles). Les frontières entre médiation et création trouvent de ce fait leur porosité directement dans la manière de créer de certaines compagnies. Les compagnie Mouvements Art et Publics et Après un rêve ont par exemple à cœur d'intégrer le public ou des enjeux pédagogiques, soit dans leur processus de création, soit directement dans leur spectacle¹⁴⁷. Un axe majeur de la médiation consiste en la découverte par la pratique. Claire Manjarrès souhaite, par la pratique, prouver que « chacun est capable d'art ». Martin Moulin, quant à lui, tend le plus rapidement possible vers une approche pratique et concrète : « Si je parle trop, ils¹⁴⁸ vont voir qu'on est différent ». Passer directement par un aspect plus concret de la musique peut réduire ce clivage, cette « distance » que cet art peut inspirer aux néophytes. Le compositeur ajoute ensuite : « j'essaye d'équilibrer entre des concepts dont on a besoin pour comprendre certaines choses et l'envie de jouer ». La pratique permet aussi de maintenir l'attention et d'« incorporer »¹⁴⁹ davantage les concepts et spécificités d'un art (Martin Moulin – Offrandes). La plupart des approches s'inscrivent pleinement dans les notions de droits culturels et de démocratie puisqu'il s'agit la plupart du temps de « mettre à niveau les pratiques pour plus d'égalité » (Floriane Brignano – service Passerelles).

Pour conclure sur ces diverses approches de la médiation culturelle, certaines entités se concentrent, dans leurs propos, sur l'aspect purement humain de ces actions, tandis que d'autres en recentrent les enjeux politiques. Si Maruska Le Moing préfère « un art où toutes

¹⁴⁶ « Le ministère de la Culture [développe] l'éducation artistique et culturelle des enfants et des jeunes adultes tout au long de leurs cycles de formation. » - extrait du site du ministère de la Culture et de la Communication - <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaitre/Decouvrir-le-ministere/Missions>

¹⁴⁷ C'est également l'approche des compagnies Opéra Clandestin et Les Grooms

¹⁴⁸ Il fait ici référence à des rencontres et action culturelles mises en place dans des lycées techniques et professionnels, en direction des élèves.

¹⁴⁹ Dans le sens de « mettre en corps » ; assimiler une pratique artistique avec son corps

les différences politiques [...] tombent »¹⁵⁰, Martin Moulin, quant à lui, « ne conçoit pas l'art sans engagement politique [pour la simple raison] qu'une grosse partie de l'argent que touche Offrandes, c'est de l'argent public. [Ils se doivent donc d'] être de service public »¹⁵¹. Néanmoins, la médiation étant étroitement liée à l'EAC, elle-même rattachée aux missions du ministère de la Culture, la simple démarche de proposer des actions de médiation ne constituerait-elle pas déjà une démarche politique ou de service public ?

À propos de l'EAC, il s'agit là d'un axe se tournant essentiellement vers des publics scolaires et / ou plus jeunes. Cette catégorie de public se trouve être une préoccupation de plus en plus accrue au sein des différents processus de démocratisation et de démocratie culturelle.

1.3. Le jeune public au cœur des réflexions démocratiques

L'enfance est une période importante et riche en termes de découvertes et d'apprentissages. Il s'agit donc d'une période quasi-décisive dans les processus de découverte de l'art lyrique : « Ce sont ces petites graines que l'on sème dans la petite enfance qui font que l'adulte pourra ensuite y réaccéder » préconise Violaine Fournier (Minute Papillon). Dans le dossier pédagogique destiné aux enseignants de l'opéra *Didon et Énée* proposé par la compagnie Opéra côté Chœur, Janie Lalande, chargée de la formation des nouveaux publics pour l'opéra, écrit sur l'importance que représente la médiation auprès du jeune public :

[P]arce que je sais que certaines rencontres seront décisives, qu'elles pourront infléchir le cours d'une destinée et agir comme une véritable révélation, je me suis attachée à mettre en place les meilleures conditions pour que le rendez-vous entre l'œuvre et l'enfant ait lieu. [...] Je considère qu'il est de notre responsabilité de les aider [les enfants] à apprivoiser la musique et s'approprier ce domaine important de la culture.¹⁵²

¹⁵⁰ Je peux également inclure à cette approche certaines ayant une démarche similaire : Après un rêve, Opéra Clandestin, ABML Productions

¹⁵¹ Martin Moulin, ensemble Offrandes ; généralement, les compagnies ayant une telle approche, défendent l'éducation populaire. C'est le cas par exemple de la compagnie Mouvements Arts et Publics. Néanmoins, d'autres tiennent un engagement politique dans leur démarche de médiation : Op'là, Les Grooms, Minutes Papillon.

¹⁵² Janie Lalande, extrait de l'introduction du dossier pédagogique de l'Opéra *Didon et Énée*, construit par la compagnie Opéra côté Chœur

Aller à la rencontre du jeune public est une action relativement récente pour l'art lyrique. Violaine Fournier affirme par exemple qu'à l'époque des débuts de sa compagnie – 2005 –, cette dernière était une des seules à proposer des spectacles musicaux lyriques pour le jeune public, comme évoqué en première partie. Nous pouvons par exemple parler du cas de la compositrice contemporaine Isabelle Aboulker¹⁵³. Durant toute sa carrière, Isabelle Aboulker a composé essentiellement pour les enfants, et notamment des opéras pour enfants (et / ou pouvant être chantés par des enfants). De son propre témoignage, la globalité de son œuvre n'est réellement considérée que depuis ces dernières années. Il s'agit donc d'un phénomène encore en expansion dans le domaine de la musique, et surtout de la musique lyrique.

Par la création pour le jeune public, que souhaitent transmettre les compagnies lyriques ? D'abord, elles développent un rapport fort à l'imaginaire, l'émotionnel ainsi qu'à l'émerveillement. Dans un spectacle jeune public, la création joue avec les images et profite de « la beauté » du chant lyrique pour en faciliter l'émerveillement recherché¹⁵⁴. Quant aux thématiques, dans le cas de créations originales ou composites, il existe plusieurs réflexions. Les sujets abordés peuvent tout autant rejoindre des thèmes concrets, reliés par exemple aux programmes scolaires (Stéphanie Révillon – Harmonia Sacra), que s'ancrer dans des univers poétiques et imaginaires¹⁵⁵.

Enfin, imaginer un spectacle pour le jeune public nécessite un travail sur le format et la forme de celui-ci. La durée est plus courte, les aspects visuels sont accentués etc. Je reviendrai cependant sur le jeune public en dernière partie.

Ainsi, il semblerait qu'aujourd'hui la démocratisation soit perçue davantage comme un enjeu de dédramatisation d'un art. C'est en œuvrant contre les facteurs psychologiques d'éloignements qu'un art peut se rendre par la suite plus accessible. Les entretiens ont permis de démontrer une pluralité de vocabulaires, de termes pour un enjeu démocratique

¹⁵³ Isabelle Aboulker, née en 1936, est une compositrice contemporaine française, ayant composé essentiellement des opéras, des mélodies et œuvres à destination du jeune public. J'ai eu l'opportunité de la rencontrer à deux reprises. Une première fois à Lyon, en 2019, lorsque j'interprétais des extraits de son opéra contemporain *Olympe, la rebelle* et une seconde fois, en entretien téléphonique, dans le cadre d'un séminaire sur *Les mémoires plurielles de la scène* suivi à l'Université Grenoble Alpes. J'ai ainsi pu échanger avec elle sur l'ensemble de sa carrière.

¹⁵⁴ Ces démarches sont menées notamment par les compagnies Stein Lein Chen, Minute Papillon, Opéra côté chœur, Arcal et l'ensemble Harmonia Sacra.

¹⁵⁵ Minutes Papillon, mais aussi Stein Lein Chen, qui possède les deux approches

commun. Or, cet enjeu est-il profondément ancré dans les différentes lignes artistiques des compagnies ? Qu'en est-il de leur discours sur l'art lyrique dans un cadre public ?

2. Conduites artistiques : analyse des discours de communication

2.1. Lignes directrices et artistiques

Avant d'entreprendre tout acte de création, les artistes et autres acteurs du secteur lyrique définissent une ligne artistique et culturelle qui leur est propre. Qu'apprend-on des compagnies dans leur manière de se présenter publiquement ? Quelle place tient la démocratisation dans leurs volontés et lignes directrices artistiques et culturelles ?

J'ai étudié chacun des textes de présentation des entités de l'échantillon¹⁵⁶. J'y ai décelé des termes, expressions, thèmes récurrents, démontrant par ailleurs une certaine volonté commune, et ai pu constater une place importante de l'idée d'un « art lyrique pour tous ». J'ai rassemblé dix termes les plus fréquents un en graphique.

Le graphique ci-dessous présente les termes liés à cette volonté de démocratisation et leur récurrence dans les entretiens :

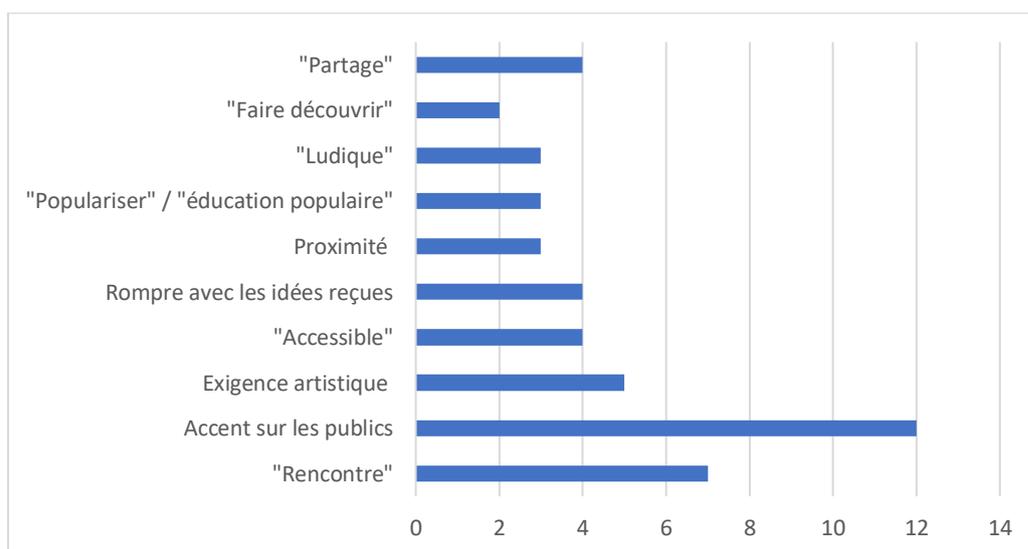


Figure 2. Graphique des récurrences - discours de communication

¹⁵⁶ Récoltés sur les sites internet officiels

L'accent sur les publics est une thématique profondément ancrée dans les différents desseins, avec douze récurrences. Il s'agit d'une idée globale commune selon laquelle les compagnies ont à cœur de s'ouvrir à tous les publics ou de nouveaux publics. En voici quelques illustrations :

Opéra côté chœur produit et diffuse [...] des opéras à des prix raisonnables afin d'aller à la rencontre de **nouveaux publics**. (Opéra côté chœur)

L'opéra **pour tous** et pour **toutes les générations** ! (Opéra du Jour)

Son activité [celle de la compagnie] se traduit par [...] la diffusion de ses spectacles en tournée, dans des lieux variés, touchant ainsi **un large public**. (Arcal)

Passerelles invite des **publics d'une grande diversité** dans la vie du Festival [...]. (Service Passerelles)

Chaque programme ambitionne de partager avec **les publics peu habitués** à ce répertoire le fruit de leur compagnonnage artistique. [...] [Harmonia Sacra cherche] à faire découvrir sa passion pour la musique ancienne aux **publics les plus divers**. [...] [et veille] toujours à **intégrer le public** dans sa démarche. (Harmonia Sacra)

Cet accent prononcé sur la notion de publics illustre une réelle volonté d'intégrer dans leurs **exigences artistiques**¹⁵⁷ une exigence dite humaine. D'autres termes recueillis font écho à l'intégration des publics dans les démarches artistiques. L'idée de **rencontre**¹⁵⁸ renvoie à une envie de confrontation directe entre artistes et publics. Nous retrouvons, en quelque sorte, les notions de proximité et d'intimité évoquées plus haut. La frontière entre artiste et public, à défaut d'être rompue, peut - voire doit - se permettre une certaine porosité. Nous retrouvons également l'idée de **partage**¹⁵⁹. Le souhait de **rompre avec les idées reçues** est une fois de plus un élément important des réflexions, et qui place, pour ainsi dire, les publics au cœur de ces dernières : il faut agir directement sur la perception des spectateurs. **L'éducation populaire** fait étroitement référence au souhait d'une plus grande

¹⁵⁷ Cinq récurrences

¹⁵⁸ Recensé sept fois

¹⁵⁹ Évoqué à quatre reprises

accessibilité – et va de pair avec l’envie de **populariser** bien entendu. Enfin, nous observons, en écho à l’objectif d’intégrer des éléments humoristiques aux mises en scène et dans le travail des œuvres, une récurrence du concept de ludisme. Il renvoie également à l’idée de rompre avec cette image d’un art trop sérieux et élitiste¹⁶⁰.

Objectif : **Populariser** l’art lyrique, à la découverte d’une beauté vive, sans manière. En offrir une approche **ludique** et **accessible**. (Opéra Clandestin)

Opérapiécé offre une redécouverte ludique et rafraichissante des thèmes classiques illustres. (ABML Productions)

Ce qui ressort de ces observations est l’envie d’aller au-delà d’un lieu, au-delà d’un type de public, afin d’offrir une nouvelle image à l’art lyrique, le faire évoluer dans l’imaginaire collectif et lui permettre une meilleure ouverture et accessibilité. Le souhait d’une démocratisation de l’art lyrique est déjà présente dès les discours d’introduction aux volontés artistiques.

Mais aujourd’hui, en quoi les compagnies lyriques actuelles se démarquent-elles ? En quoi sont-elles ambassadrices d’un renouveau de l’art lyrique ? Quelles sont leur conception d’un art lyrique plus moderne ? Qu’est-ce qu’être une compagnie lyrique moderne aujourd’hui ?

2.2. Volonté commune : moderniser l’art lyrique

2.2.1. Codes et traditions

Nous avons saisi jusqu’ici que certains codes persistent et viennent entacher le monde lyrique d’images « sclérosantes », non propices à une évolution. L’objectif de s’affranchir de ces codes est ainsi – du moins pour les compagnies spécifiquement lyriques ou pour les personnes œuvrant dans le domaine lyrique, un des objectifs essentiels. Cela est permis par plusieurs approches différentes, comme un travail sur les artistes en scène. Il est possible de passer par d’autres modes de jeu, plus spontanées et théâtraux et moins

¹⁶⁰ « Notre compagnie s’est fixée comme objectif de rendre l’opéra accessible, voire familier aux enfants et de rompre avec l’image d’un art élitiste » - extrait de la présentation de la compagnie Opéra Côté Chœur

opératiques traditionnels¹⁶¹. Le rapport aux instrumentistes tend également à évoluer. Nous l'avons brièvement apprécié en relatant la démarche créative de la pianiste Andrea Cohen¹⁶². Les compagnies cherchent parfois à intégrer l'instrumentiste directement dans les enjeux du spectacle. Cela est évidemment possible du fait d'un effectif musical réduit à un seul musicien ou en orchestre de chambre. Pour exemple, la compagnie Opéra Clandestin est en recherche constante d'une ambiance « conviviale » et moins « formelle »¹⁶³ en accordant au pianiste un rôle à part entière dans la pièce (je reviendrai plus en détail sur cette démarche). Une multitude d'autres possibilités existent et toutes n'ont pas été exploitées. Il est nécessaire de continuer d'explorer cet univers lyrique et de se permettre davantage de choses. La principale raison pour laquelle cet affranchissement est nécessaire voire vital pour l'art lyrique est que ces codes le maintiennent dans un traditionalisme étouffant¹⁶⁴. Il s'agit par ailleurs du propos du Peter Brook, au sujet de l'opéra. Aujourd'hui, un certain traditionalisme est encore trop présent dans les conceptions artistiques. Or, la tradition peut avoir du bon, à condition de lui apporter « un souffle de vie » au présent¹⁶⁵. Dans l'opéra, selon l'auteur, la tradition est peu encline au changement. Si toutes ces traditions et codifications persistent, c'est aussi du fait de certains érudits (spectateurs ou artistes-interprètes) encore trop rigoristes, comme nous le dénonçons en amont. Le metteur en scène Patrick Masset dénonce par exemple un phénomène d'hyperanalyse parfois faite à l'égard d'un opéra, empêchant de se concentrer sur ce qui constitue selon lui l'essentiel : l'émotion.

Une hyperanalyse qui nous éloigne tellement de ce qu'est le fait de jouer un morceau de musique qui puisse nous bouleverser, nous transformer. L'opéra est l'exemple type de ce genre d'absurdité mais aussi de miracles possibles quelques fois. (Patrick Masset – T1J)

¹⁶¹ Idée de Claire Manjarrès, compagnie Op'là : dans les grandes lignes, la metteuse en scène tend vers une approche très corporelle et dynamique de l'interprétation des chanteurs, en contre-pied d'un certain statisme que l'on pouvait retrouver autre fois dans certaines mises en scène opératiques.

¹⁶² FREIXE Guy et POROT Bertrand, "Les interactions entre musique et théâtre", éd. L'Entretiens, coll. Les points dans les poches, 2011. – « La mise en scène du piano. Analyse d'une démarche », Andrea Cohen.

¹⁶³ Sophie de Guerry, compagnie Opéra Clandestin – on retrouve ici le champ lexical des codes persistants du secteur lyrique

¹⁶⁴ Propos de Violaine Fournier, Minute Papillon : « il faudrait vraiment sortir de ces codes car l'art lyrique est en train d'en mourir ». De son point de vue, tous ces codes et ces traditions empêchent d'atteindre un rapport réellement vivant à l'art lyrique, cela empêche d'être « vrai ».

¹⁶⁵ BROOK Peter, « À l'écoute. Réflexions sur le son et la musique », éd. Odile Jacob, Paris, 2020.

C'est aussi pour cela que certains tendent à revenir vers une approche plus « simple », revenir à « l'essentiel », comme je l'évoquais à propos des agencements scéniques et publics par exemple.

Ainsi, s'affranchir de tous ces codes permet la conquête d'une image plus moderne, plus actuel de l'art lyrique. Cependant, existe-t-il d'autres moyens pour s'en libérer ? Il convient d'aller un peu plus loin en développant d'autres moyens et d'autres démarches.

2.2.2. Modernité et approches scéniques

J'ai introduit ci-dessus l'intégration possible du pianiste ou des instrumentistes au jeu. Cette piste de réflexion se situe au niveau du développement d'un nouveau rapport à l'expressivité et aux jeux des interprètes. Aujourd'hui, les artistes lyriques tendent à repenser l'échange, l'interaction entre les autres artistes sur scène, et surtout à « mettre en valeur le jeu de l'artiste » (Claire Manjarrès – Op'la). Il est vrai que, de manière quasi-systématique, l'élément principal de réponse concernant la question de l'actualisation d'une pièce ou de la modernité d'une mise en scène, renvoyait au jeu des « chanteurs-comédiens »¹⁶⁶. L'approche en devient plus théâtrale : « Nous tentons donc dans le travail de mise en scène de leur [les comédiens] faire trouver ou retrouver le geste théâtral [...], celui qui naît de l'émotion [...] et non d'une lecture littérale des paroles du chant »¹⁶⁷. Andrea Cohen le souligne également : le jeu d'acteur dans l'incarnation musicale est primordial. Par cette approche, il s'agit de s'éloigner d'un aspect parfois trop mécanique que renvoie la musique classique et lyrique¹⁶⁸. En ce qui concerne les approches scénographiques, un équilibre est à chercher. En effet, la modernité ne se situe pas à l'endroit des nouvelles technologies¹⁶⁹, des apparences actuelles – costumes jean et baskets par exemple) ; elle se situe plutôt dans le rapport à l'espace, et bien sûr dans un

¹⁶⁶ « Un chanteur lyrique [...] est avant tout un comédien. – Aurore Bouston, compagnie ABML Productions. Cette expression est néanmoins employée par plusieurs personnes en entretiens. Il s'agit entre autres de démontrer l'évolution de la formation des artistes aujourd'hui ainsi que les préoccupations centrales dans l'interprétation d'un chant ou air lyrique. (Op'la ; Opéra du Jour ; Chrystèle Chovelon ; ABML Productions...)

¹⁶⁷ Opéra du Jour – extrait de la plaquette de présentation de leur adaptation de Don Giovanni de Mozart

¹⁶⁸ « On ne peut pas imposer la vie d'une forme. Les chefs d'orchestre et les musiciens qui se contentent de répéter ce qu'ils ont fait la veille, portent en eux, déjà, le baiser de la mort. » - BROOK Peter, « À l'écoute. Réflexions sur le son et la musique », éd. Odile Jacob, Paris, p.x, 2020.

¹⁶⁹ Il est tout à fait possible d'en construire une telle approche, à condition que les choix artistiques se justifient bien entendu.

travail sur les costumes, les décors mais surtout **la manière dont on exploite tous ces éléments.**

Selon moi, la modernité ne va pas forcément passer par l'utilisation du monde d'aujourd'hui sur scène. Ce n'est pas parce que les comédiens jouent avec leur téléphone que c'est moderne. Ce qui va apporter de la modernité, c'est l'interaction entre les gens ; la modernité est vraiment dans la qualité de l'échange à l'autre et dans la réalité du sentiment. [...] La vraie histoire de l'opéra pour moi c'est l'histoire des émotions. C'est en cela pour moi qu'une œuvre, qu'un art peut traverser les âges. Les émotions sont pour moi universelles et atemporelles. En tant que metteuse en scène, ce qui est important pour moi c'est d'avoir proposé une esthétique qui ne vienne pas brouiller les pistes. Donc ce n'est pas parce que je suis en jean et que j'ai un téléphone portable sur scène que c'est moderne. Selon moi, tout ce qui est costumes, lumières etc. on ne doit presque pas les voir. Un bon univers artistique ne se voit pas mais permet de mettre en valeur le jeu de l'artistique ; c'est le jeu de l'artiste qui compte le plus. Encore une fois, la modernité de mes spectacle a en fait été induite pour des raisons techniques, mais finalement, je pense que l'on peut faire une mise en scène moderne avec une chaise et de la lumière. (Claire Manjarrès – Op'là)

Les compagnies Opéra du Jour et Opéra Côté Chœur cherchent par exemple à reproduire la magie de l'opéra en conservant des décors et des costumes, mais les contraintes liées à la diversité des lieux de diffusion les obligent à penser tous ces éléments scénographiques de manière astucieuse, habile, afin de conserver ce rapport à l'émerveillement qu'entretient l'opéra¹⁷⁰ : tendre vers une expérience opératique complète tout en conservant cette idée de proximité et d'accessibilité. Tous ces choix conduisent enfin vers un travail sur le rythme, pour pallier notamment cette peur de l'ennui, appréhension que l'on retrouve souvent de la part des spectateurs. « Notre volonté de créer et partager l'art lyrique nous pousse à démontrer le contraire¹⁷¹ en proposant des spectacles courts, dynamiques, destinés à tous les publics »¹⁷².

Le rapport au jeu, à la scénographie, au rythme et au dynamisme ouvre par la suite d'autres portes vers d'autres réflexions et cheminements pour un rapport encore plus moderne à l'art lyrique.

¹⁷⁰ Choix des couleurs, éléments visuels, décors ingénieux...

¹⁷¹ Le fait que l'opéra soit ennuyeux et incompréhensible

¹⁷² Op'là – extrait du dossier artistique de leur adaptation de *l'Élixir d'amour* de Donizetti

2.2.3. *Le choix de la création*

Comme abordé à plusieurs reprises, en filigrane, la création originale constitue un enjeu important pour l'évolution de l'art lyrique. Elle offre la possibilité de traiter de nouvelles thématiques, de dénoncer et mettre en exergue des sujets de société. Elle prouve que l'art lyrique est encore capable de création, de vie¹⁷³. Du point de vue des artistes, elle leur donne la possibilité de jouer, d'interpréter des œuvres inscrites dans le temps présent et composées et écrites par des artistes vivants (comme abordé en partie I). Elle permet de transmettre de nouvelles conceptions artistiques et sociétales : « Le monde a changé. La musique [des œuvres de répertoire] est géniale, mais il y a des mots ou des pensées que je ne veux pas mettre dans ce monde » explique Violaine Fournier (Minute Papillon). Elle donne, enfin, une plus grande liberté : « Je préfère ne pas m'aventurer dans ces livrets qui semblent d'une autre époque [...]. J'aime m'aventurer dans des formes hybrides et inédites »¹⁷⁴. Une dernière théorie vient égayer cette nécessité de concevoir de la création contemporaine. Elle est dans un premier temps avancée par Gérard Doublet dans son rapport d'enquête sur les publics au sein des opéras français¹⁷⁵. La création contemporaine nivellerait ainsi chacun sur le même plan. Il n'y a plus un public à « éduquer » et un public « qui connaît », car en réalité, personne ne connaît. Paulin Reynard étaye et nuance la réflexion :

Un public qui ne connaît pas l'Opéra, qu'il découvre *La Bohème* ou qu'il découvre *Napoléon*, il ne connaît pas, tout simplement. Il n'a donc pas *d'a priori* sur les œuvres, ni sur l'une ni sur l'autre, ou alors, il aura les mêmes *a priori* sur les deux pièces. Un fan d'opéra qui s'y rend toutes les semaines, aura peut-être davantage *d'a priori* sur *Napoléon*. [...] Mais quand vous parlez de Pierre Thilloy par exemple [...] à quelqu'un qui ne sait pas qui est Verdi ou Puccini et qui donc, ne sait pas plus qui est Pierre Thilloy, ça ne lui fait pas plus peur que ça. Ou en tout cas ça ne fera pas plus peur qu'autre chose.¹⁷⁶

¹⁷³ « Un art qui ne crée plus est un art qui n'évolue plus, et qui risque vite de périr faute d'intérêt » - Paulin Reynard, directeur artistique des Soirées Lyriques du Ventoux

¹⁷⁴ Ingrid Von Wantochski – extrait d'une interview donnée auprès d'un journaliste en Belgique.

¹⁷⁵ DOUBLET, Gérard, « Opéra : nouveaux publics, nouvelles pratiques, Résultat d'enquête sur les publics des Opéras », la Réunion des Théâtres Lyriques de France, 2001.

¹⁷⁶ Paulin Reynard (Soirées Lyriques du Ventoux) parle ici de la création inédite *Napoléon ou l'amour nu*, composée par Pierre Thilloy et présentée durant l'édition 2021

La création contemporaine constituerait en quelque sorte un recommencement, une « remise à zéro ».

2.2.4. Faire preuve d'adaptation et d'exigence humaine

« Travailler avec le monde qui nous entoure » est une idée des Grooms, une des rares compagnies d'arts de la rue travaillant autour de l'art lyrique. Cette dernière pense ses créations¹⁷⁷ directement en lien avec des éléments rappelant le quotidien. Elle base ses recherches artistique et musicales sur des effets de surprises (cacher les artistes dans la foule, chanter depuis le balcon d'un volontaire, jouer des personnages que l'on pourrait croiser dans la rue...) : « Les arts de la rue permettent des possibilités infinies en termes de scénographie » (Christophe Rappoport – Les Grooms). Les arts de la rue permettent ainsi d'évoluer pleinement avec son temps.

Il y a l'envie de travailler avec le monde actuel, et le besoin de s'adapter au monde qui les entoure. D'un point de vue tout à fait pragmatique, les politiques culturelles locales et nationales ayant évolué et étant parfois en partie financeur de certaines compagnies, un cahier des charges leur est inculqué. Je pense notamment à l'axe concernant l'EAC, qui peut amener les compagnies à construire et proposer des offres à la fois artistiques (diffusion de spectacles) et culturelles (actions de médiation auprès de divers publics). Les mœurs et le monde changent, il en va de même pour la création.

Aujourd'hui, créer ensemble, en collectif, est précieux pour les artistes lyriques. Cela est déjà présent depuis longtemps dans le milieu théâtral par exemple, mais celui de la musique, notamment celui de la musique classique, est très individualiste¹⁷⁸. Je citais à ce propos le compositeur et musicien Martin Moulin, pour qui la musique doit se partager :

Ce que j'ai toujours apprécié dans le théâtre, c'est le fait [...] qu'il joue très collectif. Les comédiens travaillent ensemble [...]. Les musicien ont davantage une obsession de la rapidité et de l'efficacité. Chacun travaille de son côté et quand on est ensemble, en orchestre par exemple, cela dure 3h [puis] c'est fini. [...] [L]e problème avec ce genre de pratique ultra balisée, c'est que, certes, nous sommes plus efficaces, mais nous passons à

¹⁷⁷ La compagnie travaille essentiellement sur des créations composites ou des adaptation libres d'œuvres du répertoire

¹⁷⁸ Il s'agit en effet d'une des seules pratiques artistiques, tout art confondu, nécessitant des cours de techniques individuels.

côté de certaines choses. [Certaines] choses dans le processus de création [ne peuvent être obtenues] qu'avec du temps.¹⁷⁹

C'est aussi le point de vue d'Arcal ; la compagnie ne peut entamer de création sans envisager au préalable tout un processus de rencontres et d'échanges. La création n'est possible que si l'on rencontre les bonnes personnes et que l'on s'en donne les moyens.

Nous l'avons plus qu'observé, entre une profonde envie d'aller à la rencontre de publics variés et une réelle envie de changer ses propres rapports en tant qu'artiste, la notion d'humanité est très présente dans les consciences. Qu'il s'agisse d'un travail sur l'aspect artistique ou sur son rapport à la médiation et la transmission, l'objectif est celui-ci : recréer du lien (Patrick Masset – T1J). Pour ce faire, les artistes lyriques œuvrent à cette proximité abordée dans les développements précédents, mais aussi à la transmission d'une profonde sincérité¹⁸⁰. Nous traitons plus haut de l'idée de rencontre, et c'est là le point de départ de la recherche d'un rapport plus « vrai » entre les artistes et le public : « Les publics même dits "éloignés" ou "empêchés" ne sont pas à conquérir, mais à rencontrer » (Nicolas Slawny – Mouvements Arts et Publics).

Cette quête d'humanité est autant présente au sein d'actions de médiation. S'engager dans une action de médiation, c'est un engagement personnel, professionnel, mais surtout humain insiste Floriane Brignano (service Passerelles). Selon cette dernière, un profond travail sur le mépris de classe est encore à effectuer :

Je pense que c'est très important quand on parle de formes d'art qui ont un passé très élitiste et chargé de symboles intimidants, de surtout pas dire à ces publics¹⁸¹ qu'il s'agit de 'LA' culture. On veut leur faire découvrir. La médiation [...] c'est créer des liens et non apporter quelque chose à quelqu'un qui ne sait pas.

L'exigence artistique, dans le cadre d'une action culturelle, devient une exigence humaine (Martin Moulin – Offrandes).

¹⁷⁹ Martin Moulin, ensemble Offrandes

¹⁸⁰ Aurore Bouston (ABML Productions) parle de l'importance d'« être sincère, être spontanée, être vrai. »

¹⁸¹ Des publics peu habitués

Ainsi, nous constatons une présence marquée des enjeux de démocratisation, d'ouverture, de rencontre et de partages. Le crédo artistique général des compagnies / service : œuvrer à faire évoluer l'art lyrique sans en perdre l'essence – la voix lyrique et ses exigences, artistiques comme humaines -. Si l'on se concentre sur cette matière étudiée, nous pouvons déjà observer que l'accessibilité est un objectif riche de sens, au vue du nombre d'expressions et de termes différents employés.

Par sa définition impliquant l'unique présence de la voix lyrique, l'art lyrique offre une grand liberté de possibilités créatives ; la création lyrique souhaite ainsi jouir de cette liberté avec, comme objectif principal de dissocier l'art lyrique d'une image élitiste empreinte encore de stéréotypes et *a priori*. Les acteurs de la création lyrique souhaitent à terme changer leur rapport à l'art lyrique, leur rapport aux publics, leurs propres rapports (en tant qu'artistes et / ou amateurs d'art lyrique) et enfin leur rapport à la démocratisation culturelle. Les entités étudiées peuvent suivre à la fois un mouvement d'ordre politique mais aussi économique, social, artistique et, surtout, social, en s'attachant notamment de plus en plus aux concepts de droits culturels ainsi qu'aux valeurs de démocratie culturelle. Elles se réapproprient les différents enjeux de démocratisation culturelle.

Le problème des mots c'est qu'ils se chargent de l'histoire, de leur histoire. Il faut du temps avant qu'ils changent. Derrière ce genre de mots, qui ont un passé, une histoire et plus est politique, il y a des concepts totalement valises mais aussi très forts. c'est pour cela qu'il est important de les définir avant de les employer. Peut-être que chacun en a sa définition et ce n'est pas grave. Différents acteurs du système n'ont pas le même point de vue et, de fait, pas la même définition. Et cela donne des offres différentes, des propositions différentes pour le public. (Violaine Fournier – Minutes Papillon)

Les différents points de vue étudiés sont finalement complémentaires ; tout cela à la fois permet l'évolution d'un art qui semblait se figer, par notamment un travail de modernisation. Ces différentes approches constituent un premier pas vers des créations lyriques « plus accessibles ». Mais alors, quelles-sont les tendances que l'on peut déceler au sein de la création lyrique (représentée pas l'échantillon) ? Quels-sont les différents procédés artistiques mis en œuvre ?

III- Gestes artistiques : processus de création et politiques de transmission

Afin d'obtenir une vision plus précise et concrète de l'état de la création lyrique aujourd'hui (par le biais de l'échantillon étudié), j'ai recensé les différentes productions artistiques afin d'en dégager des tendances. Je me suis concentrée sur les 18 compagnies interrogées (je n'ai pas compté le service d'action culturelle Passerelles) et n'ai comptabilisé que les spectacles ayant été joués entre 2000 et aujourd'hui (s'ils ont été créés avant 2000 mais joués après, je les ai retenus). Ayant dans l'échantillon quelques compagnies pluridisciplinaires ou axées plutôt autour de la musique en général, je n'ai pris en compte que les œuvres faisant appel au chant lyrique (ne l'oublions pas, la présence du chant lyrique constitue l'essence de l'art lyrique). Je précise enfin que la compagnie Après un rêve est un cas à part. En effet, cette dernière s'adapte aux commandes et aux demandes d'organismes, de lieux ou de structures, ce qui rend le recensement des œuvres précédentes complexe. J'ai donc compté deux formes différentes de spectacles : les concerts-conférences et les déambulations en extérieur¹⁸² (d'autres formes ont été créées mais ce sont les deux formes principales représentées par la ligne directrice artistique de la compagnie). J'ai ainsi réuni 196 productions, réparties en quatre catégories : les créations originales, les œuvres composites, les œuvres de répertoire et les récitals lyriques¹⁸³. Les récitals étant de plus en plus créatifs, leur frontière avec les œuvres composites est parfois mince. Afin de les distinguer dans mon recensement, je me suis basée sur la présence d'autres formes d'expressions artistiques que le chant lyrique. Pour exemple, si une œuvre

¹⁸² « [L]a compagnie Après un rêve propose des formules de spectacles, qui, au moment où on les a créées étaient très rares, voire n'existaient pas du tout. L'idée était donc de proposer aux gens à la fois de la musique en live, et une conférence. En rapport avec les arts, donc ça pouvait être la peinture, la sculpture, la littérature... L'idée est de créer des ponts entre les arts, entre les différentes formes d'arts. » - Delphine Doriola – Le terme précis utilisé dans les supports de communication de la compagnie n'est pas « concert-conférence », mais « causeries » : « Le concert est une alternance entre des morceaux chantés ou instrumentaux et des parties conférences [...]. Ça pourrait s'appeler conférence musicale, mais comme je trouve le terme un peu trop universitaire, j'ai décidé d'utiliser un terme qu'on utilisait beaucoup au XIXème siècle : Les causeries. D'où *Les causeries musicales*. C'est selon moi plus charmant et plus ouvert. »

¹⁸³ Les œuvres composites et de répertoire ainsi que les créations originales sont définies dans la partie méthodologie. La catégorie correspondant aux récitals lyriques fait quant à elle écho aux récitals mis en scène en deuxième partie. La grande majorité des productions de cette catégorie sont des récitals mis en scène et / ou thématiques.

s'apparentant à un récital fait appel à des textes sur le compositeurs mis en lumière, à ses correspondances épistolaires, tout cela venant ponctuer les airs de répertoire interprétés, le récital devient alors une œuvre composite. Encore, si un programme musical est construit autour d'une trame narrative ou sert un propos construit, il s'agit encore d'une œuvre composite. Le récital reste récital s'il suit une thématique sans raconter d'histoire particulière par exemple.

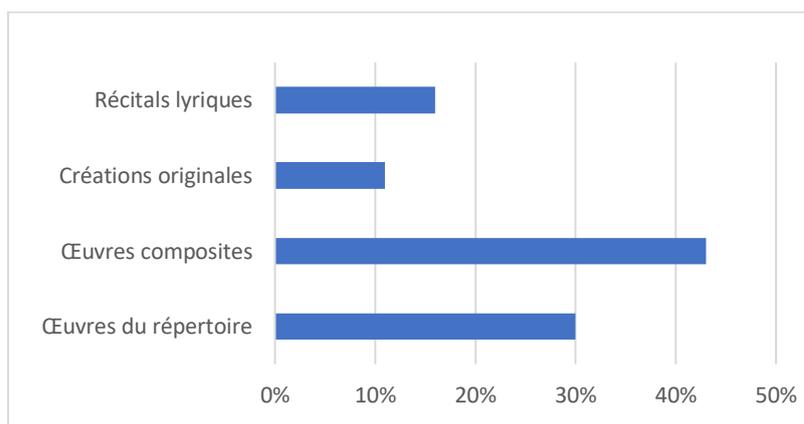


Figure 3. Répartition des productions lyriques de l'échantillon par catégorie

Nous constatons ainsi une présence majeure d'œuvres composites. Si l'on s'appuie sur les différents discours analysés de l'échantillon, cela s'explique par différentes raisons. La création d'œuvres composites permet davantage de libertés en termes de diffusion, mais surtout en termes de réappropriation de l'art lyrique. Il n'y a pas les contraintes que peuvent apporter la narration d'une œuvre de répertoire (contraintes techniques par exemple) ou une création originale (contraintes financières et temporelles). Les œuvres de répertoire restent très présentes, cela rejoint l'envie de transmission abordée plus haut. Il s'agit de transmettre un patrimoine culturel et artistique ailleurs, l'exporter des maisons d'opéra. Les créations originales demeurent quant à elles coûteuses et complexes à mettre en place¹⁸⁴. Les récitals rejoignent, notamment concernant une certaine « facilité » de mise en place, les œuvres composites. Néanmoins, les volontés et choix artistiques se tournent, comme nous allons l'aborder dans cette dernière partie, davantage vers le tissage d'une histoire ou le mélange d'expressions artistiques.

¹⁸⁴ Le temps de création peut s'en trouver rallonger, ce qui implique des rémunérations supplémentaires en termes d'heures de création et de répétitions, mais également sur le plan humain. Il faudra alors rémunérer un.e compositeur.trice, un.e librettiste et / ou autres artistes-auteurs.

Il m'a ensuite semblé intéressant de mettre ces résultats en parallèle avec l'étude menée par Arcadi (déjà citée en première partie) ; étude traitant des évolutions de l'art lyrique et de la création sur le territoire francilien entre 2011 et 2016. L'étude scinde les créations lyriques en sept catégories : le répertoire du 20^{ème}, du 19^{ème}, du 18^{ème}, du 17^{ème}, le répertoire traditionnel, les créations originales et les œuvres composites. J'ai réuni toutes les catégories de répertoires dans celle d'« œuvres du répertoire » afin de reconstituer ensuite une graphique de synthèse comparative :

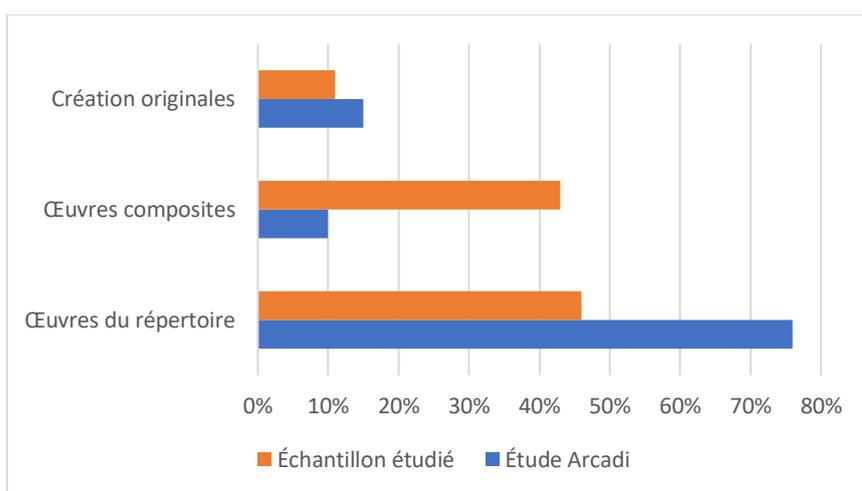


Figure 4. Répartition des productions de l'échantillon - comparaison avec Arcadi

L'étude d'Arcadi se base sur un échantillon de 467 productions recensées¹⁸⁵. Les démarches de prospection sont évidemment différentes des miennes. Arcadi a recensé entre autres les productions de l'Opéra National de Paris (ONP – à savoir Paris et Bastille), qui constitue la structure la plus importante du territoire francilien, si ce n'est du territoire national. De surcroît, la région Île-de-France est un des secteurs les plus dotés en termes de structures culturelles, et notamment d'institutions lyriques. Rien qu'à Paris, il y a quatre maisons d'opéra : L'ONP (constituant à lui seul deux structures importantes), le Théâtre National d'Opéra-Comique, le Théâtre National du Châtelet et le Théâtre des Champs-Élysées. Il reste ensuite 26 maisons d'opéra réparties sur l'ensemble du territoire national¹⁸⁶. Ce facteur explique la présence majeure d'œuvres du répertoire. Ces dernières

¹⁸⁵ Il s'agit de productions ayant été programmées sur le territoire francilien entre 2011 et 2016. Ce n'est en aucun cas exhaustif, mais l'étude a essayé de « ratisser large », en allant par exemple au-delà des maisons d'opéra et institutions culturelles, allant entre autres explorer d'autres types de lieux dédiés ou non à la diffusion de spectacles.

¹⁸⁶ SONRIER, Caroline, *La politique de l'art lyrique en France*, commande du ministère de la Culture, juillet 2021.

sont en effet souvent produites ou coproduites par des maisons d'opéra ou autres institutions artistiques¹⁸⁷. C'est également ce qui explique la deuxième position des créations originales dans le graphique. Bien que l'enjeu de la création soit complexe, les maisons d'opéra ont tout de même à cœur d'équilibrer leur programmation entre création et reprises de répertoire. Ces structures opératiques produisent ou coproduisent la plupart du temps les créations qu'elles programment¹⁸⁸. L'étude prenant en compte un spectre plus large de prospection, il est ainsi naturel de constater des dissemblances. Néanmoins, Arcadi émet le même constat : la création lyrique se diversifie.

En complément du travail des grands lieux de référence et malgré une sérieuse prédominance du 19^{ème}, la diversité et la créativité des productions lyriques est réelle autant dans Paris murs qu'en région. Cette même diversité se retrouve dans les effectifs, [...] 28% comptent moins de 14 personnes impliquées. Ces petites formes permettent un rayonnement du répertoire dans de nombreux lieux au budget plus modeste.¹⁸⁹

L'étude aborde également toutes les volontés inhérentes à la démocratisation de l'art lyrique et expose le développement de l'art lyrique en quatre axes :

- Activités de médiation dédiées aux genres lyriques
- Développement des programmes d'EAC
- Renouvellement démocratique de formation dédiées à l'art lyrique
- Ouverture des lieux et développement de formats réduits

Parmi ces quatre axes, trois se retrouvent dans mes recherches. Le développement de la médiation et des programmes d'EAC sont présents dans la majorité des lignes directrices culturelles des compagnies ou fait partie de leurs préoccupation principales ; et, nous l'avons constaté précédemment, il y a une volonté de créer des formes pouvant s'exporter dans tout type de lieu. La prospection s'étend uniquement sur la région Île-de-France, mais

¹⁸⁷ ARCADI, *Le théâtre lyrique en Île-de-France de 2011 à 2016*, décembre 2018

¹⁸⁸ Leur budget étant plus conséquent qu'une compagnie, ces structures font alors plus facilement le pari de la création, ce qui explique une présence plus accrue des créations originales dans le recensement d'Arcadi. Ce phénomène est rapporté dans deux ouvrages consultés : SAINT-CYR, Sylvie, « Vers une démocratisation de l'opéra », éd. L'Harmattan, 2005 et CHABERT, Chantal, « La fin de l'art lyrique en Province ? », L'Harmattan, 2001.

¹⁸⁹ ARCADI, « Le théâtre lyrique en Île-De-France de 2011 à 2016 », Diffusion, production et acteurs », 2018, citation de Marie-Hédin-Christophe de la FEVIS, p.42

cela permet de confirmer mes différents postulats : la création lyrique évolue vers d'autres formes et d'autres lieux.

Plusieurs compagnies m'ont également fait part d'une même impression : il y aurait davantage de compagnies et / ou de créations lyriques aujourd'hui. En réalité, il est délicat de savoir s'il s'agit d'un phénomène global (y a-t-il davantage d'offres artistiques aujourd'hui ?) ou un phénomène propre au domaine de l'art lyrique. Violaine Fournier (compagnie Minutes Papillon) fait ce constat, rappelons-le, affirmant qu'à ses débuts, sa compagnie était une des seules à proposer des spectacles lyriques, et qui plus est pour le jeune public. Fabrice Martin et son NLBB participent au festival d'Avignon depuis 2012 et constatent qu'à cette époque, le groupe faisait partie des seuls à proposer un spectacle humoristique lyrique. Aujourd'hui, ils affirment être une dizaine de compagnies différentes à proposer ce genre d'offre artistique¹⁹⁰.

Qu'en est-il à présent des choix artistiques, esthétiques et stratégiques concrets effectués lors des différents processus de création et de diffusion. Je tournerai mes exemples autour de trois questions principales :

- Comment les œuvres de répertoire sont-elles adaptées ? Comment les compagnies créent-elles ?
- Quels sont les lieux les plus représentés ?
- Enfin, quels types d'action de médiation sont-ils mis en place ? Quels outils les compagnies / services utilisent-ils ? Qu'en est-il enfin des actions culturelles menées auprès du jeune public.

¹⁹⁰ Précisons cependant qu'en 2012, le festival off comptait environ 1 100 spectacles (1 000 compagnies. Certaines peuvent jouer deux à trois spectacles, ce qui explique la différence chaque année entre le nombre de compagnies et le nombre de spectacles) d'après l'Express : https://www.lexpress.fr/culture/tele/festival-d-avignon-2012-en-5-chiffres_1142301.html). En 2013, il y avait 1 066 compagnies et 1 265 spectacles (d'après Franceinfo : https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/avignon-le-public-se-presse-aux-spectacles-du-off_3382211.html). En 2014, on pouvait compter 1 307 spectacles (d'après La Croix : <https://www.la-croix.com/Culture/Theatre/Festival-d-Avignon-le-off-en-theatre-de-marche-2014-05-28-1157469>). En 2015, 1 336 spectacles (d'après Franceinfo : https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/avignon-2015-50-bougies-et-plus-de-1000-spectacles-pour-le-off_3349101.html) et en 2016, 1 416 spectacles (d'après Télérama : https://www.telerama.fr/festivals-ete/2016/les-bons-chiffres-du-off-d-avignon_145808.php). J'ai compté la même période que celle prise en compte par l'étude d'Arcadi. Les années 2020 à 2022, du fait de la crise sanitaire, coupent toute linéarité de développement. Nous constatons par exemple encore une augmentation du nombre de spectacles jusqu'en 2019, avec 1 592 spectacles. Lors de la reprise, plus d'un an et demi après la crise sanitaire, en 2021, 1 070 spectacles ont joués (d'après France bleu : <https://www.francebleu.fr/infos/culture-loisirs/le-festival-2021-a-avignon-la-part-belle-aux-creations-1623688717>). Il est donc difficile de savoir si le nombre de créations lyriques a réellement augmenté ou si cela est lié au fait que le nombre de productions globales augmente également.

III.1 Processus créatifs : choix artistiques, esthétiques et stratégiques

1. Les conceptions artistiques

J'ai avant toute chose constaté une priorité tournée vers l'exigence artistique. Lors du processus de création, les compagnies, bien que leurs choix s'orientent souvent vers des objectifs d'accessibilité de leur spectacle au plus grand nombre, conserver une exigence artistique et musicale demeure primordial. Nous l'avons vu dans la partie précédente, l'exigence artistique est déjà présente dans les discours de communication publics. Lors des entretiens, lorsque nous évoquons les processus concrets de création, il semblerait que cette exigence soit directement reliée au respect du public dans ce qu'on leur donne à voir et à entendre. Nous avons déjà abordé cette question de l'exigence ; il s'agit en réalité de « rendre accessible tout en augmentant les niveaux d'exigence » (Martin Moulin – ensemble Offrandes). Il s'agit enfin de ne pas délaissier le travail de fond, chaque choix doit être justifié artistiquement¹⁹¹. C'est en conservant cet état d'esprit que les compagnies peuvent engager leur processus de création. Abordons à présent les choix artistiques principaux pouvant être effectués, en commençant par les œuvres de répertoire.

1.1. Œuvres du répertoire : réécritures narratives et temporelles

Isabelle du Boucher, metteuse en scène et directrice de la compagnie Opéra du Jour, travaille pour chacune de ses adaptations avec Annie Paradis, ethnomusicologue et spécialiste du compositeur Mozart. Les répétitions ne représentent finalement que peu de temps par rapport au temps de travail à la table. Durant ce long processus de préparation, de réflexion, il s'agit (si cela concerne une œuvre de Mozart par exemple) de respecter Mozart dans ses volontés musicales et artistiques tout en effectuant un réel travail sur le

¹⁹¹ Cette volonté est explicitement exprimée en entretien par neuf compagnies

livret. Ce dernier tend ainsi à s'actualiser et être compréhensible à la fois pour du jeune public ou pour des adultes.

[Dans] le livret d'origine, il y a des terminologies qui ne veulent plus rien dire aujourd'hui. [...] On essaye de retranscrire le livret dans un contexte plus actuel. [...] On peut travailler sur plusieurs degrés de lecture. Lorsque dans un spectacle on a changé un vieux terme désuet en « bouclier fiscal », les adultes comme les enfants riaient, mais pas pour les mêmes raisons. (Isabelle du Boucher – Opéra du Jour)

Il y a donc un travail profond autour du texte et du ou des propos qu'il véhicule.

Violaine Fournier a travaillé (hors cadre de sa compagnie Minute Papillon) autour de deux œuvres pour l'Opéra de Côte en Italie et pour des enfants d'un à quatre ans : *Turandot* de Puccini et *Le Barbier de Séville* de Rossini. Pour l'œuvre de Puccini, la metteuse en scène a totalement réécrit le squelette du récit, l'histoire originale étant assez crue.

L'histoire de *Turandot*, c'est une princesse qui ne veut pas se marier donc elle pose des énigmes, et si le prétendant ne répond pas, on lui coupe la tête. Le lien avec un enfant de deux ans n'est [donc] pas complètement immédiat... [...] Je me suis dit que j'allais reprendre l'ADN de l'histoire, à savoir le récit de quelqu'un qui *a priori* est méchant (dans l'imaginaire d'un tout petit), mais s'il est méchant c'est parce qu'il souffre. [...] La musique se situe en pleine mode de l'époque des chinoiseries¹⁹². Donc je me suis dit que j'allais reprendre le carnaval chinois [...]. Sur scène, on s'est retrouvé avec un dragon qui était méchant [...] parce qu'il avait une épine dans le nez qui le faisait terriblement souffrir, et un petit lapin [...] très courageux finit par enlever l'épine au dragon. [...] Je pense que l'on peut être fidèle au message d'une histoire en l'adaptant complètement au langage de celui qui regarde. »
(Violaine Fournier)

Au travers de ces deux exemples, on constate un souhait majeur de s'adapter aux publics. Ces derniers sont déjà pris en compte dans les réflexions de fond et dans l'écriture d'une adaptation et / ou création. La compagnie Op'là procède à une approche similaire par certains aspects mais légèrement différente dans sa conception de mise en scène : le changement de temporalité. Il ne s'agit pas fatalement de retranscrire une œuvre à notre

¹⁹² Terme usuel définissant une mode souvent usitée à une certaine époque par les compositeurs occidentaux. La musique composée ou le récit raconté peuvent ainsi rappeler la culture asiatique.

époque actuelle, mais plutôt de donner la possibilité à une œuvre de répertoire, *a priori* figée dans une époque et contexte d'écriture, d'exister dans d'autres temporalités. Prenons l'exemple de l'adaptation du *Così fan tutte* (Mozart) mis en scène par Claire Manjarrès¹⁹³. Voici un extrait du dossier de présentation :

Ce *Così* c'est l'histoire [...] de Claire Manjarrès [...] qui conçoit ici un spectacle pour tous. Poésie, modernité et fraîcheur lui tiennent à cœur. Elle situe son action dans le Paris de la fin des années 1930 et n'hésite pas à chorégraphier des numéros de cabaret sur la musique de Mozart.

L'idée de la metteuse en scène est de faire « lire » ces œuvres et compositeurs du répertoire autrement. Si elle fait le choix d'une atmosphère et d'un style « cabaret », c'est parce que cela représente en quelque sorte une certaine essence de la musique de Mozart. En mettant en perspective la musique d'un compositeur avec une autre époque ou une atmosphère plus connue, il est plus aisé de comprendre son langage et son style musical. « [...] [Q]uand j'entends Mozart, ça groove. Je suis sûre sur si Mozart avait vécu à notre époque, il aurait fait du rock. [...] On peut lire tous ces compositeurs avec nos yeux actuels, avec nos oreilles actuelles, avec nos bagages culturels actuels » (Claire Manjarrès – Op'là).

Martin Moulin va également dans ce sens. Lorsque l'ensemble Offrandes travaille sur une œuvre de répertoire, il s'agit en priorité de représenter l'œuvre et / ou le compositeur dans leur essence même.

[...] Schubert était un punk [...]. Si l'on voit Schubert en train de boire du thé [...], c'est faux. Il s'agit d'une musique d'une profondeur incroyable et ça me fait vraiment penser au mouvement punk le plus radical des années 1980. Dans le désespoir qu'il porte, dans la puissance d'expression, Schubert est un punk. Et qu'on arrive à penser que cette musique est réservée aux soirées de l'ambassadeur, je ne comprends pas. (Martin Moulin – ensemble Offrandes)

¹⁹³ Ce spectacle est porté par la compagnie L'Oiseau Rebelle, compagnie dont elle faisait partie avant de créer la compagnie Op'là. Néanmoins, le travail d'adaptation et de mise en scène effectué sur cette œuvre est tout à fait similaire à celui effectué pour les reprises de la compagnie Op'là.

Par ces quelques exemples, nous constatons une importance du propos tenu par l'œuvre originelle, mais aussi par son adaptation. Comment inculquer un souffle nouveau et frais à une œuvre souvent multi-centenaire ? Il s'agit là de la question principale à laquelle les compagnies tentent de répondre par ces différentes approches de réécriture ou d'écriture scénique.

1.2. Œuvres composites : entre narration, effets de surprises et enjeux pédagogiques

La création d'œuvre composite est plus diversifiée, mais on peut en déceler certaines similitudes. Pour illustrer mon propos, je vais m'appuyer sur deux spectacles et une forme artistique de trois compagnies différentes :

- *Youkali* de la compagnie Stein Lein Chen
- *La Baronnade* de la compagnie Les Grooms
- Les causeries musicales de la compagnie Après un rêve

J'ai pu visionner le spectacle *Youkali* dans son intégralité par captation vidéo ; concernant les deux autres propositions artistiques, je me base sur les entretiens ou supports recueillis. J'ai tout d'abord constaté une réelle envie de raconter quelque chose, qu'il s'agisse d'une véritable histoire (*Youkali*), d'une narration tournée vers des aspects plus pédagogiques (compagnie Après un rêve) ou de petites saynètes qui s'enchaînent dans une seule et même proposition artistique (*La Baronnade*).

Youkali est une création musical (création en mars 2021) destinée au jeune public et regroupant deux chanteuses lyriques et une pianiste. Le spectacle convoque un répertoire éclectique, allant de Kurt Weil à Vivaldi en passant par Tchaïkovski ou encore Offenbach. *Youkali* porte l'histoire de deux jeunes filles, vraisemblablement sœurs. Un soir, n'arrivant pas à s'endormir elles discutent, se disputent, rient ensemble, chantent, imaginent ce qu'est l'amour. Nous comprenons que leurs parents sont séparés, qu'elles vivent chez leur père, que leur mère a refait sa vie et par conséquent, qu'elles ne la voient plus très souvent. En créant ce spectacle, les trois artistes ont souhaité aborder plusieurs thèmes avec en toile de fond un tissu narratif, présentant deux personnages principaux. Les airs interprétés sont alors reliés à un fil narratif construit, offrant ainsi la possibilité de les entendre autrement.

La Baronnade ne présente pas d'histoire précise et construite ; il s'agit plutôt de jouer sur la surprise des spectateurs par la mise en scène de saynètes.

Nous avons un spectacle qui marche beaucoup dans la compagnie : *La Baronnade*. Le principe de cette proposition [repose sur l'effet de surprise créé par les chanteurs], cachés derrière les spectateurs. [...] Il y a une scène que l'on fait très souvent : nous jouons dans la rue sous un immeuble et un monsieur au premier étage ouvre sa fenêtre et nous jette un sceau d'eau en nous disant d'arrêter. La plupart des spectateurs prennent cela au premier degré et se mettent à nous défendre. Ce même monsieur nous dit ensuite qu'il ne peut pas supporter la fanfare et n'aime que la grande musique. Nous lui demandons donc ce qu'il aimerait entendre. Il se met ensuite à chanter un air lyrique avec nous. (Christophe Rappoport – Les Grooms)

Il s'agit ici d'une scène parmi d'autres. Ces petites histoires relevant en réalité du quotidien, permettent également d'écouter sous un autre angle un air du répertoire lyrique.

La compagnie *Après un rêve*, quant à elle, crée autour d'une thématique, en construisant par exemple une trame pédagogique à la manière d'une conférence, les airs lyriques (portant sur ce thème choisi) venant ponctuer les discours et / ou lectures. Les thèmes abordés sont divers, le but premier étant de créer des liens entre la musique et le reste du monde artistique ou non-artistique. Delphine Doriola étant historienne de formation, c'est elle qui s'occupe de l'écriture. Cette dernière a par exemple travaillé sur le poète Pierre de Ronsard. Son processus d'écriture se résume ainsi :

[J]e cherche, je regarde si les textes de Ronsard ont inspiré au XIX^{ème}¹⁹⁴ des compositeurs. Si je trouve [...], j'effectue des recherches approfondies sur le compositeur, sur l'Œuvre de Ronsard, en détail. Et ensuite, je fais une mix des deux, la conférence finale doit avoir un fil conducteur. [...] Il faut que je trouve une thématique en lien avec son Œuvre et les compositions musicales par exemple ; j'essaie de faire comprendre quel est le lien entre le XVI^{ème} et le XIX^{ème} siècle, pourquoi au XIX^{ème} des gens ont eu envie de composer sur des écrits de Ronsard etc... (Delphine Doriola – *Après un rêve*)

Ici, il s'agit en quelque sorte de conter un époque sous un angle pédagogique.

¹⁹⁴ Delphine Doriola est spécialiste de cette période. Ses thématiques sont donc quasiment toujours reliées à cette époque.

Nous avons ainsi dans un premier temps l'idée de tisser un fil narratif pour, dans un deuxième temps, permettre une transmission de répertoires différente, un écoute différente, ou encore pour offrir une manière d'aborder des airs de répertoire autrement sous d'autres perspectives. Cela est également très présent dans l'approche des récitals abordés plus haut. À défaut d'une histoire contée, l'idée est très souvent de relier des airs lyriques entre eux, de créer une cohérence dans les choix de transmission des morceaux musicaux lyriques¹⁹⁵.

1.3. Création originale : libertés de conceptions

La création originale, quant à elle, demeure complexe dans son étude. Il est délicat d'en dégager une tendance. Les thèmes sont extrêmement variables, allant d'évènements ou de personnages historiques¹⁹⁶ à des histoires fictionnelles¹⁹⁷ en passant par des thèmes très actuels et ancrés dans des problématiques sociétales de notre temps¹⁹⁸. D'autres créations ne se présentent pas comme un récit, mais plutôt comme une expérience ou un travail autour d'un propos, d'une réflexion philosophique ou encore autour d'une

¹⁹⁵ Le collectif Dépoussiérons Les Partitions offre par exemple des récitals thématiques (soit de leur propre chef, soit selon les demandes) avec comme exemple de thèmes « Viva España, Hommage à un compositeur, Mélodie Française, L'amour... » (extrait de leur site internet). L'ensemble Harmonia Sacra propose des récitals tournés vers un style précis de l'époque baroque (*When loves soft Passion* – cantates amoureuses de l'Angleterre baroque) ; l'ensemble propose également un récital autour de l'écrivain Jean de La Fontaine et ses textes mis en musique (*La cigale ayant chanté... - Ou la vie de Monsieur de La Fontaine racontée par ses fables*). Comme dernier exemple, la compagnie Opéra Clandestin met en scène des récitals portant sur les airs du répertoire opératique (*Scènes d'opéra romantique*).

¹⁹⁶ *Napoléon ou l'Amour nu*, commandé par Les Soirées Lyriques du Ventuoux, écrit par Bruno Alberro et composé par Pierre Thillooy. Cet opéra raconte la rencontre de Napoléon Bonaparte avec Maria Wawleska.

¹⁹⁷ *Limbus Limbo*, de la compagnie Lucilia Caesar est un opéra bouffe mettant en scène des personnages et rencontres diverses lors d'un bal.

¹⁹⁸ *Narcisse* de la compagnie Arcal. Voici un extrait de son argument : « Dans son passage à l'âge adulte, Narcisse est exposé au succès à travers les médias, les réseaux sociaux. Dans sa solitude, le jeune homme se parle à lui-même, partagé entre le souci permanent d'être à la hauteur de la perfection de son double social et l'isolement dans lequel cet avatar le plonge »

émotion¹⁹⁹. La création est en réalité le lieu où tout est rendu possible pour l'art lyrique ; ce dernier a ainsi tout l'espace qu'il lui faut pour s'exprimer et se développer autrement. Cette difficulté de définition d'une tendance globale se retrouve dans les recherches menées par Florence Forin. Cette dernière a mené une enquête comparative sur des opéras de compositeurs contemporains « aidés au titre de la commande d'État »²⁰⁰ le but principal de cette étude était de constater ou non si une tendance, potentiellement influencée par les politiques culturelles en vigueur, pouvait se dégager des œuvres recensées. La chercheuse a dénombré dix-neuf compositeurs retenus par la commission de l'État, donc dix-neuf opéras, composés entre 2001 et 2014. Finalement, il ne s'en dégage aucun tendance particulière, si ce n'est une volonté de transmission et d'éducation. Les courants d'influences sont variés, les dimensions abordées diverses et les moyens techniques engagés multiples. Au travers d'une première analyse des titres des œuvres, Florence Forin constate des esthétiques variées²⁰¹, et en conclue par la présence d'une volonté d'« ouverture du champ lyrique »²⁰². Certaines œuvres sont en langue étrangère, ce qui traduit une ouverture aux influences extérieures. Les thèmes sont également diversifiés : « le didactisme, les drames individuels mais universels, les mises en garde contre les dictatures » (ce sont les principaux)²⁰³. Les volontés à travers ces opéras peuvent être d'éduquer (il s'agit cependant d'une tendance que l'on peut constater, car cet objectif est présent pour la moitié des opéras étudiés), d'informer ou de communiquer. Enfin trois opéras sont destinés au jeune public, les autres se revendiquant tout public. Ainsi, la seule tendance que l'on peut en retirer est celle d'un objectif éducatif, faisant effectivement écho

A. ¹⁹⁹ La nouvelle création de la compagnie Théâtre d'un Jour, *Reclaim*, est définie comme une expérience :

« L'avenir n'est pas ce qui va arriver, mais ce que nous allons en faire. [...] RECLAIM est un rituel imaginaire [...] Ce qui est ici proposé n'est pas un spectacle, mais une expérience collective. Un moment dangereux à vivre comme un retour au « cirque des origines », que caractérisent la sauvagerie, le cercle, l'étrangeté, la monstruosité parfois, l'hyper proximité et la peur. Une chanteuse lyrique, deux musiciens live et quatre circassiens sont littéralement encerclés par notre gradin et les spectateurs, dans une inquiétante proximité. [...] Ce spectacle à venir est un acte de résistance. » (Extrait de l'argument de la création sur le site internet de la cie)

²⁰⁰ Florence Forin, « Influence du politique sur la création lyrique au début du xxi^e siècle. Exemple des opéras de compositeurs aidés au titre de la commande d'État », *Musique, Pouvoirs, Politiques*, Philippe Gonin et Philippe Poirrier [dir.], Territoires contemporains - nouvelle série [en ligne], 05 février 2016

²⁰¹ Elle retrouve des références à des textes littéraires, à des films, des opéras déjà existants. Enfin, certains titres sont des onomatopées.

²⁰² Ce sont ses mots

²⁰³ Les réflexions sont également multiples : « la sensualité, les tempêtes de l'information, les guerres, les sentiments, l'amour, l'émigration, la paix et la fraternité, la liberté, la communication de masse, la lapidation des femmes pour adultère, la religion, la mort, le rapport mère fils, la folie, le divorce, la famille... »

aux politiques culturelles actuelles (EAC) ainsi qu'au développement de la médiation culturelle.

Les conceptions artistiques semblent ainsi se tourner vers la mise en avant d'un propos, d'une histoire ou de réflexions, qu'il s'agisse d'une approche de transmission de répertoire ou de création de répertoire. L'art lyrique évolue en accordant un autre regard sur des œuvres existantes ou en créant un nouveau regard par la création originale.

Ainsi, comment toutes ces volontés d'écriture sont-elles mises en forme ? Quels travaux formels communs peut-on constater ?

2. Les choix esthétiques

Parmi les supports étudiés ainsi que les œuvres recensées, j'ai pu constater plusieurs procédés d'adaptation en commun. J'ai déjà abordé précédemment les différents objectifs des compagnies visant à rendre une œuvre du répertoire plus accessible, dans tous les sens du terme (vis-à-vis du propos et du livret, de la technique et du lieu ainsi que de la forme).

2.1. Dispositifs d'adaptation récurrents

J'ai ainsi dénombré quatre dispositifs principaux mis en place dans le cas d'une adaptation d'œuvre du répertoire.

- La présence du théâtre avec la traduction des récitatifs
- Une formation musicale réduite
- Des décors réduits ou facilement amovibles et adaptables
- Réduction de la durée

Ces dispositifs et notamment leurs objectifs sont déjà présents dans les discours ; néanmoins, par quoi se traduisent-ils sur scène ?

La compagnie Opéra du Jour et sa directrice Isabelle du Boucher ont par exemple fait le choix, pour leur adaptation de *Don Giovanni* (Mozart) de traduire l'ensemble des

récitatifs²⁰⁴ (originellement en italien) en français. Afin de ne pas gâcher le travail prosodique²⁰⁵ du compositeur, une fois traduit, les récitatifs sont remplacés par des dialogues théâtralisés. Ce travail de traduction est délicat et s'effectue en plusieurs temps ; il y a tout d'abord un travail d'écriture et (traduction, conservation du sens originel, nouveau travail prosodique...) puis un travail de mise en scène rythmique. Il s'agit de :

[F]aire en sorte que le texte puisse s'enchaîner sans rupture avec le chanté italien, le changement de rythmes entre parlé et chanté pouvant engendrer une rupture de rythme dommageable au rythme de la scène, voire de l'opéra dans son ensemble. [...] Un travail spécifique est donc fait avec les artistes sur l'enchaînement entre le parlé et le chanté mais aussi dans la diction, pour la clarté et la compréhension [...]. (Extrait de la plaquette de présentation de *Don Giovanni*)

La compagnie Op'là procède au même travail scénique. Leur metteuse en scène Claire Manjarrès alterne entre les airs et les récits traduits.

La première présomption à laquelle je voulais répondre était : "L'opéra de toute façon, on ne comprend rien". Donc pour pallier cela, j'ai repris les récitatifs, je les ai traduits, réécrits, adaptés [...]. Les dialogues en français servent à annoncer ce qui va se dire ou récapituler ce qui s'est dit. Par exemple, pour l'Élixir d'amour, parfois je gardais la musique et le récit passait en français pour rester rythmé. Il faut aussi trouver l'équilibre entre le théâtre pur, la musique [et le reste de la mise en scène]. » (Claire Manjarrès, compagnie Op'là)

Il y a également ici un souci du rythme. La compagnie Opéra Clandestin, pour son adaptation des *Noces de Figaro* (Mozart), ne procède par tout à fait au même travail, mais reprend le texte de Beaumarchais. L'ajout d'arts du théâtre semble donc être un élément récurrent.

²⁰⁴ « En musique classique, le récitatif est une forme musicale destinée à une voix de soliste soutenue par un accompagnement instrumental. [...] La mélodie du récitatif vise à se rapprocher au maximum du débit de la parole et de ses inflexions. Sa fonction est, dans un opéra, de permettre à l'action d'avancer. » - <https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9citatif>

²⁰⁵ En musique, la prosodie correspond à « l'ensemble de règles permettant d'établir une correspondance juste entre les syllabes accentuées ou atones des paroles et les temps forts et faibles de la musique » - extrait définition du dictionnaire Larousse - <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/prosodie/64461>

Les compagnies font également appel à une formation musicale plus réduite (très souvent réduite à un seul piano). Cette approche permet plusieurs choses. D'abord, financièrement parlant, les compagnies ne peuvent se permettre d'engager un orchestre symphonique, mais surtout, cela leur permet une plus grande liberté de diffusion, comme énoncé plus haut. Enfin, il s'agit de redécouvrir une œuvre avec « simplicité » (pour reprendre l'expression employée dans les discours, dans la partie II.) et sans trop d'artifices. Conserver le piano pour unique accompagnement ne permet pas forcément une retranscription fidèle de toute la richesse musicale, mais peut permettre une redécouverte de l'œuvre ; « le piano en facilite la lecture par sa limpidité et la rend d'autant plus compréhensible et plus proche » (extrait de la plaquette de *Don Giovanni* – compagnie Opéra du Jour). Claire Manjarrès peut également intégrer le piano dans le décor et la mise en scène. C'est le cas de son adaptation de *Così fan tutte* : « Le piano est intégré à la mise en scène et transforme notre brasserie parisienne en piano-bar » (extrait du dossier de présentation du spectacle opératique).

D'autres font le choix d'une formation en « orchestre de chambre »²⁰⁶. Pour son adaptation de *La Traviata* (Verdi), la compagnie Opéra clandestin fait appel à trois instrumentistes (un pianiste, un violoniste et un violoncelliste), une alternative qui permet d'offrir davantage de richesse musicale. Pour leur adaptation de l'opéra *L'Élixir d'amour* (Donizetti), il y a également trois instruments (un piano, une flûte traversière et un violoncelle). Au total, six compagnies reprenant des œuvres du répertoire font appel à une formation musicale réduite (à savoir moins de dix musiciens). Je précise toutefois que réunir entre dix et vingt musiciens, en comparaison d'un orchestre symphonique d'opéra, correspond en réalité à une formation musicale de taille tout à fait modeste, mais cela reste tout de même plus contraignant que de réunir trois musiciens²⁰⁷.

Enfin, la durée des œuvres adaptées est réduite. Quatre compagnies reprenant des œuvres du répertoire effectuent des coupes parfois drastiques dans les œuvres d'origine. Ainsi, leurs productions vont de 1h à 1h30 maximum. La compagnie Opéra du Jour défend, dans ses supports de communication, « la petite forme »²⁰⁸. Il existe cependant une exception

²⁰⁶ Il s'agit d'un terme emprunté à la musique instrumentale classique. Un orchestre de chambre est un orchestre de taille moyenne voire tout à fait modeste.

²⁰⁷ Pour son adaptation de *Didon et Énée*, la compagnie Arcal mobilise douze musiciens.

²⁰⁸ Terme employé dans les supports de communication. Les trois autres compagnies à revendiquer explicitement cela sont Minute Papillon, Les Grooms et Op'là.

concernant la compagnie Opéra Côté Chœur. Leur production sont réduite, mais durent en moyenne 2h à 2h30.

Tous ces différents procédés donnent lieu à un format réduit que certains appellent « opéra du poche » (Opéra clandestin par exemple). L'étude Arcadi prend en compte dans sa prospection cette notion de petite, moyenne et grande forme²⁰⁹. La taille des formes est définie en fonction des critères suivants : une à dix personnes au plateau correspond à une petite forme ; la moyenne forme mobilise de onze à trente personnes et la grande forme plus de trente personnes. Comme je l'expliquais plus haut, l'étude comptabilise les productions des maisons d'opéra dont l'ONP ; ainsi, 50% des productions recensées sont des grandes formes. Néanmoins, 31% sont des moyennes formes et 19% des petites formes, ce qui n'est en vérité pas négligeable. Du côté de mes propres recherches, je ne possède malheureusement pas toutes les ressources nécessaires concernant les différentes créations recensées, mais je peux tout de même dénoter (avec les données obtenues) une présence accrue des petites et moyennes formes. En mettant en parallèle ce constat avec les données de l'étude d'Arcadi, nous pouvons convenir d'un phénomène relativement.

Répartition des productions selon leur répertoire et leur forme

| | 17° | 18° | 19° | 20° | Œuvres Créations composites | |
|--------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-----------------------------|-------------|
| Petite | 4% | 8% | 12% | 13% | 48% | 37% |
| Moyenne | 55% | 35% | 17% | 31% | 32% | 46% |
| Grande | 41% | 57% | 71% | 56% | 20% | 17% |
| Total | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% |

Figure 5. Répartition des formes de production par taille en fonction du répertoire - Extrait du rapport d'étude d'Arcadi

Globalement, les œuvres du répertoire sont des grandes formes (souvent programmées en institutions lyriques), tandis que les créations et les œuvres composites deviennent majoritaires dans les petites et / ou moyennes formes. Les productions des compagnies sont souvent des formes réduites, tandis que les productions opératiques institutionnelles sont le plus souvent des grandes formes. Interviennent également des enjeux financiers et

²⁰⁹ Notion présente dans une citation de l'étude ci-dessus

humains. De plus, la création a évolué depuis le XIX^{ème} siècle, les grands ensembles étant moins répandus dans les créations contemporaines par exemple.²¹⁰

2.2. Création composites et originales : une scénographie épurée et symboliste

Concernant les œuvres composites et les créations originales, les procédés formels similaires sont moins évidents. Les moyennes et petites formes sont davantage représentées dans le paysage lyrique étudié, néanmoins aucune tendance particulière n'est réellement décelable, si ce ne sont les différentes volontés communes évoquées au travers des différents discours. La plupart du temps, les décors sont également relativement épurés. Sur les 85 œuvres composites, il est difficile d'en déceler un chiffre précis ; néanmoins, quelques exemples peuvent définir certaines approches que l'on retrouve dans les scénographies.

La décor de *Youkali* reproduit une chambre d'enfants. Il y a deux lits accolés de manière perpendiculaire et situés au centre de la scène. Cependant, l'espace scénique et son agencement ne se veulent pas réalistes, mais plutôt symbolistes. En effet, le mobilier principal, à savoir les lits, un porte-manteau ainsi qu'une petite table basse, n'émettent aucun doute quant à leur définition en tant qu'objet, mais l'espace de la chambre n'est pas délimité. De plus, la piano est présent, légèrement à l'écart, mais est tout de même mis en lumière. Or, celui-ci ne représente pas directement un meuble de la chambre, mais est plutôt un genre de représentation « couteau-suisse » illustrant parfois un espace imaginaire, parfois un meuble de rangement. Nous avons donc quatre objets de scène (les lits n'étant pas encombrants) et aucun voile de fond ou autre élément scénographique imposant.

Les productions de NLBB offrent également une scène épurée. Prenons l'exemple de leur production *Ténorissimo*. Le décor se résume à deux porte-manteaux, quatre tabouret (un pour chaque chanteur) et un piano. Le jeu et la mise en scène se situent finalement

²¹⁰ Concernant les conceptions scénographiques « ingénieuses », j'ai déjà abordé avec précision ces enjeux de décors dans la partie précédente ; j'ajouterai cependant ici que le nombre de compagnies veillant à offrir à leur adaptation la possibilité d'être diffusée au sein d'un large spectre en termes de types de lieux est de cinq.

essentiellement dans l'utilisation des accessoires. *Youkali* accorde d'ailleurs beaucoup d'importance à l'usage des accessoires²¹¹. Je parle ici de scénographie au sein d'une salle de spectacle par exemple ; or, la compagnie Les Grooms a à cœur de pouvoir voyager en train lors de ses tournées, ce qui implique d'être libéré de contraintes techniques et scénographiques (la rue étant, je le rappelle, leur principale source d'inspiration scénographique). La plupart des compagnies cherchent à avoir la possibilité de s'adapter. À l'instar des adaptations d'œuvres du répertoire, une importance est accordée à la durée du spectacle. De manière générale, les compagnies veillent à ce que leur spectacle ne dure pas plus d'1h20.

Ainsi, les seuls dispositifs similaires retenus (pour les œuvres composites comme pour les créations originales) peuvent se résumer en une scénographie symboliste, appuyée par l'usage d'accessoires dans un but illustratif, et un soin au rythme, au dynamisme et à la durée de leur production. Ces choix relevant de la mise en scène et du format sont en fait souvent reliés aux contraintes de lieux, ou plutôt, à la volonté d'échapper aux contraintes attachées aux différents types de lieux. Quelles stratégies de diffusion les compagnies mettent-elles en place, et plus particulièrement quels lieux sont les plus représentés ? Enfin, il est intéressant de se demander si le rapport à la création change en fonction du lieu. Les compagnies adaptent-elles leur création en fonction du lieu de diffusion ?

3. Les stratégies de diffusion

3.1. État des lieux

L'étude Arcadi catégorise les différents lieux de diffusion recensés en trois types : les « lieux phares » ; Les « autres lieux dédiés » et les « lieux non dédiés ». Les lieux phares correspondent aux Opéras et Théâtres lyriques, les autres lieux dédiés concernent les lieux étant principalement dédiés à la diffusion de spectacle vivant et les lieux non-dédiés sont tous les autres lieux recensés n'étant pas initialement dédiés à la diffusion de spectacle vivant. Les résultats sont les suivants :

²¹¹ Des coussins sont agités dans un moment de colère d'un des personnages, déversant des plumes sur le sol ; l'imaginaire des enfants implique et justifie également l'usage d'objet, comme un masque et un tuba lorsque les deux sœurs s'inventent un voyage marin dans un monde empli de pirates etc...

- 10 lieux phares
- 163 autres lieux dédiés
- 66 lieux non dédiés

Du côté de mes recherches, il est complexe d'obtenir des chiffres aussi précis ; néanmoins, grâce aux questionnaires envoyés à l'issue des entretiens, j'ai pu répertorier treize types de lieux différents que j'ai regroupé en ces trois même catégories. À partir des différentes réponses, j'ai pu obtenir le nombre de compagnies se produisant dans des lieux phares, d'autres lieux dédiés ou dans des lieux dédiés. Les 12 types de lieux collectés sont les suivants :

Lieux phares

- Maisons d'opéra (institutions lyriques)

Autres lieux dédiés

- Théâtres et salles de spectacle

Lieux non dédiés

- Prison
- Milieu scolaire
- Centres sociaux et / ou humanitaires
- Plein air / espace public
- Autres salles (salles polyvalentes, MJC...)
- Musées
- Châteaux (privés ou publics)
- Hôpitaux / Ehpad
- Restaurant / bars / cafés
- Bibliothèque

Cette liste répertoriée n'est évidemment pas exhaustive (les compagnies répondant parfois sous la forme d'une liste se terminant par « etc... »)²¹². Il en résulte que :

²¹² Je précise également que je n'ai pas comptabilisé les réponses du service Passerelles, préférant me concentrer sur les lieux de représentation. Il est cependant évident que le service prospecte l'ensemble du territoire dans le cadre de ses nombreuses actions de médiation culturelles.

- 8 compagnies se produisent dans des lieux phares
- 15 compagnies dans d'autres lieux dédiés
- 15 compagnies dans des lieux non dédiés

Certaines compagnies peuvent se produire dans deux catégories différentes, voire dans les trois. Voici le détail concernant les lieux non dédiés :

| Classement | Lieux | Nombre de récurrences |
|------------|---------------------------------|-----------------------|
| 1 | Plein air / espace public | 11 |
| 2 | Autres salles | 11 |
| 3 | Milieu scolaire | 7 |
| 4 | Prison | 2 |
| 5 | Centres sociaux et humanitaires | 2 |
| 6 | Musées | 2 |
| 7 | Hôpitaux / Ehpad | 2 |
| 8 | Restaurants / bars / cafés | 2 |
| 9 | Châteaux | 1 |
| 10 | Bibliothèques | 1 |

Les trois types de lieux revenant le plus sont ainsi le plein air / espace public, les salles polyvalentes, suivis du milieu scolaire. Ces chiffres rejoignent les deux principales approches créatives et culturelles des compagnies : exporter l'art lyrique et s'inscrire dans les politiques d'éducation artistique en milieu scolaire (EAC ou action ponctuelles).

3.2. Au-delà d'un enjeu de diffusion, des enjeux de création

La question du lieu ne s'arrête pas à la notion de diffusion, elle touche également les enjeux de création. Donner la possibilité à un spectacle lyrique de s'exporter dans une multitude de lieux donne matière à diverses questions, comme celle de l'acoustique, la façon de jouer (en tant qu'interprète), l'agencement du lieu etc... Faut-il travailler un répertoire particulier lorsque l'on se produit en plein air ou en espace public ? Recrée-t-on les mêmes conditions qu'une salle de spectacle ?

Nous avons abordé ce qu'implique la proximité avec le public en termes de jeu mais également en termes de volontés de démocratisation, de la part des compagnies ; mais alors, comment est-elle traitée ?

En examinant certains exemples décrits par les compagnies, j'ai distingué deux axes principaux. D'abord, dans le cas d'une production se jouant en extérieur, la question de l'acoustique et du répertoire représenté se pose. La spécificité de l'art lyrique étant de ne faire appel à aucune sonorisation ou amplification²¹³, certains espaces peuvent jouer en défaveur de la musique représentée, du fait d'une acoustique ne permettant pas de saisir toute la richesse mélodique par exemple, ou d'un environnement trop sonore empêchant une immersion minimum. C'est pourquoi certaines compagnies font le choix de se tourner vers des airs du grand répertoire opératique, ou si ce n'est opératique, des airs virtuoses et / ou impliquant une certaine puissance d'exécution.

[O]n s'est rendu compte que dans les espaces extérieurs, seuls les morceaux dits de bravoure passaient bien. Si ce n'est pas aigu et fort, on ne l'entend pas. [...] Effectivement, il y a un petit tri à faire. Il y a aussi autre chose. Dans une salle d'opéra, le public vient et il est "d'accord" pour s'asseoir trois heures devant l'œuvre, et, de fait, accepte mieux qu'il y ait des moments un peu plus flottants. En extérieur, les individus ne payent pas [...], il faut que ce soit bien tout le long. Pendant 45 minutes, ils doivent être tenus en haleine. (Maruska Le Moing – Stein Lein Chen ou SLC)

Christophe Rappoport de la compagnie les Grooms parle également de « tubes »²¹⁴ lyriques et d'airs virtuoses pour l'espace public²¹⁵. L'ensemble Offrandes travaillant principalement autour des musiques contemporaines, Martin Moulin est extrêmement pointilleux quant aux soucis liés à l'acoustique. Néanmoins, ce dernier ne bannit pas la possibilité de pouvoir jouer ailleurs, il peut au contraire proposer de créer avec ces contraintes.

ADR : Dans le cas de représentations scolaires ou dans d'autres lieux, pouvez-vous être confronté à des espaces qui ne rendent pas vraiment compte de votre travail ?

²¹³ Il est possible de sonoriser un opéra, en particulier pour des conditions de plein air ; néanmoins, il s'agit d'une sonorisation particulière, cherchant une restitution du son le plus naturel et organique possible.

²¹⁴ Par exemple, L'air de la Reine de la Nuit, tiré de l'opéra *La Flûte enchantée*, de Mozart est un considéré comme un « tube », c'est-à-dire un air du répertoire connu généralement de grand public.

²¹⁵ . « [O]n fait bien attention aux airs qu'on choisit. On reprend quand même pas mal de tubes. [...] On choisit aussi des airs très virtuoses » (Christophe Rappoport – Les Grooms)

MM : Oui, c'est possible. Mais je me suis retrouvé dans des salles de classe qui sonnaient très bien [...]. [L'acoustique] n'est pas une loi exacte. Cela étant, on s'adapte. Mais ce qui est très difficile pour nous c'est l'extérieur. Mise à part des répertoires très spécifiques dans lesquels on jouerait très fort, nos musiques ne sont pas vraiment faites pour l'extérieur. Ou alors on essaye de travailler directement pour l'extérieur par exemple. (Martin Moulin – Offrandes)

Ainsi, créé-t-on avec le lieu, ou s'adapte-t-on au lieu dans lequel on joue ? Les deux approches existent. Les Grooms, nous l'avons constaté, s'adapte entièrement au lieu dans lequel ils jouent (principalement la rue) ; ils y puisent en outre leurs principales sources d'inspiration. La compagnie Mouvements Arts et Publics effectue davantage un travail d'adaptation. Leurs créations sont définies comme étant « tout terrain », néanmoins, les artistes et Nicolas Slawny le metteur en scène, essayent de choisir en amont un lieu en fonction du calme et d'une meilleure acoustique²¹⁶. SLC va également dans ce sens « Lorsque des festivals nous invitent, c'est eux qui choisissent le ou les emplacements en fonction de la fiche technique qu'on leur donne. Notre unique demande est d'être dans un lieu où il n'y a pas trop de bruits parasites (à proximité d'une route par exemple...) » (Maruska Le Moing – SLC).

Ainsi, les choix de diffusion en termes d'approches créatives reposent sur ces deux principaux enjeux. Si l'on souhaite que l'art lyrique puisse s'exporter partout, il est nécessaire de penser des créations « efficaces » et / ou « tout terrain », cependant, chaque création peut avoir ses limites²¹⁷ et c'est en cela qu'il est important d'effectuer des choix artistiques et stratégiques, justifiés par le propos, mais également conscient (dans la perspective d'une création ciblée et / ou accessible par exemple).

Le lieu est perçu comme un moyen de diffuser l'art lyrique, or, ces choix parfois audacieux d'espaces de diffusion peuvent aller au-delà de cette envie d'exportation. La frontière entre la diffusion d'un spectacle dans un lieu non dédié et la médiation culturelle peut être mince. Nous l'avons vu dans la partie précédente, les enjeux de médiation peuvent être au cœur

²¹⁶ Prférant par exemple jouer au pied d'un immeuble, voire dos à un grand mur, ce dernier permettant au son une meilleure projection.

²¹⁷ Une jauge limitée ou préférable pour tel ou tel type de proposition ; la proximité ; un répertoire nécessitant une certaine acoustique etc.

des lignes directrices artistiques, au même plan que les exigences artistiques. Cette direction n'est finalement pas uniquement du fait des compagnies, mais provient surtout des politiques culturelles actuelles. Ainsi, quelles-sont les actions de médiation culturelles mises en place par les compagnies / service ? Quelles sont les tendances, et pourquoi ?

III.2 Enjeux culturels et politiques : la médiation et l'action culturelles par les compagnies

1. Actions de médiation culturelle récurrentes

À l'instar des lieux de diffusion recensés, j'ai effectué la même approche pour les actions de médiation. J'ai répertorié une liste (non-exhaustive également) de neuf types d'actions et d'évènements de médiation.

| Classement | Actions de médiation | Nombre de récurrences |
|-------------------|-------------------------------------------------------------------|------------------------------|
| 1 | Atelier de pratiques artistiques | 15 |
| 2 | Représentation scolaire | 14 |
| 3 | Création avec le public (ou participation du public au spectacle) | 7 |
| 4 | Conférences | 6 |
| 5 | Cours de chant (et masterclasses) | 2 |
| 6 | Impromptus en espace public | 1 |
| 7 | Bords de scène | 1 |
| 8 | Répétitions publiques | 1 |
| 9 | Voyages de recherches | 1 |

Le public scolaire ainsi que l'intégration du public au spectacle ou aux enjeux inhérents à la pratique d'un art sont donc des axes majeurs des approches de médiation. Il est alors important de revenir brièvement sur les actions et ce qu'elles impliquent. Les représentations scolaires peuvent être mises en place directement au sein

d'établissements scolaires ou au sein de structures culturelles (théâtres, salles de spectacle...) ²¹⁸ et vont souvent de pair avec une préparation des élèves en amont du spectacle voire un travail en aval de la représentation. Il s'agit donc à la fois d'un évènement de médiation culturelle, et d'une action de médiation.

La mise en place d'ateliers de pratique artistique est un des axes les plus explicités en entretiens. Découvrir un art par sa pratique permet un meilleur développement du sensible et offre la possibilité de mieux saisir les enjeux qu'implique l'art pratiqué.

L'objet des ateliers est d'initier un jeune public à la musique classique, de la rendre abordable en développant sa curiosité, de lui montrer que la culture en général, et en l'occurrence la musique est non seulement une richesse commune mais se propose aussi comme une matière à explorer. (Extrait du dossier pédagogique du spectacle *Opérapiécé* – ABML Productions)

Autour de chaque spectacle, des ateliers spécifiques sont proposés pour transmettre, préparer parfois, partager toujours. (Extrait du dossier artistique du spectacle *Le goût des olives* – Minute Papillon)

Mettre en place des ateliers de pratique artistique, quel que soit le public ciblé permet donc une ouverture multiple : développer la curiosité, initier, rencontrer, échanger, mais surtout, pratiquer. C'est cette action de « faire » qui différencie ces ateliers d'une simple préparation théorique à un spectacle par exemple. Enfin, la création avec le public (ou un spectacle impliquant la participation du public) est une ambition développée par certaines compagnies. Ce parti-pris rejoint en quelque sorte l'enjeu de « pratique » au sens où les publics sont amenés à pratiquer et / ou s'impliquer dans un process artistique.

Cependant, même si certaines entités n'envisagent pas leurs créations sans extensions pédagogiques, d'autres n'en ont initialement pas fait leur lignes directrices, cet enjeu n'étant arrivé que plus tard dans leurs différentes implication artistiques et culturelles. En effet, la médiation est aujourd'hui un enjeu principalement politique, ce qui a conduit certaines compagnies à s'adapter.

²¹⁸ Un théâtre programme par exemple une représentation en matinée, destinée aux publics scolaires, en lien direct avec des classes d'écoles ou de collèges.

2. L'éducation artistique et l'action culturelle : enjeux importants des politiques culturelles

[L]e ministère de la Culture favorise le développement des pratiques et des enseignements artistiques et contribue [...] au développement de l'éducation artistique et culturelle des enfants et des jeunes adultes tout au long de leurs cycles de formation. (Extrait des mission du ministère de la Culture – site internet)

Le ministère poursuit sur l'EAC :

La généralisation de l'éducation artistique et culturelle constitue une priorité pour le gouvernement. Ses enjeux sont la transmission du patrimoine commun [...], la compréhension du geste artistique et de la démarche de création, ainsi que l'initiation aux pratiques artistiques et le développement de la créativité.²¹⁹

Ainsi, cet enjeu culturel de médiation est un axe majeur des responsabilités appartenant au ministère de la Culture²²⁰ ; et si cette mission est explicitement exposée, il est ainsi naturel de voir les aides et apports financiers octroyés par l'État se diriger essentiellement dans ce sens.

La chose que je ressens depuis que j'ai créé ma compagnie, c'est que tous les financements que l'on peut espérer demander sont vraiment conditionnés pour des actions de politique de démocratisation culturelle ; je dirais même presque d'animation sociale et culturelle. On ne peut pas proposer un spectacle s'il n'est pas accompagné d'un dossier pédagogique, d'une rencontre public / artiste, d'ateliers avec des scolaires, des répétitions ouvertes au public etc... Mais c'est avec un immense plaisir que je le fais d'ailleurs. [...] Une autre chose qui est souvent demandée, c'est d'amener la culture sur le territoire, mais aussi d'amener le territoire dans la culture, et cela signifie l'organisation d'ateliers pédagogiques, de stages... (Claire Manjarrès – Op'la)²²¹

²¹⁹ Lien vers l'extrait : <https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Provence-Alpes-Cote-d-Azur/La-Direction-regionale/La-direction-et-ses-services/Education-artistique-et-culturelle>

²²⁰ Il existe également une *Charte pour l'éducation artistique et culturelle* rédigée par le Haut Comité de l'Éducation Artistique et Culturelle et disponible au lien suivant : <file:///Users/admin/Downloads/Charte-EAC%202018.pdf>

²²¹ « De plus, le ministère participe à la définition et la mise en œuvre de la politique du Gouvernement dans le domaine de la décentralisation. Les initiatives culturelles locales sont encouragées et les liens entre les

Ces lignes directrices politiques entraînent par conséquent une évolution du rapport au processus créatif. Afin de répondre à certains appel à projets ou critères, les créations sont aussi pensées dans le sens des volontés politiques.

Par exemple, en ce moment je réponds à un appel à projet dans cadre du programme “Un été apprenant”. [...] Le critère principal de l’appel à projet, c’est bien sûr de travailler avec des enfants, mais il faut aussi que ce soit dans l’espace urbain par exemple. [...] [J]’ai proposé d’adapter un de mes spectacles qui est *l’Élixir d’amour* de Donizetti. Je l’ai repensé en intégrant des enfants, j’ai créé un *Élixir d’amour* participatif. [...] C’est quelque chose que l’on voit de plus en plus [...]. (Suite de l’entretien avec Claire Manjarrès – Op’là)

Cet état de fait constaté, il semble naturel que les ateliers de pratiques artistiques, les représentations scolaires et la création participative soient en tête du classement dans le tableau sus représenté.

Au travers de ces quelques exemples et citations, nous pouvons constater que le public le plus représenté est le jeune public et le public scolaire. Si la création pour le jeune public tend à se développer encore davantage, ces lignes directrices politiques montrent qu’il en va de même pour les actions de médiation auprès du jeune public.

3. Le jeune public : entre créations et éducation culturelle et artistique

L’étude Arcadi compte 11,5 % de créations « affichées jeune public », et sont plus présentes dans les formes intermédiaires voire les petites formes. De plus, l’étude constate une diffusion en Île-de-France importante de la part d’un grand nombre de ces productions jeune public (« Sur les 13 autoproductions “jeune public”, six affichent plus de 20 représentations »). Arcadi observe enfin que les théâtre de ville (par exemple) programment de plus en plus d’œuvres lyriques pour le jeune public²²². Le constat global est le suivant :

politiques culturelles sont de l’État et celles de collectivités territoriales développés » - suite de l’extrait du site du ministère de la Culture concernant l’EAC

²²² « elles [Les productions jeune publics] représentaient 26% des productions proposées par les théâtres de ville en 2014/2015, leur part passe à 34% en 2015/2016. ». – extrait de l’étude Arcadi

En lien avec cette hausse mais également avec les niveaux de programmation des productions « tout public », la part que représente le jeune public dans les productions programmées chaque année a également augmenté sur les deux dernières saisons de l'enquête [...]. Le nombre de représentations « jeune public » et la part qu'elles représentent sur l'ensemble de l'offre de théâtre lyrique ont connu une forte augmentation [...]. On pourrait y voir l'effet d'une demande accrue de « jeune public » se matérialisant [...] par une augmentation du nombre de représentations, puis [...] par une augmentation des productions programmées ainsi que du nombre de représentations [...]

Parmi les 196 productions que j'ai recensées, les œuvres estampillées jeune public représentent 9% des productions, dont 13% sont des œuvres composites et 2,5% des créations originales. Les œuvres composites et les créations originales étant principalement des moyennes et petites formes, les résultats obtenus avec mes données de recherches se rapprochent de celles obtenues par l'étude d'Arcadi. Le jeune public prend une place de plus en plus importante dans le paysage de la création musicale lyrique.

Il en va de même pour les actions de médiation culturelles. Nous avons vu précédemment que 14 compagnies proposaient de représentations scolaires ; mais il y a également sept compagnies proposant des actions régulières auprès des publics scolaires, comme la mise en place d'ateliers directement au sein de l'établissement culturel, ou l'établissement d'un dossier pédagogique pour les professeurs ainsi que les élèves dans le but de travailler sur l'art lyrique et / ou une œuvres lyrique et / ou opératique tout au long du programme scolaire. *In fine* la quasi-totalité des compagnies / service interrogés proposent des actions en direction du jeune public (entre autres bien sûr).

Ainsi, les approches diffèrent en fonction du type de productions (œuvre du répertoire, œuvre composite ou création originale). Les œuvres du répertoire sont adaptées, retravaillées, de sorte qu'elles puissent avoir la possibilité d'être diffusé ailleurs qu'en institutions et puissent ainsi s'ouvrir à d'autres publics. Faire le choix de reprendre une œuvre de répertoire souligne une envie réelle de démontrer que toutes ces œuvres, bien qu'anciennes, peuvent avoir leur place ailleurs que dans un Opéra et peuvent également toucher de nombreux publics d'aujourd'hui. Les œuvres composites constituent une catégorie généralement choisie car offrant une liberté en termes de formes et de fonds tout en évitant les contraintes inhérentes à la création originale par exemple. Derrière ce choix,

il y a l'envie de montrer la pluralité de formes et de genres que peut permettre l'art lyrique. Enfin, les créations originales, quant à elles, au-delà de contraintes notamment financières qu'elles peuvent représenter, sont les productions se permettant le plus de liberté, tant dans leur fond que dans leur forme. Créer du nouveau permet de prouver qu'un art est encore capable d'évolution, qu'il n'est pas « mort ».

Tous ces gestes créatifs et pédagogiques se mêlent et forment une ligne directrice forte et propre à chaque entité, mais chacune reliée à la volonté commune de faire évoluer l'art lyrique.

Conclusion

Les différents acteurs du secteur lyrique ne semblent plus se tourner vers l'objectif unique de « faire venir ». Aujourd'hui, la création lyrique s'attelle à déconstruire tout un panel d'images encore trop présentes dans un imaginaire collectif global. C'est de cette volonté que naît cette esprit de grande ouverture, les actions économiques ne se révélant que trop peu efficaces et trop réductrice en matière de démocratisation culturelle. Déconstruire cette image d'un art trop éloigné de soi en le représentant ailleurs et autrement, en lui permettant de s'ouvrir à d'autres arts et d'autres univers artistiques et culturels constitue le cœur et le point de départ des différentes réflexions créatives et / ou stratégiques. Il s'agit d'agir sur tous les plans possibles :

- Construire une ligne artistique conductrice forte et ancrée dans les valeurs de chaque entité
- Faire des choix d'ordre artistiques et esthétiques réfléchis
- Développer de nouvelles formes de diffusion afin de penser un nouveau rapport au public et à la proximité avec celui-ci
- Développer des actions d'ordre social en pensant différentes actions de médiation culturelle

Toutes ces démarches sont complémentaires et s'inscrivent finalement dans un mouvement commun au secteur culturel global. La succession des politiques culturelles et l'évolution des approches de démocratisation culturelle ont permis à cette dernière d'évoluer vers des pratiques de médiation et des valeurs intrinsèques aux concepts de démocratie culturelle et de droits culturels.

Par toutes approches, qu'elles soient d'ordre artistique, économique, social ou encore stratégique, il ne s'agit plus de prendre les problématiques du secteur lyrique sous un seul angle à la fois. L'art lyrique peut enfin se développer pleinement, en tant que catégorie artistique complète et surtout, ouverte.

Bibliographie

Lectures génériques

BROOK Peter, « À l'écoute. Réflexions sur le son et la musique », éd. Odile Jacob, Paris, 2020.

DONNAT Olivier et OCTOBRE Sylvie, Les publics des équipements culturels. Méthodes et résultats d'enquêtes, Travaux du séminaire : Pratiques culturelles et publics de la culture, 1999-2000, 31p.

FREIXE Guy et POROT Bertrand, "Les interactions entre musique et théâtre", éd. L'Entretemps, coll. Les points dans les poches, 2011.

NECTART n°13, « Mutations de la culture et des politiques culturelles, éd. De L'Attribut, 2021.

Opéra et Art lyrique

CHABERT, Chantal, « La fin de l'art lyrique en Province ? », L'Harmattan, 2001.

CHOQUET, Matthieu, « Durée interne et problème du toi : une phénoménologie de l'art lyrique », Séminaire de Phénoménologie de la musique dirigé par Patrick Lang, Licence 3, Département Philosophie, UFR Lettres et langages, Université de Nantes, 2013.

FORIN, Florence, « Influence du politique sur la création lyrique au début du XXI^{ème} siècle. Exemple des opéras de compositeurs aidés au titre de la commande d'État », *Musique, Pouvoirs, Politiques*, Philippe Gonin et Philippe Poirrier [dir.], Territoires contemporains - nouvelle série [en ligne], 05 février 2016

JAMAR, Pierre, « L'expérience lyrique : uniquement à l'opéra ? L'illusion d'unicité entre le genre musical opéra et la catégorie pratique art lyrique », ENS éditions, *Tracés*. Revue Science Humaines, p. 13 à 28, 2006.

LAMANTIA, Frédéric, « L'opéra dans l'espace français », éd. Connaissances et savoirs, col. Aria, 2005.

Jeune public et scolaire

LOSFELD, Audrey, « L'opéra à l'école, l'école à l'opéra. Comment utiliser l'opéra en classe. Enjeux, intérêts et constats », Master professorat des écoles, Villeneuve d'Ascq, 2012.

MOREL, Stanislas, « Une classe de ZEP à l'Opéra de Paris », réseaux Lavoisier, p.173-205, 2006.

Démocratisation

ASSOULINE, Camille, « La démocratisation de l'opéra en débat », Mémoire Université Lyon 2, 2009.

SAINT-CYR, Sylvie, « Vers une démocratisation de l'opéra », éd. L'Harmattan, 2005.

PATENOTTE Lucie, "Du Grand Théâtre à l'Opéra National de Bordeaux : vers une démocratisation des publics", Mémoire universitaire, Université de Pau, UFR Langues, Sciences Humaines et Sport, 2015.

État de la création, rapports d'études

ARCADI, « Le théâtre lyrique en Île-De-France de 2011 à 2016 , Diffusion, production et acteurs », 2018.

DOUBLET, Gérard, « Opéra : nouveaux publics, nouvelles pratiques, Résultat d'enquête sur les publics des Opéras », la Réunion des Théâtres Lyriques de France, 2001.

JAMAR, Pierre, « L'art lyrique en Provence : une diffusion au- delà du périmètrespatial et musical de l'opéra », Laboratoire Sociologie, Histoire et Anthropologie des Dynamiques Culturelles (SHADYC), EHESS-CNRS, 2009

JAMAR, Pierre, « Les publics de l'art lyrique », mémoire, Université d'Avignon, D.E.A. Muséologie et Médiation culturelle, 2004.

SAEZ, Guy, « Observation sur l'art lyrique en France, Observatoire des politiques culturelles », note de synthèse, réunion des opéras de France, 2017

SAEZ, Guy, « L'art lyrique en région », rapport d'étude, Observatoire des Politiques Culturelles et Réunion des Opéras de France, 2017

SYNDICAT FRANÇAIS DES ARTISTES DRAMATIQUES, "Les chanteurs lyrique se rebiffent et dénoncent !", Dossier de presse, 2015.

Médiation et action culturelle

BEMPORAD, Chiara et BUCCHI, Gabriele, « L'opéra en toutes lettres : témoignage d'une initiative de médiation culturelle », Université de Lausanne, Études de lettre, 2016.

MIGRENNE Daphné, "Peut-on étudier l'opéra à l'école primaire ?", Mémoire universitaire, Université d'Orléans, 2011.

Réflexion et processus créatifs

LALIBERTÉ, Martin, « Évolutions sonores de la scène lyrique. Contribution à un bilan », LIGEIA, n°141-144, Art et Bruit, éd. Ligeia, p.203 à 211, 2015.

CHOQUET, Matthieu, « Durée interne et problème du toi : une phénoménologie de l'art lyrique », Séminaire de Phénoménologie de la musique dirigé par Patrick Lang, Licence 3, Département Philosophie, UFR Lettres et langages, Université de Nantes, 2013.

POURADIER Maud, "Pourquoi l'opéra ?", Nouvelle revue d'esthétique, Presses Universitaires de France, 2013.

Démocratisation et démocratie culturelle

BRUNEL, Patrick, « Démocratisation de la culture », *Études*, tome 416, p. 617 à 628, 2012.

DONNEDIEU DE VABRES, « Démocratisation culturelle, diversité culturelle, cohésion sociale », Culture et Recherche, ministère de la Culture et de la Communication, p. 8 à 58, 2005.

FOUR, Pierre-Alain, « La démocratisation culturelle à l'épreuve des pratiques artistiques », ministère de la Culture, dans *Regards croisés* sur les pratiques culturelles de Olivier Donnat, p. 207 à 227, 2003.

MARTIN, Laurent, « La démocratisation de la culture en France. Une ambition obsolète ? » in *Démocratiser la culture. Une histoire comparée des politiques culturelles*, sous la direction de Laurent Martin et Philippe Poirrier, Territoire contemporains, nouvelle série – 5 – mise en ligne le 18 avril 2013.

ROMAINVILLE Céline, "Les dissonances entre démocratisation et démocratie culturelle dans le droit des centres culturels", Revue Droit et Société, 2016

SPIEGEL Jo et EUVÉ François, "Reconstruire la démocratie", Études, Société d'Édition de Revues, Paris, 2016, p. 29 à 40.

TOBELEM Michel, "La culture pour tous. Des solutions pour la démocratisation ?", Fondation Jean Jaurès, 2016.

ZASK, Joëlle, « De la démocratisation à la démocratie culturelle », *Nectart*, p. 40 à 47, 2016

Médiation et action culturelle

DUFRÊNE, Bernadette et GELLEREAU, Michèle, "La médiation culturelle. Enjeux professionnelles et politiques", *Hermès la Revue*, C.N.R.S. Éditions, 2004, p. 199 à 206

ENEL Françoise, "Politiques d'éducation artistique et culturelle : rôle et action des collectivités locales", études du ministère de la culture, 2011, 8p.

Espace public

ARDENNE, Paul, « L'implication de l'artiste dans l'espace public », *L'Observatoire des politiques culturelles* n°36, p. 3 à 10, 2010.

ARDENNE, Paul, « L'art dans l'espace public : un activisme », *Édredon*, 2011.

Interdisciplinarité

FAIVRE, D'ARCIER Bernard, « De la pluridisciplinarité du spectateur et de la transdisciplinarité de l'artiste », *Observatoire des politiques culturelles*, n°39, p. 31 à 36, 2011.

VERNER, Lorraine, « L'interdiscipline à l'œuvre dans l'art », Presse universitaire de Vincennes, 2005.

Jeune public

ROBERT Émilie et VÉGIS Graziella, "Le théâtre jeune public et les arts vivants réclament des justifications extrinsèques", *Spirale*, éd. Érès, 2015, p. 146 à 153.

VEILLAS, Karine, « Théâtre francophone contemporain pour la jeunesse : Jeux et enjeux (personnages, écriture et réception) », *Les Belles lettres, L'information littéraire*, 2007, p. 26-28.

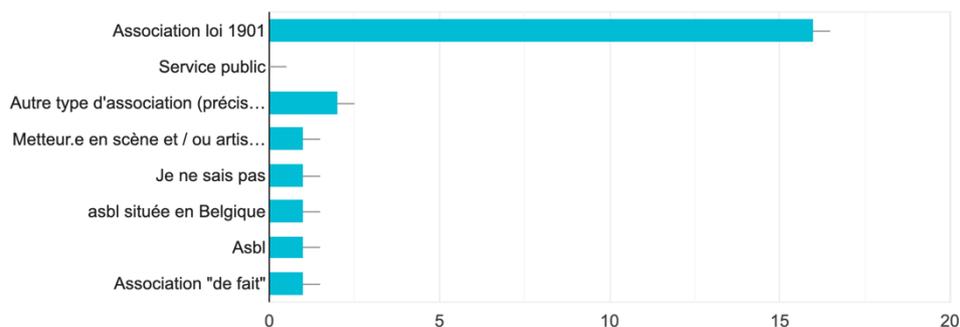
Table des annexes

| | |
|-------------------------------------------------------|-----|
| Annexe 17 - Graphiques / Réponses questionnaire | 110 |
|-------------------------------------------------------|-----|

ANNEXE 17 - GRAPHIQUES / REPONSES QUESTIONNAIRE

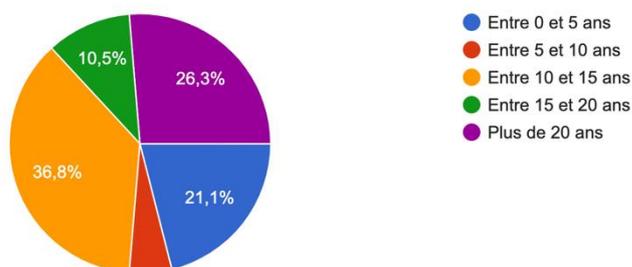
Quel est le type de votre structure (N'hésitez pas à compléter dans le cas de structurations hybrides)

19 réponses



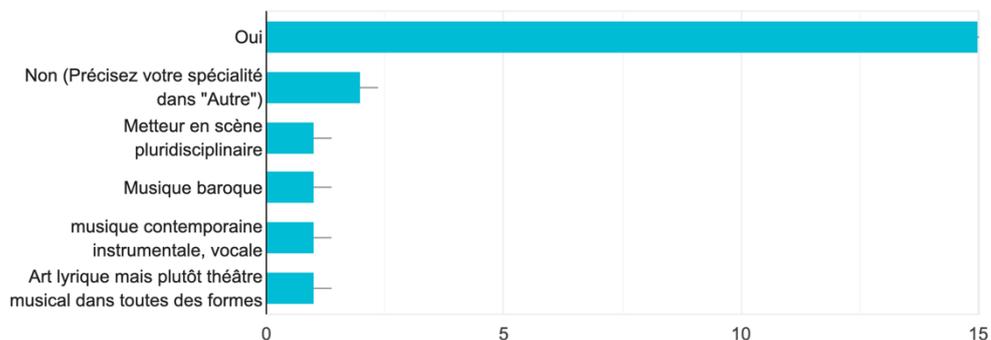
Depuis quand existe votre structure ?

19 réponses



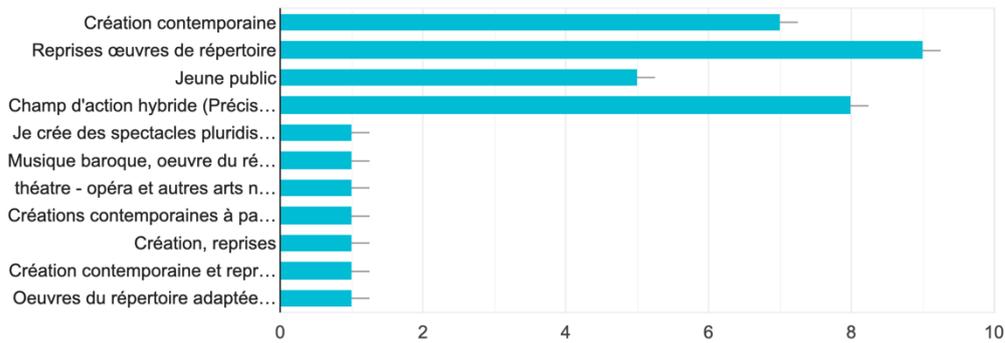
Êtes-vous spécialisé dans l'art lyrique ?

19 réponses



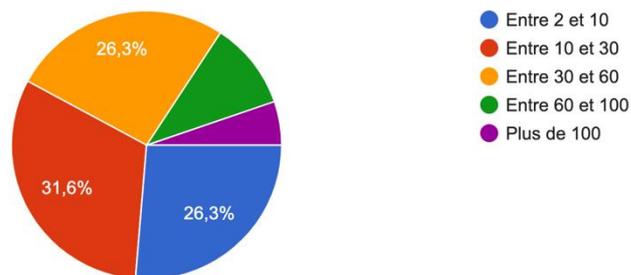
Quelle est le principal champ d'action de votre structure ?

19 réponses



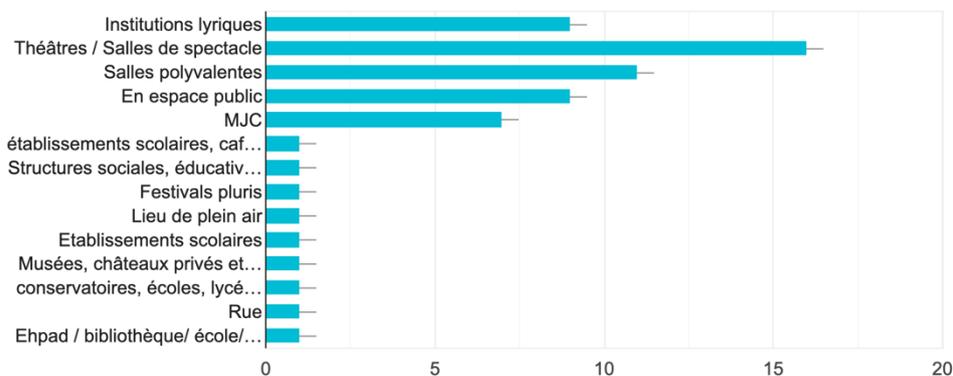
Nombre de représentations par an (de septembre à septembre)

19 réponses



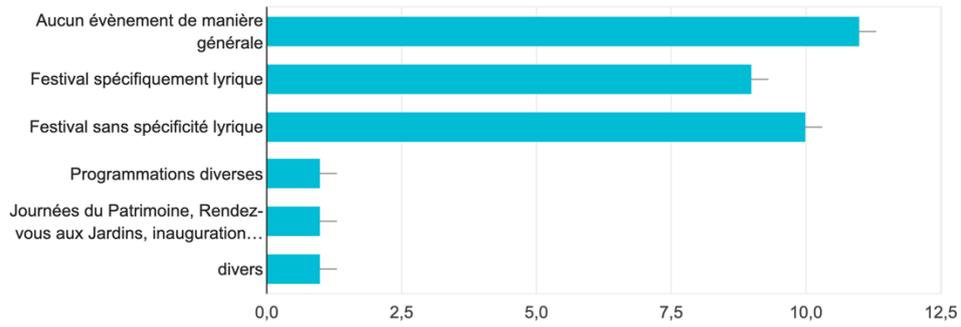
Dans quel.s type.s de structure.s vous produisez-vous ?

19 réponses



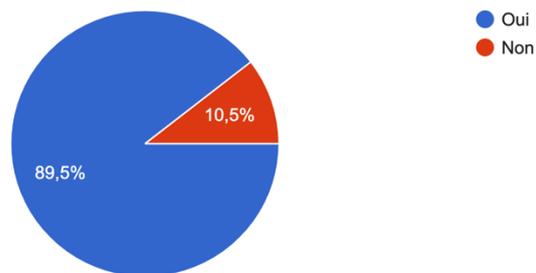
Pour quels évènements ?

19 réponses



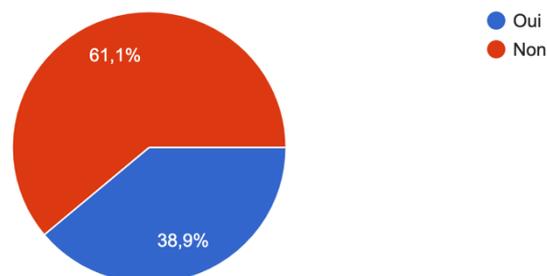
Votre structure met-elle en place des actions culturelles, pédagogiques et / ou de médiation ?

19 réponses



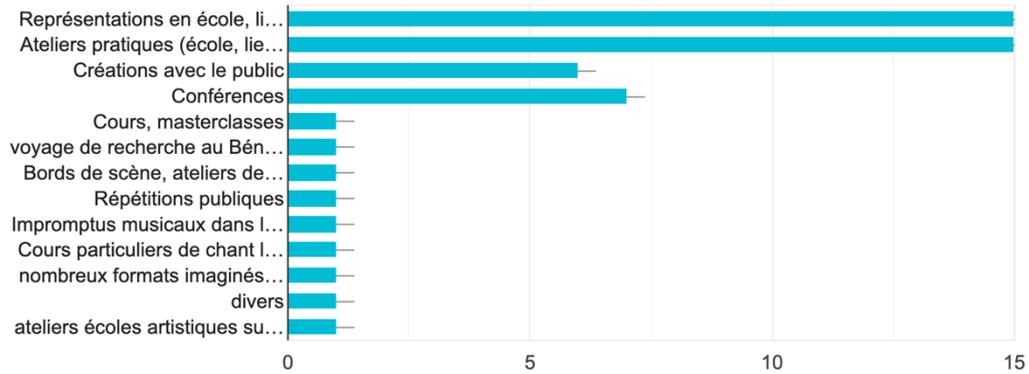
Participez-vous à des Plans d'éducation artistique et culturelle (PEAC) ?

18 réponses



Quelles actions mettez-vous en place ?

19 réponses



Quel est le nombre d'actions mises en place par an ? (une action = un type d'action ; plusieurs ateliers peuvent constituer une seule action)

19 réponses

