

La Flûte enchantée de Bergman ou l'enjeu de la démocratisation : A quel public l'opéra s'adresse-t-il ?

Justin Bernard
Université de Montréal
7145 rue Saint-Urbain, apt. #215
H2S 3H4 Montréal QC Canada
+1-514-742-5807
justin_bernard@hotmail.com

RÉSUMÉ

La création de *La Flûte enchantée* en 1791 se situe dans un contexte socio-historique à Vienne où le théâtre de court cesse peu à peu ses commandes d'opéras, au profit des théâtres de banlieue qui apparaissent dès lors comme de nouveaux mécènes. Ce changement progressif du mécénat s'accompagne d'une démocratisation du public, non plus exclusivement issu de l'aristocratie, mais également des classes moyenne et populaire. C'est en cherchant à rejoindre ce public qu'Emmanuel Schikaneder, directeur du Theater auf der Wieden, commande un nouvel opéra à Mozart et en écrit le livret. C'est dans un esprit semblable qu'Ingmar Bergman réalise, en 1975, son adaptation cinématographique de *La Flûte enchantée* à l'intention d'un large public de téléspectateurs. La conférence tentera de montrer en quoi le public du film s'inscrit dans la continuité du public originel de l'opéra, et en quoi il se distingue des publics actuels fréquentant les maisons d'opéras.

MOTS-CLÉS

La Flûte enchantée, Mozart, Bergman, Public, Opéra, Cinéma, Télévision, Démocratisation, Sociologie.

1. INTRODUCTION

Depuis sa création le 30 septembre 1791 dans un théâtre en banlieue de Vienne, *La Flûte enchantée* de Mozart n'a cessé d'être représentée sur les scènes des maisons d'opéra dans le monde. Emmanuel Schikaneder, librettiste de l'opéra, proclamait déjà, un an après sa création, la centième représentation dans ce même théâtre dont il était le directeur¹. Le succès de *La Flûte enchantée* se répandit, dans les décennies qui suivirent, à travers toute l'Europe. L'opéra parcourut d'abord les petits et grands théâtres d'Allemagne à la fin du XVIII^e siècle. Puis, les premières s'enchaînèrent aux quatre coins du continent : de Saint-Pétersbourg (1797) à Londres (1811), en passant par Amsterdam (1799), de Stockholm (1812)

à Milan (1816), en passant par Paris (1801)². La grande popularité de l'opéra à l'époque se traduit de nos jours par la place qu'il occupe dans ce qu'Emmanuel Pedler, parmi d'autres sociologues de la musique, identifie comme le « grand répertoire lyrique ». Il s'agit d'un groupe très fermé d'opéras qui, au cours des siècles, ont fait l'objet d'une sélection culturelle et qui se sont imposés par la quantité de leurs représentations, non seulement dans les maisons d'opéras, mais aussi sur les écrans de cinéma ou de télévision³. Selon le site Internet www.operabase.com, une enquête menée auprès de sept cents maisons d'opéras sur une période de cinq saisons, soit des années 2005/2006 à 2009/2010, a démontré que *La Flûte enchantée* occupait la première place au rang des opéras les plus représentés sur les scènes internationales, aux côtés de *La Traviata* de Verdi et de *Carmen* de Bizet⁴.

De par sa grande popularité, l'opéra de Mozart a vu se succéder une multitude de publics qui se sont transformés. Une comparaison entre le public de la création au Theater auf der Wieden et celui des maisons d'opéra d'aujourd'hui fait apparaître, en effet, des transformations sociales qu'il est intéressant d'étudier⁵. Un troisième public attire notre attention car il nous semble à la fois être le trait d'union entre les deux et apporter un fait nouveau. Il s'agit du public de *La Flûte enchantée* via son adaptation cinématographique, réalisée en 1975 par Ingmar Bergman. En choisissant la télévision comme moyen de diffusion pour son film, le réalisateur suédois témoigne d'une volonté de s'adresser à un large public, dans un esprit semblable à celui de Mozart et de Schikaneder, mais l'apport de Bergman ne s'arrête pas là. En ayant recours à cette innovation technique du XX^e siècle qu'est la télévision, il offre une réponse à la sélection sociale et à l'élitisme qui caractérisent les publics des maisons d'opéras.

En quoi le public téléspectateur de *La Flûte enchantée* de Bergman concorde-t-il à celui qui a vu naître l'œuvre originale de Mozart en 1791 ? Comment se distingue-t-il du

² *Ibid.*, p.162.

³ Emmanuel Pedler, *Entendre l'opéra—une sociologie du théâtre lyrique*, Marseille, éd. L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2003, p. 153. Pour de plus amples détails, voir le chapitre sept intitulé : « Les fondements rationnels du « grand répertoire » », pp. 131-148.

⁴ <http://www.operabase.com/top.cgi?lang=en#opera>. Toujours selon le site, il y a eu, durant cette période de cinq saisons à l'échelle mondiale, 100,000 représentations de 2156 œuvres différentes.

⁵ Nous pouvons ici nous appuyer sur les travaux de Pedler portant sur le public actuel de l'opéra dans *Entendre l'opéra*, *op. cit.*, « Les singularités socio-démographiques des publics d'opéra », pp. 85-104.

¹ Peter Branscombe, *Die Zauberflöte*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp.160-161. Cette annonce intervint peu après la première de l'opéra à Prague, le 25 octobre 1792, mais elle était quelque peu mensongère. *La Flûte enchantée* n'en était qu'à sa quatre-vingt-troisième représentation, le 23 novembre de la même année.

public des théâtres lyriques actuels qui continuent à produire et à reproduire l'opéra ?

Nous étudierons, dans un premier temps, les caractéristiques sociales du public ayant assisté à la première de *La Flûte enchantée*. Dans un deuxième temps, nous verrons dans quelle mesure Bergman s'inspire de ce public pour faire valoir son film aux téléspectateurs suédois. Enfin, en s'appuyant sur l'étude sociologique réalisée par Pedler dans *Entendre l'opéra* (2003), nous tenterons de confronter la réalité sociale de ces auditeurs à celle des publics qui fréquentent les maisons d'opéras d'aujourd'hui.

2. LE PUBLIC DE 1791

Schikaneder, directeur du Theater auf der Wieden, aurait dit à Mozart : « Ecrivez pour mon théâtre d'opéra, dans le goût de notre public ; vous pouvez y faire la part des connaisseurs, mais l'essentiel est de plaire au *bas peuple de toutes les classes* »⁶. En quoi consistait ce public ? Dans quelle mesure était-il issu de toutes les classes ?

Le contexte socio-historique qui entoure la création de *La Flûte enchantée* à Vienne nous donne des premières réponses à ces questions. La vie culturelle de la capitale autrichienne prend une tournure dramatique à la mort de Joseph II en 1790. Grand mécène pour la musique de son temps, manifestant un intérêt bienveillant pour la carrière de Mozart, l'empereur avait commandé au compositeur de nouveaux opéras pour son théâtre de cour : *L'Enlèvement au Sérail* (1782), *Les Noces de Figaro* (1786), *Così fan tutte* (1790) ainsi que *Don Giovanni* (1787), représenté peu de temps après la première à Prague. Le nouvel empereur au pouvoir, Leopold II, ne partagea pas le même intérêt pour les arts et les commandes d'opéras cessèrent⁷. Dans ces circonstances, ce n'est pas un hasard, comme le constate le musicologue David Cairns, si le dernier opéra viennois de Mozart ne fut pas écrit pour la cour, mais pour une compagnie de banlieue indépendante⁸. Les théâtres de faubourg privés apparaissent dès lors comme de nouveaux mécènes. Ils attirent un public qui n'est plus exclusivement issu de l'aristocratie, mais également des classes moyenne et populaire. Cette démocratisation du public était dans l'ère du temps et s'étendait aux théâtres de ville. Comme le précise Georg Knepler dans sa biographie sur Mozart, il devint une pratique courante à Vienne pour des personnes issues de divers niveaux sociaux de prendre part ensemble à des représentations théâtrales⁹.

Le Theater auf der Wieden s'inscrit dans ce contexte de réception artistique. Il attirait des spectateurs de toutes les classes grâce à un répertoire très varié, mettant à l'affiche des comédies et des tragédies, des farces, des comédies musicales, des ballets, des pièces burlesques, des parodies et des spectacles de magie¹⁰. Le théâtre présentait également des *Singspiels*,

c'est-à-dire des pièces en langue allemande à caractère léger, entrecoupant les dialogues parlés de chansons populaires¹¹. Dans ce répertoire éclectique, *La Flûte enchantée* avait toute sa place. Tout en adoptant un caractère léger, l'œuvre se voulait plus qu'un simple *Singspiel*. Le projet de Mozart, avec Schikaneder, était de créer un genre nouveau d'opéra allemand, mélangeant le sérieux au comique, le noble au vulgaire¹². C'est ainsi que l'on retrouve dans *La Flûte enchantée*, aux côtés de scènes comiques, des scènes solennelles, où se mêlent épreuves initiatiques et respect de valeurs morales¹³. De par la variété de ses styles et de ses registres, l'opéra était donc susceptible de plaire aux habitués du théâtre, selon la volonté de Schikaneder.

L'emplacement du Theater auf der Wieden renseigne en bonne partie sur la nature de son public. Fondé en 1787, le théâtre était situé en banlieue de Vienne, dans ce que l'on appelle le « Freihaus », en référence à l'exemption d'impôts dont bénéficiaient ses propriétaires, les Comtes Starhemberg. Avec, entre autres, sa propre église, son auberge, ses commerces et plus de trois cents logements, le Freihaus formait un petit village peuplé de huit-cents à mille habitants, aux abords de la ville. Le théâtre accueillait un public composé en majorité des membres de la petite bourgeoisie, mais aussi des classes supérieures. L'empereur Leopold II lui-même vint assister à une représentation en août 1791. Installé dans l'une des six cours intérieures d'un large complexe d'habitations, le théâtre du Freihaus était fréquenté par la population résidente, mais ouvrait aussi ses portes à un public venu de l'extérieur¹⁴.

C'est dans un esprit semblable, fidèle à la proximité que le théâtre entretenait avec les habitants du quartier et à son ouverture à un public plus large, que Bergman réalise, en 1975, une adaptation cinématographique de *La Flûte enchantée*. Une explication du contexte de diffusion permet de comprendre davantage la nature du public auquel le film est destiné¹⁵.

3. LE PUBLIC DE 1975

A l'occasion de la célébration de son cinquantième anniversaire en 1974, la société audio-visuelle suédoise charge le cinéaste, acclamé au pays, de réaliser un film pour la télévision, en s'inspirant de l'opéra de Mozart¹⁶. Bergman choisit de faire dérouler l'action dans un cadre théâtral, comme s'il s'agissait d'une retransmission de l'opéra. « La réussite de Bergman, c'est [...] d'avoir porté Mozart à l'écran sans que nous oublions que

⁶ Michel Oulibicheff, *Mozart* (1843), Paris, Librairie Séguier, 1991, p. 667. Bien que Schikaneder ait été le librettiste et le metteur en scène de l'opéra ainsi que l'acteur ayant joué le rôle de Papageno, c'est sa fonction de directeur de théâtre qui nous intéresse ici.

⁷ David Cairns, *Mozart and his Operas*, Berkeley, University of California Press, 2006, p.194.

⁸ *Ibid.*, p. 197. « But it is no accident that his last Viennese opera is written not for the court but for a suburban company, beyond the jurisdiction of the Hofburg ». Cette compagnie était la troupe de théâtre de Schikaneder et ne relevait pas du pouvoir impérial.

⁹ Georg Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart*, trad. par J. Bradford Robinson, Cambridge, Cambridge University Press 1994, p. 95.

¹⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹¹ François de Médicis, « Les conventions de l'opéra au XVIII^e siècle et les œuvres lyriques de Mozart », *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, vol. IV, Paris, éd. Actes Sud/Cité de la Musique, 2006, p. 911. L'auteur définit le genre comme un opéra allemand de caractère léger et le compare, plus en détails, au genre italien de l'*opera buffa*.

¹² Cairns, *Mozart and his Operas*, op. cit., p. 202.

¹³ Nous nous référons ici à l'intrigue de l'opéra : Pour intégrer une confrérie d'initiés, le personnage Tamino doit passer plusieurs épreuves au cours desquelles il doit démontrer de la sagesse, de la persévérance et du courage.

¹⁴ *Ibid.*, p. 203. Voir aussi les précisions de Georg Knepler à ce sujet dans *Wolfgang Amadé Mozart*, op. cit., p. 98.

¹⁵ En ce qui a trait à la distribution des œuvres d'art destinée au public, et notamment à la commercialisation ainsi qu'aux rôles des producteurs, nous faisons référence à l'analyse de Howard S. Becker : « La distribution des œuvres d'art », *Les mondes de l'art* (1982), Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2010, pp. 112-146.

¹⁶ Birgitta Steene, *Ingmar Bergman—a reference guide*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 429.

nous sommes à l'opéra », écrit Jean-Jacques Nattiez dans un article consacré au film¹⁷. Cette adaptation de *La Flûte enchantée* s'apparente dès le début à une représentation télévisée de l'opéra, lorsque la caméra filme l'extérieur du Théâtre Drottningholm, un théâtre de banlieue, comme le Theater auf der Wieden, qui s'inscrit aussi dans l'époque de Mozart¹⁸. La présence d'un public venu assister à la représentation est également établie pendant l'ouverture de l'opéra, alors que de multiples visages de spectateurs, dont celui d'une jeune fille, se succèdent au rythme de la musique. Ce public de générations, de classes sociales et de races différentes, bien qu'idéalement construit pour les besoins du film, n'est pas sans rappeler la mixité sociale qui caractérisait le public de la création. En filmant ces spectateurs de l'opéra, Bergman crée un effet de miroir avec les téléspectateurs de son film, diffusé pour la première fois à la télévision le 1^{er} janvier 1975¹⁹.

Grâce à ce mode particulier de diffusion, Bergman rend son adaptation de l'opéra accessible à une large population d'origines sociales diverses, possédant une télévision²⁰. Il fait aussi traduire le livret allemand dans la langue nationale pour la compréhension des auditeurs. Il marque l'importance de certaines paroles du livret en les inscrivant sur des panneaux visibles à l'écran, comme sur-titres ou bien comme sous-titres. Bergman souligne notamment les messages à caractère sérieux et les morales de l'opéra qu'il souhaite adresser aux milliers de téléspectateurs de toutes classes confondues²¹. La scène du duo entre les personnages Pamina et Papageno, qui chantent les bienfaits de l'amour réciproque entre l'homme et la femme, offre un bel exemple. Ainsi, Bergman ne respecte pas seulement l'esprit de communion entre toutes les classes qui animait Mozart et Schikaneder lors de l'écriture de l'opéra, mais il transpose également cet esprit à son pays, dans une époque qui a vu se développer la télévision, aux côtés du cinéma, comme nouveau mode de représentation mécanique²².

De l'intimité des foyers suédois, la diffusion de *La Flûte enchantée* de Bergman se poursuit à l'étranger dans les salles de cinéma, connaissant un certain succès comme en témoigne sa nomination au César du meilleur film étranger en 1976²³. Dans l'introduction de son ouvrage *Opera on Screen* (2000), la musicologue américaine Marcia J. Citron évoque

¹⁷ Jean-Jacques Nattiez, « Ingmar Bergman ou l'autre survie de l'art lyrique », *Musique en jeu*, no. 24, 1976, pp. 116.

¹⁸ Selon Egil Törnqvist, le Théâtre Drottningholm daterait de 1766 et serait donc antérieur à l'établissement du Theater auf der Wieden en 1787 (dans *Bergman's Muses—Aesthetic Versatility in Film, Theatre, Television and Radio*, Jefferson (North Carolina), McFarland Publishers, 2003, p. 67).

¹⁹ Birgitta Steene, *Ingmar Bergman*, op. cit., p. 429.

²⁰ La proportion de personnes possédant une télévision en Suède, en 1975, nous est inconnue. Mais selon une enquête de l'INSEE, menée en 1988 sur les « Loisirs des Français », 93,8% de l'ensemble de la population interrogée déclaraient posséder une télévision, preuve de la grande popularité du petit écran. Cette enquête est reprise par Pierre-Michel Menger dans son livre : *Le Travail créateur—s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes Études », 2009, p. 549.

²¹ Nous avons déjà parlé du caractère sérieux de *La Flûte enchantée* qui transmet, lors de certaines scènes, des valeurs ou des principes moraux.

²² Nous employons ici les termes de Walter Benjamin, notamment au sujet du cinéma, dans « *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* » (1939), *Œuvres*, vol. III, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, pp. 269-316.

²³ Il s'agissait d'ailleurs de la première cérémonie des Césars, se tenant lieu à Paris. Pour plus d'informations, consulter le site Internet : <http://www.imdb.com/event/ev0000157/1976>

avec nostalgie son expérience du film au cinéma, au début des années 1980²⁴. En étant à l'affiche dans de nombreuses salles de cinéma dans le monde, *La Flûte enchantée* de Bergman rejoignait un public encore plus vaste. A l'instar du théâtre du Freihaus lors de la création de l'opéra, ces lieux où était projeté le film étaient à proximité des habitations et pouvaient attirer une foule de spectateurs issus de divers milieux sociaux. L'attrait que constituait le film à l'époque témoigne, plus généralement, de l'évolution des pratiques culturelles, marquées par une forte préférence pour le cinéma et par la diminution d'autres sorties culturelles, comme aux concerts classiques ou à l'opéra²⁵. Ce phénomène peut être rapporté à ce que certains ont appelé la « montée de l'audiovisuel »²⁶. Dans *Le Travail créateur* (2009), Pierre-Michel Menger reprend une enquête menée par l'INSEE²⁷, en 1988, sur les « Loisirs des Français » qui montre que sur 100 personnes résidant à Paris, 16,1 déclaraient aller au cinéma plus de trois fois par mois en moyenne dans l'année écoulée. En revanche, 16,7 déclaraient aller aux concerts classiques ou à l'opéra plus d'une fois par an²⁸.

Face à l'émergence de nouvelles formes d'art plus populaires, l'opéra n'attire plus le même public socialement hétéroclite comme à l'époque du Theater auf der Wieden. Au contraire, les publics des maisons d'opéras font aujourd'hui l'objet d'une sélection socio-démographique qui a transformé le paysage lyrique.

4. LE PUBLIC D'AUJOURD'HUI

Dans *Entendre l'opéra*, Pedler analyse les publics actuels d'opéra, notamment en France. Malgré la nature de l'opéra comme art total, susceptible de toucher une multitude de spectateurs grâce à ses sensibilités artistiques multiples (musicale à travers la partition, littéraire à travers le livret et théâtrale à travers la mise en scène), les pratiques lyriques montrent, en réalité, qu'un nombre limité d'individus seulement fréquente les maisons d'opéra. « De nos jours, la probabilité de se rendre à l'opéra reste minime, affirme Pedler. 82% des Français âgés d'au moins 15 ans ne se sont jamais rendus à l'opéra. Ce pourcentage ne s'altère pas significativement pour les catégories possédant un diplôme inférieur ou égal au baccalauréat. Seuls se singularisent les diplômés de l'enseignement supérieur puisque 54% d'entre eux—seulement?—ne se sont jamais rendus dans un théâtre lyrique²⁹ »³⁰.

A la lumière de cette enquête, la première caractéristique socio-démographique des publics d'opéra relève

²⁴ Marcia J. Citron, *Opera on Screen*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 1.

²⁵ Au sujet de la popularité grandissante du cinéma et de la télévision, ayant remplacé l'opéra en termes de divertissement, nous pouvons aussi nous référer au livre de Youssef Ishaghpour : *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, éd. La Différence, coll. « Mobile matière », 1995.

²⁶ Voir Laurent Fleury, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2006, pp. 40-41.

²⁷ Institut National des Statistiques et des Études Économiques. Il s'agit d'un institut français.

²⁸ Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur*, op. cit., p. 548.

²⁹ Cette proportion « tombe » à 49% pour les cadres et professions intellectuelles supérieures. Ce qui signale, du reste, que la profession, et le niveau de revenus, comme on peut le constater à partir d'autres enquêtes, sont plus directement corrélés avec la propension à se rendre à l'opéra.

³⁰ Pedler, *Entendre l'opéra*, op. cit., p. 88.

de l'éducation. Les proportions de diplômés de l'enseignement supérieur (baccalauréat compris) forment en France, selon Pedler, entre 80% et 90% des publics qui fréquentent les salles de concert et l'opéra³¹. Toutefois, la formation académique post-secondaire, comme la formation universitaire, n'est pas synonyme de formation musicale. La faiblesse, voire l'absence d'éducation musicale, à travers notamment l'apprentissage du langage musical, est une tendance qui s'observe aujourd'hui, d'après le sociologue français, aussi bien chez les sujets peu diplômés que chez ceux qui sont fortement diplômés³². L'école et l'université contribuent, néanmoins, de par l'histoire qu'elles enseignent, à la promotion d'une culture lettrée ou savante. C'est à ce titre que l'art lyrique est susceptible d'attirer les individus les plus diplômés³³.

Outre le parcours académique, l'appartenance sociale est une deuxième caractéristique socio-démographique à prendre en compte au sein des publics d'opéra. Il est question ici de la sociabilité, de la notabilité et des liens sociaux qu'entretiennent entre eux les membres d'une fraction bourgeoise du public, grâce à leur appartenance commune à des organismes musicaux, associations culturelles, cercles d'amis ou clubs fermés. Ces spectateurs avertis se rassemblent alors à l'occasion des représentations à l'opéra. Ils forment un maillage culturel, à travers la constitution de réseaux de contacts, qui se créent et se concentrent dans les villes, véritables pôles urbains d'événements lyriques³⁴.

Une troisième caractéristique socio-démographique des publics renvoie à la géographie. Les maisons d'opéra en France sont situées principalement dans les grandes agglomérations³⁵. Elles consistent en des « agoras culturelles » qui participent aux sociabilités urbaines, selon l'expression de Pedler, mais elles excluent une grande partie de la population qui en est éloignée, habitant en banlieue, dans les villes de province plus petites. Les diplômés de l'enseignement supérieur forment à nouveau un groupe déterminant dans la constitution des publics d'opéra car, bien que certains d'entre eux vivent dans des banlieues résidentielles ou à la périphérie des grandes villes, ceux-ci n'hésitent pas à se déplacer et à faire une sortie culturelle dans les théâtres lyriques³⁶. Dans *Le Travail créateur*, Pierre-Michel Menger analyse, en particulier, la concentration de l'offre culturelle et des dépenses publiques pour la culture à Paris, une concentration parisienne qui s'observe également chez les titulaires d'un diplôme égal ou supérieur au baccalauréat français³⁷.

5. CONCLUSION

En conclusion, l'étude sociologique de Pedler sur les publics d'opéra met en évidence une série de critères qui tendent à cibler une catégorie de spectateurs diplômés et qui tiennent à l'écart une grande partie de la population. Plusieurs variables sont rattachées à cette catégorie et doivent être prises en compte dans la constitution des publics. Comme l'explique Pedler, « l'appartenance à une profession—ici, les cadres et professions intellectuelles supérieures—, l'habitat—Paris et quelques grandes villes de province, par opposition au reste du territoire—ou l'appartenance de génération sont organiquement liés à la possession de diplômes supérieurs »³⁸. Par conséquent, les maisons d'opéras qui représentent *La Flûte enchantée* éprouvent, aujourd'hui, des difficultés à attirer un public plus large, à rassembler des spectateurs issus de toutes les classes sociales. Mais elles peinent avant tout à susciter l'intérêt de ceux qui seraient le plus disposés, de par leur formation académique et leur niveau social, à tenter leur première expérience lyrique à l'opéra. Les salles de cinéma et la télévision constituent, en revanche, des pratiques culturelles très populaires que Bergman a su exploiter en vue de son adaptation de *La Flûte enchantée*. Le réalisateur a pu ainsi rejoindre le plus grand nombre de spectateurs, dans un esprit proche de celui qui animait, à l'époque, Mozart et Schikaneder lors de la conception de l'œuvre. Il a su le faire par l'originalité de son projet artistique, notamment en filmant l'opéra à travers les yeux d'une enfant dans le public et en s'adressant, de cette manière, à l'enfant qui est en chacun de nous. Son hommage poétique au théâtre et au monde cachée de l'arrière-scène, capable de faire naître la magie d'un spectacle, a su aussi toucher un large public. Nous avons privilégié, cependant, dans cette conférence, un axe de recherche qui traite non pas de l'esthétique du film, mais de la sociologie du public du film et des publics de l'opéra.

Les efforts pour démocratiser l'opéra se sont multipliés depuis plusieurs années. La retransmission d'opéras en direct dans les salles de cinéma³⁹ participe de ce mouvement de démocratisation, mais il importe alors de ne pas reproduire les mêmes schémas socio-démographiques que dans les maisons d'opéra. La recherche de nouveaux publics représente un enjeu qui reste entier dans le monde de l'opéra car il en va de la survie de l'art lyrique.

6. REMERCIEMENTS

J'adresse mes remerciements à Danick Trottier pour m'avoir fait part de ses commentaires et de ses conseils dans la préparation de mon texte de conférence.

7. BIBLIOGRAPHIE

- [1] Becker, H. S. : *Les mondes de l'art* (1982), Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2010.
- [2] Benjamin, W. : « *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* » (1939), *Œuvres*, vol. III, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, pp. 269-316.

³⁸ *Ibid.*, p. 95.

³⁹ Pensons notamment au Metropolitan Opera de New York qui diffuse, chaque saison, certains de ses opéras en direct, dans plusieurs salles de cinéma aux États-Unis et à l'étranger. La première retransmission, le 30 décembre 2006, a d'ailleurs été celle de *La Flûte enchantée* de Mozart. Considérant le propos de notre conférence sur les intentions de Mozart et de Schikaneder, à l'époque de la création de l'opéra, cette initiative n'est peut-être pas due au hasard.

³¹ *Ibid.*, p. 92.

³² *Ibid.*, p. 95. Cette absence de formation musicale contraste avec les pratiques bourgeoises au XIX^e siècle qui accordaient une place importante à la musique. Pensons notamment à l'émergence du *Lied* en Allemagne et aux mélodies françaises pour voix et piano qui constituaient des pratiques domestiques de la musique.

³³ Nous faisons ici référence à la théorie de la légitimité culturelle, développée par Pierre Bourdieu dans *La distinction—Critique sociale du jugement* (1979).

³⁴ Pedler, *Entendre l'opéra*, op. cit., p. 101.

³⁵ Villes de plus de 100.000 habitants.

³⁶ *Ibid.*, p. 100.

³⁷ Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur*, op. cit., chapitre 12 : « Économie et politique de la gravitation culturelle. Paris et la concentration de l'offre artistique dans les années 1980 », pp. 539-581.

- [3] Branscombe, P. : *Die Zauberflöte*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- [4] Cairns, D. : *Mozart and his Operas*, Berkeley, University of California Press, 2006.
- [5] Citron, M. J. : *Opera on Screen*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- [6] Fleury, L. : *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2006.
- [7] Ishaghpour, Y. : *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, éd. La Différence, coll. « Mobile matière », 1995.
- [8] Knepler, G. : *Wolfgang Amadé Mozart*, trad. par J. Bradford Robinson, Cambridge, Cambridge University Press 1994.
- [9] Médicis, F. de : « Les conventions de l'opéra au XVIII^e siècle et les œuvres lyriques de Mozart », *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, vol. IV, Paris, éd. Actes Sud/Cité de la Musique, 2006, pp. 911-936.
- [10] Menger, P.-M. : *Le Travail créateur—s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes Études », 2009.
- [11] Nattiez, J.-J. : « Ingmar Bergman ou l'autre survie de l'art lyrique », *Musique en jeu*, no. 24, 1976, pp. 116.
- [12] Oulibicheff, M. : *Mozart (1843)*, Paris, Librairie Séguier, 1991.
- [13] Pedler, E. : *Entendre l'opéra—une sociologie du théâtre lyrique*, Marseille, éd. L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2003.
- [14] Steene, B. : *Ingmar Bergman—a reference guide*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.
- [15] Törnqvist, E. : *Bergman's Muses—Aesthetic Versatility in Film, Theatre, Television and Radio*, Jefferson (North Carolina), McFarland Publishers, 2003.