

— pierre verdrager —

**Emmanuel Pedler, *Entendre l'opéra : une sociologie du théâtre lyrique*, Paris, L'Harmattan, 2003.**

L'ouvrage que vient de faire paraître Emmanuel Pedler, Directeur d'études à l'EHESS (Marseille, SHADYC) et récent traducteur de la *Sociologie de la musique* de Max Weber (avec Jean Molino), n'est pas seulement intéressant parce qu'il tente de décrire un objet relativement peu souvent pris en charge par les sciences humaines, mais aussi parce qu'il propose un certain nombre de propositions relativement hétérodoxes qui, si elles ne semblent pas toujours pleinement convaincantes, ont au moins cet incomparable mérite de susciter la discussion - ce qui n'est pas rien. L'auteur propose dans son ouvrage, à la fois, de faire retour sur les principales publications qui se sont consacrées à l'opéra depuis une vingtaine d'années et de proposer des résultats nouveaux issus de ses propres recherches parues de façon dispersée en revue. On appréciera l'exigence synthétique de l'auteur qui tente à chaque fois de présenter les informations d'une manière particulièrement ramassée et brève, qualité qui n'a jamais été aussi précieuse qu'aujourd'hui, alors que le monde des sciences humaines croule sous la masse documentaire.

*Entendre l'opéra* est composé de trois parties. Dans la première (chapitres 1 à 4), l'auteur, en synthétisant quelques-uns des ouvrages marquants de sciences sociales sur l'opéra, revient sur les principaux régimes de financement de l'opéra en Europe. D'abord contrôlé par la cour, l'opéra a ensuite été sous le patronage des sociétés d'abonnés, puis, enfin, est passé aux mains des institutions. Dans la seconde partie (chapitres 5 et 6), E. Pedler s'intéresse plus directement au public de l'opéra et tente d'examiner de près les relations entre la fréquentation de l'opéra et les variables socio-démographiques des spectateurs. Dans la dernière partie (chapitres 7 et 8), l'auteur interroge la question de la fixité du répertoire. Plutôt que de rendre compte de la totalité de l'ouvrage, qui est lui-même, en certains chapitres, un compte rendu d'autres ouvrages, je me contenterai de discuter certaines thèses de l'auteur au sujet de la *morphologie du public* et, plus généralement, de la *réception* de l'opéra.

En prenant appui sur les *Pratiques culturelles des Français* (1997), Pedler constate que le fait de fréquenter l'opéra ne dépend pas autant qu'on s'y

attendrait du degré de formation scolaire. Pedler vise ici à relativiser les principaux résultats des enquêtes de Pierre Bourdieu et de son équipe, lesquels sont inscrits dans l'inconscient professionnel de tous les sociologues : les pratiques culturelles sont étroitement dépendantes du niveau de formation, même si les formations en question ne sont pas directement en lien, sur le plan du contenu, avec ces pratiques culturelles. Or, constate Pedler, l'opéra est toujours aussi peu fréquenté : 82% des Français d'au moins 15 ans n'ont jamais mis les pieds à l'opéra (88). Pedler ajoute à ce constat : «Seuls se singularisent les diplômés de l'enseignement supérieur puisque 54% d'entre eux - seulement ? - ne se sont jamais rendus dans un théâtre lyrique» (88). À partir de là, Pedler engage le débat, de façon passablement polémique - ce qui n'est pas pour déplaire - en titrant : «L'impact des niveaux de conversion scolaire sur les pratiques culturelles : un schème explicatif omnibus, largement surévalué» (94). Ceci ne manque pas de surprendre le lecteur, habitué à corréler sans plus y penser pratique culturelle et formation scolaire. Pareille thèse inscrit clairement l'auteur dans le sillage de ce que l'on pourrait appeler, en dépit du fait que les étiquettes sont toujours refusées à hauts cris par ceux auxquelles elles s'appliquent, «l'École de Marseille». Celle-ci s'est distinguée dans l'espace sociologique, depuis Jean-Claude Passeron jusqu'à Jean-Louis Fabiani, par une critique stimulante et tonique de certains des résultats les plus importants de la sociologie bourdieusienne. Pedler insiste : «Nous avons déjà remarqué, en premier lieu, que 54% des titulaires d'un diplôme universitaire ne se sont jamais rendus à l'opéra; cette formation possède donc un effet pour le moins limité, puisque, si elle possédait un effet direct, elle devrait arriver à aiguïser la curiosité de plus de la moitié de ceux qu'elle forme et à convertir durablement une fraction significative d'entre eux, ce qui n'est pas le cas [...]» (94). À cela, Pedler ajoute un élément important : «En deuxième lieu, entre 1973 et 1989, le pourcentage dans la population active des possesseurs d'un diplôme égal ou supérieur au baccalauréat a environ doublé. Le pourcentage de ceux qui ont fréquenté l'opéra est néanmoins resté stable : 2,6% en 1973, 2% en 1981 et 3% en 1989. Il faut donc en conclure à l'inefficacité croissante de la conversation scolaire dans ce domaine» (94). On peut ajouter qu'en 1997, ce chiffre est encore à 3% (cf. Donnat, 1997). Les chiffres pour la musique classique sont les suivants, respectivement pour les

# note de lecture

mêmes dates : 7%, 7%, 9%, 9%, soit une hausse relativement modeste, sur près d'un quart de siècle.

Si Pedler a raison dans son analyse, les conséquences en sont lourdes pour tout ce que nous savons de la sociologie de la culture. Pour étayer son argumentation, l'auteur prend appui sur une étude de cas, celui de l'opéra de Marseille : «La confrontation entre l'opéra français le plus prestigieux, la salle Garnier, et un opéra de province, peut nous servir de point de départ. En poursuivant cette comparaison des proportions sociales rencontrées dans ces deux salles d'opéra, nous constatons que la fraction des diplômés de l'enseignement supérieur long représente dans un cas 60% de l'échantillon (enquête Frédérique Patureau sur la salle Garnier) contre 41,7 dans l'enquête effectuée à l'opéra de Marseille. Aucune institution marseillaise ne semble faire exception à la règle selon laquelle la fraction la plus diplômée du public est moins représentée qu'en d'autres villes, comme nous l'ont confirmé d'autres enquêtes, effectuées à partir d'autres offres culturelles très dissemblables. [...] L'opéra de Marseille attire environ chaque année 5000 Marseillais et rien ne s'opposerait démographiquement à une présence renforcée - quantitativement - de cette fraction. Il faut donc admettre qu'une variable cachée joue le rôle d'un filtre et sélectionne, pour le pôle marseillais, une part des spectateurs potentiels - c'est-à-dire ceux qui se trouvent dotés d'une appétence culturelle proportionnée à leur parcours scolaire -, ce filtrage se traduisant par un 'déficit' social significatif» (98-99). Si le goût de l'opéra était directement dépendant de la formation scolaire, il y aurait eu, au niveau macro, une augmentation de la fréquentation de l'opéra (de 3 à 6% de personnes allant au moins une fois à l'opéra au cours des 12 derniers mois, par exemple) et, au niveau micro, une proportion encore plus importante de diplômés dans le public, fût-ce dans les opéras de province, comme ici, à Marseille. Comme ni l'un ni l'autre phénomène ne se produit, Pedler se sent fondé à affirmer : «La conclusion de notre discussion conduit ainsi à relativiser le poids causal de la formation scolaire. Les tropismes cultivés possèdent une force attractive insuffisante pour convertir aux pratiques lyriques plus de la moitié de ceux qui ont reçu une formation universitaire. Il faut donc que d'autres forces s'exercent pour orienter durablement les curiosités et les sociabilités culturelles qui fondent l'appartenance au cercle des habitués des théâtres lyriques» (100).

Pourtant, les enquêtes de morphologie des publics de certains opéras font bien apparaître une *omniprésence* des diplômés du supérieur, comme c'est le cas à l'opéra de Paris où le public dispose d'un capital scolaire et universitaire exceptionnellement élevé, puisque plus de 80% des sujets enquêtés ont accompli des études supérieures après le baccalauréat» (Patureau, 1991 : 8). Lorsque Pedler explique la sous-représentation relative des diplômés attendus à l'opéra de Marseille par le faible pouvoir explicatif de la variable du diplôme, celui-ci semble aller un peu vite en besogne. En effet Pedler résonne comme s'il était impossible que la variable explicative du diplôme fonctionne de *manière négative*, en faisant fuir les diplômés d'un opéra du fait de sa relative médiocrité, précisément parce que leur formation et la socialisation spécifique qui s'ensuit les ont rendu sensibles, directement ou indirectement, à la qualité des spectacles qui leur sont proposés. Or on ne voit pas pourquoi serait écartée l'hypothèse selon laquelle les diplômés seraient relativement sous-représentés à l'opéra de Marseille du fait de sa médiocre qualité, notamment si on le compare à l'opéra de Lyon dont le rayonnement et le prestige sont autrement plus importants, si l'on tient compte des opérateurs de grandeur faiblement critiquables que sont, d'une part, le nombre de publications audio-visuelles et, notamment, discographiques (une recherche dans la *Bibliographie nationale française* permet de repérer jusqu'à 185 items comprenant «opéra» et «Lyon», alors qu'en croisant «opéra» et «Marseille», seules 18 réponses sont obtenues, soit un facteur 10); et, d'autre part, l'impact dans la presse. Sur une période d'un an, l'opéra de Marseille déclenche 98 impacts dans la presse francophone et européenne quand l'opéra de Lyon en déclenche 838<sup>1</sup>, soit un facteur 9 entre les deux. Bourdieu et Darbel dans *L'Amour de l'art* avaient classé les publics en fonction de leur niveau de diplôme, comme nous le rappelle Pedler : «Le raisonnement qui est au fondement de ce schème évaluatif s'échafaude à partir du constat selon lequel les musées, les opéras ou les salles de concert attirent une proportion plus ou moins importante de diplômés de l'enseignement supérieur. C'est grâce à cette mesure que Pierre Bourdieu et Alain Darbel ont classé les publics des principaux musées français grâce à un indice simple construit comme le rapport entre la proportion d'individus possédant un niveau

<sup>1</sup> Source : *Europresse*.

## note de lecture

scolaire donné dans l'échantillon local et la proportion d'individus possédant ce même niveau dans la population française totale [...]. Pour le cas de Marseille, l'affaiblissement de ce segment était analysé par les auteurs comme étant le résultat d'une offre qui n'arrivait pas à captiver le public potentiel des musées. En définitive les musées les moins performants provoqueraient une éviction des plus diplômés [...]. En poussant le raisonnement de manière systématique, il faudrait, en outre, penser que les arts du spectacle sont - de manière générale - plus 'performants' que les arts d'exposition, puisqu'ils mobilisent régulièrement une part plus importante des fractions les plus diplômées» (96). C'est ici que Pedler balaye d'un revers de la main la distribution des niveaux d'offre en fonction du niveau de diplômés : «Il est évidemment inutile de commenter plus longuement les paradoxes contenus dans la boucle analytique sur laquelle se fondent les schémas principaux de la théorie de la légitimité culturelle» (97).

Le problème est qu'avec un tel scénario descriptif, le pouvoir répulsif de certains opéras sur les diplômés, lesquels sont, par hypothèse, les mieux disposés à faire le tri entre le bon grain et l'ivraie, fût-ce en matière d'opéra, devient proprement incompréhensible. Quant à l'argument qui fait reposer le faible pouvoir explicatif de la variable de la formation sur la stabilité, sur une période d'une vingtaine d'années, du public d'opéra alors que, dans le même temps, la population diplômée du supérieur a doublé, il convient, selon moi, de le relativiser dans la mesure où l'offre d'opéra a ceci de spécial qu'elle est très peu élastique. L'opéra de Paris, à titre d'exemple, joue presque tous les soirs et offre un taux de remplissage extrêmement élevé : le public, quoi qu'il arrive par ailleurs, *ne peut pas s'y accroître*.

Par ailleurs, de même que Pedler s'éloigne de Bourdieu pour des raisons critiquables - puisque les tentatives de réfutation des corrélations formations/appétences culturelles sont trop vulnérables à la critique pour emporter la conviction -, il s'en rapproche par certains autres côtés, là où l'on aurait aimé, à l'inverse, qu'il s'en éloigne. En effet, Pedler distille dans son ouvrage un certain *mépris* pour quelques-unes des pratiques des amateurs d'opéra. Ce mépris se fait sentir, d'une part, négativement, dans la mesure où (presque) aucune parole d'amateur n'est textuellement citée dans l'ouvrage -

comme si cela n'était tout simplement pas digne d'intérêt; et, de façon plus évidente, positivement, par certaines remarques qui me paraissent maltraiter l'exigence de neutralité axiologique. C'est parce que Frédérique Patureau (1991) avait choisi de laisser la parole aux amateurs d'opéra *avec les mots mêmes où ceux-ci s'exprimaient*, et sans pour autant renoncer aux statistiques objectivantes, qu'elle s'était donné les moyens de s'approcher au plus près des usages de l'opéra. Ainsi, lorsque Pedler rend compte d'une étude portant sur les préférences musicales de personnalités des mondes de la politique, des lettres ou du journalisme qui étaient invitées à s'exprimer sur France Musiques, celui-ci envisage chacune des réponses, en l'occurrence dans le cas des hommes politiques, avec une malveillance systématique : «Les discours tenus, les choix musicaux effectués portent fatalement la marque d'un autocontrôle assez poussé. Commenter des pièces trop communes - la grande majorité d'entre elles appartenait au répertoire savant [...] - ou sélectionner des œuvres rares comportait le risque d'apparaître soit comme naïf, soit comme pédant, surtout si aucun commentaire direct n'était alors porté pour justifier la recherche d'une pièce peu courue. C'est ainsi que l'on constate que ces choix et discours contrôlés n'interdisent pas l'élection de nombreux "tubes" classiques ou de chansons 'à textes'. Les politiques ont ainsi oscillé entre des aveux un peu canailles révélant des choix communs clairement revendiqués - les politiques peuvent-ils apparaître en public coupés du 'peuple'? - et des aspirations culturelles de notables lettrés. [...] Les choix ont ainsi une structure bimodale alors que la nature des pièces sélectionnées révèle le grand *conformisme* culturel de ce groupe» (118). Il suffit de lire un peu plus loin pour se rendre compte que les hommes de lettres ne sont guère mieux lotis : «On peut [...] constater que ces derniers ont dû apporter un soin tout particulier dans la *mise en scène* de leur propre représentation» (119). De sorte que si les acteurs en présence adoptent une posture «profane», ils se retrouvent soupçonnés d'être, au choix, conformistes ou populistes; et s'ils adoptent une posture «savante», ils sont alors soupçonnés d'éviter cyniquement l'accusation de naïveté en sorte que, quelle que soit l'option retenue, ils se retrouvent coincés dans un *double bind* analytique fatal.

Par ailleurs, l'écoute du disque est toujours présentée, alors qu'elle est un fait majeur de l'histoire de

# note de lecture

l'opéra à l'époque contemporaine, elle aussi, comme inauthentique, dans un registre très benjaminien : «[...] en dépit de la grande diffusion dont il a bénéficié, l'enregistrement, quant à lui, ne peut apparaître que comme la forme sophistiquée d'une sorte de catalogue sonore succédané d'un contact inaccessible<sup>2</sup>» (107). On ne voit pas vraiment pourquoi le disque aurait un rapport de rivalité et non de complémentarité avec le spectacle vivant, et tout laisse penser que ceux qui achètent beaucoup de disques sont les mêmes que ceux qui fréquentent assidûment l'opéra : non seulement le disque n'est pas un «succédané du spectacle vivant» mais une expérience musicale spécifique qui met à portée de chaîne hifi quatre siècles d'histoire de l'opéra, autant dire un «répertoire» immense, voire incontrôlable, de plusieurs centaines d'œuvres différentes, expérience naturellement sans précédent (cf. Hennion *et. al.*, 2000, 77-149).

La réduction au religieux manifeste, par ailleurs, une fois encore, l'incapacité foncière du sociologue qui, s'épuisant dans les dénonciations iconoclastes, ne peut plus comprendre que le «r» qui différencie «culturel» de «cultuel» ne compte pas pour du beurre. Il me semble que nous devons désapprendre que l'amour de l'art est une *croissance en* ou à l'art car «amour» et «croissance» n'ont tout simplement pas le même sens et ne sont pas attachés aux mêmes actes (cf. Verdrager, 2001). Pedler opère cette réduction au religieux lorsqu'il affirme que, depuis les années 1860, le monde lyrique a basculé dans un régime de répertoire en proposant toujours les mêmes œuvres au public d'opéra : «On ne manipule pas les œuvres musicales et, singulièrement, les opéras avec la boulimie philonéiste qui caractérise certains lecteurs ou spectateurs de théâtre. [...] Un grand lecteur qui en vient, sur le tard, à la troisième lecture de la *Comédie humaine* ou de l'œuvre de Nabokov, apparaîtra à bien des égards comme exceptionnel. Le panthéon littéraire n'impose pas à ses fidèles des *pèlerinages* réguliers. De la même manière, les toiles exposées dans les musées sont bien rarement l'objet de cette forme d'attention cyclique et coutumière. Pourtant, elles n'occupent que fort brièvement et pourraient, à ce titre, se prêter - sans fatiguer les fidèles - à un culte plus routinier. L'inlassable fréquentation d'un petit nombre d'œuvres est bien une caractéristique qui particularise l'entendement musical» (131-132). Plus loin, il évoque, sur le même ton : «[...] la préservation des

originaux reçoit aujourd'hui un accueil particulièrement bienveillant. La rencontre du *culte* de l'original avec la propension à la multiplication *miraculeuse* d'une œuvre musicale en une myriade de doubles 'naturels' ne pouvait être que favorable. L'idée même de *patrimoine*<sup>3</sup> musical incarne de la sorte une idée forte et actuelle, particulièrement dans le domaine musical où l'invention technique a su conformer des copies vivantes sans avoir recours à la duplication mécanique d'un original» (133).

Ces propositions sont contestables, d'une part, parce que la réduction au religieux, loin de décrire les pratiques des acteurs, ne donne des renseignements que sur le rapport que le sociologue - «non croyant», bien sûr - entretient avec son objet et, d'autre part, parce que ce qu'un tel diagnostic n'est qu'à moitié vrai. En effet, pour ce qu'il s'agit du cas français, il est impossible de réduire les lieux de l'opéra aux seules institutions financées par la puissance publique, aussi bien à Paris qu'en province. En effet, d'autres institutions, permanentes - comme le Théâtre des Champs-Élysées, notamment depuis qu'il est dirigé par Dominique Meyer -, ou temporaires - comme le vénérable festival de Beaune - proposent, depuis de nombreuses années, un renouvellement complet du répertoire en offrant régulièrement aux amateurs des opéras ou encore des oratorios inconnus généralement de l'époque «baroque». Au disque, et au moins jusqu'à l'apparition récente de la grande crise de son marché dû, pour une bonne part, à l'explosion des téléchargements sur Internet, innombrables ont été les sorties de «premières mondiales» d'opéras jamais joués ou jamais gravés, depuis les œuvres inconnues des célèbres Händel ou Vivaldi, en passant par de plus étonnantes comme Cavalli, Mondonville ou Keiser. Rien - si ce n'est, peut-être, cette crise de marché qui a fait chuter brutalement la part de marché du disque classique autour de 4,5% en 2003<sup>4</sup> - ne semble arrêter ce mouvement de renouvellement permanent des habitudes opératiques. Des *chefs d'orchestre*, comme Nikolaus Harnoncourt ou, une génération plus tard, René Jacobs, ont bâti leur réputation, entre autres,

<sup>2</sup> Il est d'ailleurs étonnant que Pedler néglige, dans ses réflexions sur la copie, l'opposition entre les œuvres «autographiques» et «allographiques» que l'on doit à Goodman (1990).

<sup>3</sup> C'est l'auteur qui souligne.

<sup>4</sup> Source : Syndicat National de l'Édition Phonographique.

sur ce renouvellement permanent, qui déborde d'ailleurs très largement le monde de l'opéra. Des *maisons de disque*, de même, ont construit leur identité en incorporant dans leur catalogue des opéras peu ou jamais joués : Harmonia Mundi ou Erato pour la France, DHM, Archiv, Teldec ou CPO, pour l'Allemagne. Dernièrement, une *chanteuse*, et pas la moindre, Cecilia Bartoli, a vendu des centaines de milliers de disques en proposant des airs d'opéra inconnus de Vivaldi, Gluck et Salieri dont certains n'avaient, jusqu'alors, jamais été enregistrés.

Si un tel paysage cadre fort mal avec le tableau décrit par Pedler, c'est que la *periodisation* qu'il a choisi de privilégier - essentiellement le XIX<sup>e</sup> siècle -, ainsi que les *institutions* - publiques, à Paris ou en régions - ne rendent que très imparfaitement compte de cet *aggiornamento* qui saisit la vie opératique non seulement en France, mais aussi dans toute l'Europe, la plupart du temps hors des sentiers battus institutionnels. En effet, dès lors qu'on décentre l'observation du cadre institutionnel français, apparaît toute une série de scènes opératiques où s'allonge, mois après mois, la liste des œuvres qui n'ont jamais été ou que très rarement jouées aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Ce n'est pas parce que Marseille a toujours été épargnée par ce mouvement que celui-ci n'existe pas. Tout laisse penser qu'il faille imputer cette négligence délibérée au dédain avec lequel Pedler considère le mouvement baroque, lequel ne serait prisé par les fractions diplômées qu'en vertu d'une incompétence musicale : «La forte implantation des musiques baroques depuis une vingtaine d'années apparaît à cet égard comme répondant à un goût singularisant sans ambiguïté pour les groupes dominants alors qu'une part considérable du répertoire savant - et notamment les musiques dites 'pures' - reste inaccessible à ces groupes dont la formation musicale est limitée» (112). Mais il est deux façons de rendre compte d'une rencontre artistique qui ne se fait pas : soit en affirmant que le public n'est pas digne de l'œuvre et qu'il ne la comprend pas (au sens de l'intellection); soit en affirmant l'inverse, ce qui est moins courant. L'imputation de responsabilité de l'échec de la communication artistique retombe généralement sur les bras du public. Pourtant, le fait, pour une œuvre, de «comprendre» (au sens de l'inclusion) un public très restreint, peut aussi être envisagé comme une vulnérabilité *de l'œuvre*. Il n'y a aucune raison de ne pas envisager les deux possibilités et c'est en défi-

nitive l'histoire qui décide de la distribution des responsabilités de l'échec de cette communication et, en conséquence, de la distribution des vulnérabilités. Dans le reste de l'ouvrage de Pedler, le refus de prendre en considération les spécificités de l'opéra de l'époque baroque, sauf sous l'angle wébérien de la montée de la rationalisation, le conduit à une extension indue de la division du travail musical dans l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle aux époques antérieures où les partitions d'opéra étaient de simples canevas à partir desquels les interprètes avaient un très grand rôle à jouer. «Si une singularité peut distinguer radicalement l'opéra de tout autre objet artistique, c'est bien celle qui en fait un objet artistique reproductible dans le détail.» Pareille phrase ne peut emporter la conviction de tous ceux qui, connaissant l'opéra du XVII<sup>e</sup> siècle, savent combien le travail de recreation d'une œuvre de cette époque, par un musicien du XX<sup>e</sup> ou du XXI<sup>e</sup> siècle, est énorme et combien est, également, considérable la part laissée à l'interprète contemporain, qu'il s'agisse de l'instrumentarium, des agencements, du choix des tessitures, etc. Ce qui est vrai pour *Pelléas et Mélisande* ne l'est pas pour *La Calisto*. Il ne fait pas de doute que la portée générale d'*Entendre l'opéra* aurait, à mon sens, été bien plus grande si l'auteur avait jugé utile de donner une vision plus contrastée, aussi bien des productions, qui ne s'inscrivent pas toutes dans une logique routinisée de répertoire intangible, que des réceptions, qui ne sont pas toujours, loin s'en faut, mues par d'inauthentiques impératifs tactiques.

Pierre Verdrager  
Verdrager@free.fr

## Références

- Donnat O. et Cogneau O., 1990, *Les Pratiques culturelles des Français*, Paris, La Découverte.
- Donnat O., 1997, *Les Pratiques culturelles des Français*, Paris, La Documentation française.
- Goodman N., 1990, *Langages de l'art*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon.
- Hennion A., Maisonneuve S., Gomart É., 2000, *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française.
- Patureau F., 1991, *Les Praticants de l'art lyrique aujourd'hui : une étude du public actuel de l'opéra de Paris*, Paris, Éd. de la MSH.
- Verdrager P., 2001, *Le Sens critique*, Paris, L'Harmattan.