Construction et communication de l'expérience esthétique en opéra dans des groupes de discussion de l'Internet

Katarzyna Roquais-Bielak

▶ **To cite this version:**

Katarzyna Roquais-Bielak. Construction et communication de l'expérience esthétique en opéra dans des groupes de discussion de l'Internet. Ordinateur et société [cs.CY]. Université Paul Verlaine - Metz, 2003. Français. NNT : 2003METZ007L . tel-01749923

HAL Id: tel-01749923
https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01749923

Submitted on 29 Mar 2018

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.

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

76087808

Université de Metz
École doctorale
« Perspectives interculturelles : écrits, médias, espaces, sociétés »
(ED 411)

Construction et Communication de l'expérience esthétique en opéra dans des groupes de discussion de l'Internet

BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITAIRE METZ
N° inv. 20030266
Cote L/Mz 03/07
Loc

Volume 1

Thèse pour le doctorat
en Sciences de l'Information et de la Communication

présentée et soutenue
par
Katarzyna Roquais-Bielak

Directeur de thèse : M. Jacques Walter
Professeur à l'Université de Metz

Université de Metz
École doctorale
« Perspectives interculturelles : écrits, médias, espaces, sociétés »

Construction et communication de l'expérience esthétique en opéra dans des groupes de discussion de l'Internet

Volume 1

Thèse pour le doctorat
en Sciences de l'Information et de la Communication

présentée et soutenue publiquement le 5 décembre 2003

par

Katarzyna Roquais-Bielak

devant le jury composé de :

Madame Béatrice Fleury-Vilatte, Professeur des Sciences de l'Information et de la Communication, Université Nancy 2, Rapporteur.

Monsieur Antoine Hennion, Directeur de recherche au Centre de sociologie de l'innovation associé CNRS (UMR 7112), École des Mines de Paris.

Monsieur Daniel Raichvarg, Professeur des Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Dijon, Rapporteur.

Monsieur Herbert Schneider, Professeur de Musicologie, Université de la Saar (Allemagne).

Monsieur Jacques Walter, Professeur des Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Metz, Directeur de thèse.

Remerciements

Je souhaiterais remercier Monsieur Jacques Walter pour la direction de mon travail de recherche où il a constamment fait preuve de la grande attention et de la grande disponibilité à l'égard des questions, et des inquiétudes, qui ne manquent pas de surgir dans diférentes étapes d'une réflexion et d'une étude de plusieurs années. Ses encouragements et son soutien m'ont permis d'évoluer et de progresser dans mes investigations qu'il a su orienter d'une manière rigoureuse et toujours amicale.

Une aide très précieuse m'a été apportée par Monsieur Antoine Hennion qui, par ses nombreux conseils, m'a permis de trouver des perspectives et des éclairages nouveaux pour un sujet dont la difficulté et l'intérêt tiennent, sans doute, à son caractère pluridisciplinaire. Je lui suis très reconnaissante de tout le temps qu'il a consacré à mes démarches.

Le travail de recherche s'insère dans une vie de tous les jours et nécessite un soutien permanent de l'entourage le plus proche. Il m'a été offert par mon mari, Jean-Michel Roquais, attentif, constructif mais également vigilant à l'égard de mon enthousiasme comme des moments de doute.

Je remercie tous ceux qui m'ont aidée dans mon cheminement.

Avertissement au lecteur

Dans les études consacrées à l'Internet, le lecteur peut constater différentes utilisations de l'article défini et de la majuscule pour désigner le réseau numérique. En suivant les chercheurs comme Christian Huitéma ou Philippe Breton, nous avons choisi le syntagme « l'Internet » comme correspondant à une catégorie des moyens de communication tels que la télévision ou le téléphone et au caractère « unique » de l'objet. En effet, même si les voies matérielles d'accès sont multiples, l'Internet constitue un ensemble de procédures dont le nom a changé, selon l'époque et le pays, depuis la première mise en réseau de deux ordinateurs. Comme, par ailleurs, il s'agit de l'étude de plusieurs phénomènes engendrés par ce canal de communication, il nous paraît plus judicieux de garder et l'article et la majuscule.

Le corpus utilisé se compose de messages écrits en anglais qui ont été traduits par nos soins et que nous citons dans leur langue d'origine et en français à chaque fois que nous l'avons jugé indispensable pour l'illustration de nos hypothèses et arguments. Tous les textes recueillis pendant les deux années d'observation sont archivés et disponibles auprès de l'auteur de la thèse.

Nous reproduisons également, à titre d'exemple et de preuve, quelques écrans de sites web ayant pour objet l'opéra et pour lesquels nous avons demandé une autorisation de la part des auteurs et/ou des commanditaires dans le souci du respect de la propriété intellectuelle.

Sommaire

Introduction 9

Des mots et des objets 10
Une approche épistémique centrifuge 15
Le corpus et son traitement 20
Les démarches 24
La communication et les pratiques culturelles 25
La sociologie du goût et l'Internet 31
L'anthropologie de l'amateur d'opéra 34

Première partie : La construction de l'image du public d'opéra 38

Chapitre 1 : L'image du public dans la presse écrite 43

1.1. Le discours officiel et la place de la réception 47
1.2. Le cadre de présence du public 52
1.3. Les contraintes de l'anonymat et de la discrétion 54

Chapitre 2 : La diffusion radiophonique 57

2.1. La séparation du lieu et de l'événement 59
2.2. Les conséquences d'une médiation technique 61

Chapitre 3 : L'opéra dans la diffusion télévisuelle 65

3.1. Le choix des formats 67
3.2. Entre la logique médiatique et la politique culturelle 72
3.3. La diffusion et les attentes du public 77

Chapitre 4 : Les manifestations de l'univers lyrique sur l'Internet 81

4.1. L'inscription dans la tradition 85
4.2. Les enjeux des sites web officiels 88
4.3. Les rapports aux spécificités de l'outil 96
4.4. Le rôle des sites web thématiques 103
4.5. Les groupes de discussion et les forums 109

Deuxième Partie : L'expérience esthétique en opéra à travers un groupe de discussion de l'Internet 113

Chapitre 5 : La création du groupe operadiscussion 114

5.1. La naissance et l'organisation du groupe 117
5.2. Les procédures d'accès et d'identification 118
5.3. Les règles de fonctionnement 122
5.4. Les types de participation 125

Chapitre 6 : La circulation de l'information dans le groupe 134

6.1. Les formes de l'information 136
6.2. Les sources d'informations et les autorités 139
6.3. L'expression des arguments et des exemples 142
6.4. L'autoréférence chez l'amateur internaute 145
6.5. La création des références communes 147

Chapitre 7 : L'émergence d'un amateur internaute 151

7.1. Les composantes de l'expérience et leurs variantes 153
7.2. Comment devient-on amateur d'opéra ? 154
7.3. La place de l'opéra dans la vie quotidienne 156
7.4. Les engagements de l'amateur 159

7.5. Les modes de construction.....163
7.5.1. L'activité comparatiste.....164
7.5.2. Le modèle d'apprentissage.....167
7.6. Les pratiques attestées.....171
7.6.1. La formation instrumentale.....172
7.6.2. La formation vocale.....175
7.7. L'amateur en ligne/hors ligne.....177

Chapitre 8 : Le rôle de la communauté en ligne dans l'expérience esthétique.....181

8.1. Les entrées et les sorties.....183
8.1.1. Une identité pour et par le groupe.....185
8.1.2. Comment jouer son rôle ?.....188
8.1.3. Des échecs de communication.....190
8.2. Les projets communs.....193
8.2.1. Les jeux.....194
8.2.2. Des séances programmées.....196
8.2.3. Faire un opéra ensemble.....197
8.2.4. Les rencontres hors ligne.....200
8.3. La typologie des sujets et leur dynamique.....202
8.3.1. Du sujet individuel au sujet du groupe.....202
8.3.2. Le sujet consensuel.....203
8.3.3. Le sujet métalinguistique.....204
8.3.4. L'humour et les anecdotes.....206
8.4. Les conséquences des confrontations.....207

Chapitre 9 : L'inscription de l'Internet dans l'expérience esthétique.....211

9.1. L'Internet comme extension.....213
9.2. La publication des modèles d'écoute.....215
9.3. La construction d'un paradigme.....220
9.4. La mythologie de l'amateur internaute.....227
9.4.1. Le rapport aux artistes.....229
9.4.2. Les processus de prédilection et le répertoire.....234
9.4.3. Les petits rituels et les grandes cérémonies.....241
9.4.4. L'émotion comme valeur de référence.....245
9.4.5. Les rapports à la logique commerciale.....249
9.5. L'Internet et l'antagonisme amateur/professionnel.....251

Troisième partie : La mise en perspective avec les pratiques sur le terrain 255

Chapitre 10 : Les amateurs hors ligne – pratiques collectives dans l'expérience en opéra 256

10.1. Le rôle structurant des modes de réception 260
10.2. Les formes et la formation des préférences 265
10.3. Les représentations médiatiques et leur perception 275
10.4. Les rapports de groupe dans les pratiques et dans leur expression 278

Chapitre 11 : L'expérience esthétique en opéra dans les engagements professionnels 284

11.1. Un professionnel de l'opéra est-il un amateur ? 287
11.2. La composante « amateur » dans la construction d'une carrière 289
11.3. Professionnel un temps, amateur à vie 290
11.4. La séparation des deux types d'expérience 292
11.5. L'image du public dans le discours de l'artiste 294
11.5.1. Le professionnel pédagogue 295
11.5.2. Les situations de refus 297
11.6. L'engagement médiatique dans la communication avec le public 299
11.6.1. Le rêve de la communication directe 300
11.6.2. La communication « périphérique » 302
11.6.3. La perception et l'utilisation de l'Internet 305

Conclusion 309

Bibliographie 317

Sites web 327

Tableau des figures 328

Annexes I

Glossaire III
Tableau des membres du groupe operadiscussion X
Exemples de messages XIX
Professionnels rencontrés XXVII
Répertoire des artistes XXXVI
Répertoire des œuvres LI

Introduction

Des mots et des objets

Le sujet du présent travail, tel que nous l'avons formulé, implique des termes qui, eux-mêmes, appartiennent à différents champs scientifiques qui les utilisent dans les acceptions propres à chaque discipline. Ainsi, l'expression « expérience esthétique » peut-elle évoquer d'emblée une approche philosophique qui, partant de la critique du jugement kantienne, s'étendrait jusqu'aux considérations actuelles sur l'attitude de l'individu face aux objets qu'il est amené à contempler, qu'ils soient des œuvres d'art ou en dehors des artefacts. Or, notre étude prend pour exemple un cas particulier – le lien qu'un amateur peut éprouver et construire à l'égard de l'opéra et les activités que cette forme d'art peut générer. Plus, nous limitons le terrain d'investigation en proposant une analyse de l'expérience esthétique en opéra exprimée dans un groupe de discussion de l'Internet. Il s'agit, pour nous, d'examiner des comportements et des sentiments manifestés à l'intérieur d'une communauté qui, tout en cherchant un concept générique de son goût pour le lyrique, laisse une large place à des pratiques changeantes et très personnalisées. Ces dernières sont constamment revécues, remises en cause et réactualisées à chaque nouveau contact avec la musique et en fonction d'une grande variété de données d'ordre anthropologique et sociologique. Nous prenons en compte des attitudes intentionnelles d'appréciation, d'appropriation et de jugement observées dans une situation particulière – leur communication à travers l'Internet et leur relation à un objet artistique déterminé par sa tradition. L'expérience esthétique est pour nous et dans cette perspective, un ensemble de phénomènes qui révèlent des interactions et des articulations entre l'individuel et le collectif, la sphère privée et la sphère publique, l'usage des dispositifs matériels et l'intervention de la vie quotidienne dans le cheminement d'un mélomane. Si les sentiments de plaisir et de satisfaction restent toujours des motifs et des objectifs sous-entendus d'une activité esthétique, c'est la manière dont elle se construit et s'exprime qui est au centre de nos préoccupations.

La construction suppose un processus qui se réalise dans le temps et dans l'espace avec des caractéristiques qui découlent de ces dimensions : des moments/situations déclencheurs d'intérêt, l'évolution des goûts et des préférences, l'accumulation des contacts et des dispositifs, les libertés et les restrictions liées à la pratique car on ne peut pas écouter/posséder toutes les œuvres/versions du répertoire et l'on doit procéder à des choix, eux-mêmes significatifs du type d'expérience. D'où, sans doute, la construction des catalogues personnels, la recherche d'une dialectique entre les goûts des différents individus mais aussi l'intervention des éléments extérieurs à l'opéra en tant que genre et le phénomène d'intertextualité avec d'autres formes d'expression artistique. D'où aussi, l'apparition de nombreuses manifestations de l'univers lyrique sur l'Internet, dans un contexte où les médias peuvent être considérés comme acteur et support de l'expérience esthétique. Le terme de « construction » désigne un processus dynamique et révélateur de la manifestation du goût pour la musique car il n'est pas donné d'emblée ni de façon définitive. En effet, les choix et les cheminements personnels se déroulent dans une dynamique qui remet en cause la relation l'objet, en dévoile des aspects nouveaux à chaque « délectation ». De plus, et tout individuelles qu'elles soient, la relation à la musique et son expression se positionnent par rapport à une tradition, à une évolution, qui attire notre attention sur la dimension collective des pratiques culturelles. C'est pour cette raison que nous avons décidé de consacrer la première partie de notre travail à l'examen des quelques données historiques et techniques qui dépassent le cadre et le moment de l'apparition du réseau numérique. Ce dernier peut être considéré comme une variante, très éclairante, dans un ensemble de pratiques qui permettent, à leur tour, de comprendre la place de l'outil et son rôle dans la construction du goût. Il nous semble que dire que l'Internet est devenu un moyen d'expression des goûts musicaux, et de l'opéra en particulier, ne peut prendre tout son sens qui si nous le situons par rapport à d'autres types d'intervention des techniques dans les pratiques culturelles comme dans l'évolution de l'image du public qu'elles contribuent à modeler.

Le terme de « communication » est à prendre dans toutes ses nuances, humaines et techniques, car, comme nous le verrons dans l'étude des types de participation à la discussion, les démarches des amateurs d'opéra présents sur l'Internet ne se limitent pas à une diffusion horizontale et immédiate de leur vécu mais semblent soucieuses d'une transmission des connaissances et des valeurs qui relient les pratiques d'hier et d'aujourd'hui[1]. Communiquer c'est mettre l'information en circulation, la partager et se dire à travers ce partage. C'est aussi prendre des distances par rapport à soi-même et se confronter à d'autres individus et à leurs

manifestations de l'amour pour le lyrique, quitte à constater l'aspect éphémère de ses propres choix et savoir-faire. Il existe, bien évidemment, des amateurs d'opéra qui n'éprouvent pas le besoin de publier leurs opinions, de les « médiatiser » par le recours à l'Internet, ses sites *web* et ses discussions. Mais le groupe que nous proposons d'étudier rassemble des personnes aux motivations complexes et aux parcours si diversifiés qu'ils suscitent de nombreuses interrogations. Cherche-t-on à légitimer son plaisir et sa passion tant ils paraissent excentriques, voire pathologiques, et désapprouvés par l'entourage proche ? Est-on convaincu que la passion musicale n'existe que quand elle est communiquée ? Et si tel est le cas, à qui et comment ? Est-ce que l'Internet, en vertu d'un pourtant bien relatif anonymat, encourage l'individu à dire ses incertitudes, ses hésitations et ses émotions sans que l'estime de soi et de son jugement soit altérée par une non conformité aux normes, forcément affaiblies ou modifiées par la nature du réseau ? Est-ce la conséquence d'une situation où la figure de l'amateur est mal perçue car dévalorisée par rapport à celle du professionnel et associée, encore négativement, à l'accès aux outils techniques de diffusion et de reproduction de l'art ?[2]

Ces questionnements, et leur liste n'est pas exhaustive, cherchent leur réponse dans l'étude de relations tripolaires constituées par un objet (l'opéra), une pratique (un groupe de discussion) et un outil (l'Internet). Le rôle de cette interaction, et de son choix, sera expliqué tout au long du présent travail et avec des exemples précis, nous nous limitons ici à en esquisser quelques lignes principales. En effet, et sans préjuger de l'influence de l'objet et de ses modes d'existence sur le sujet/destinataire, il nous paraît important de nous concentrer sur une forme musicale déterminée, à en exposer des éléments historiques et des enjeux sociaux afin de mieux saisir le sens de ses manifestations aujourd'hui, en particulier par un canal de communication comme l'Internet. Par ailleurs, est-ce l'envie de se faire l'avocat du diable ?, il faut bien admettre que l'opéra bénéficie, ou plutôt pâtit, d'une image très particulière auprès du grand public, y compris auprès des amateurs de la musique classique. Genre élitiste, sclérosé et dépassé, réservé aux mélomanes avertis pour ne pas dire « snobs », il ne semble concerner qu'une petite fraction des sorties culturelles – les études d'Olivier Donnat montrent qu'à peine 3 % des Français se rendent de temps en temps dans une salle d'opéra[3]. Que dire des reproches qui stipulent qu'il s'agit d'un gouffre financier où une majorité des contribuables paie pour le plaisir d'une petite minorité ou, sur le plan formel, que l'on a affaire à un art qui dégrade la musique comme le théâtre faute de pouvoir satisfaire aux

[1] Debray R., *Des machines et des hommes. Trois conférences*, Descartes et Cie, Paris, 2002, p. 33.
[2] Leveratto J.-M., *La mesure de l'art. La sociologie de la qualité artistique*, la Dispute, Paris, 2000, p. 314.
[3] Donnat O., *Les Français face à la culture*, la Découverte, Paris, 1994, p. 157.

exigences de l'un comme de l'autre ? Or, placer le débat sur un autre terrain que le discours officiel et une vision stéréotypée, et donner la parole aux amateurs, tend à prouver que les pratiques culturelles ne peuvent pas être réduites aux statistiques ni facilement catégorisées. Les analyses de la communauté en ligne que nous prenons comme « témoin » parmi d'autres qui lui ressemblent nous invitent à sortir de cette série de clichés qui dévalorisent, jusqu'à la nier, l'existence d'un public, voire d'amateurs passionnés, qui sont un ensemble protéiforme et dynamique. Le classer comme soumis aux codes et aux conventions d'un autre âge relève plutôt d'une gêne à comprendre son engagement que d'un examen attentif.

C'est pour cela aussi que, parmi les différentes manifestations de l'univers lyrique sur l'Internet, nous avons privilégié les groupes de discussion qui fonctionnent, le plus souvent, par des listes de diffusion de messages. Ils réunissent des amateurs d'opéra, néophytes, passionnés et connaisseurs qui, en partant d'un fonds commun qu'est leur genre favori, se saisissent de la parole pour déployer une grande variété de pratiques, de goûts et de relations à la musique. Leur activité – y compris l'adjonction de l'outil numérique dans la consommation et dans la communication au sujet d l'opéra - met à mal de nombreux préjugés et permet de repenser la problématique de la réception d'une œuvre d'art et de son inscription dans la vie du public autrement qu'à travers une grille statistique ou celle des déterminismes sociaux. Loin de nous l'envie de négliger ces dernières. Disons que le but recherché n'est pas de montrer quelle catégorie socioprofessionnelle s'identifie au public d'opéra mais plutôt de changer de perspective – partir d'un point d'observation offert par le média où s'expriment des groupes d'amateurs. Nous voudrions arriver, dans notre analyse, à cerner les rapports, voire une interactivité, entre une pratique culturelle et un moyen de sa médiatisation dans un contexte où le public, les amateurs, intervient comme un interlocuteur à part entière.

Précisons également que nous n'allons pas aborder les questions, très importantes par ailleurs, liées à la diffusion de la musique sur l'Internet qui nécessiteraient une approche juridique même si le droit de la propriété intellectuelle n'est pas complètement étranger au contexte des pratiques culturelles. Nous signalerons les intérêts et les limites de l'utilisation des fichiers sonores par les amateurs mais notre attention se porte davantage sur les possibilités de communication interpersonnelle qu'offre l'Internet, celles de vivre la passion pour l'opéra sur le mode des échanges et des rencontres, de créer des communautés en ligne qui se placent dans une tradition exprimée et transmise. Ce choix se traduit, entre autres, par certains termes qui apparaissent dans notre étude :

- « participant » désigne l'interlocuteur inscrit dans une liste de discussion dont il reçoit tous les courriers et auxquels il répond selon son intérêt pour la question abordée et l'envie de réagir aux avis exprimés

- « liste » est une façon métonymique d'appeler le groupe de personnes qui composent la communauté en référence au mode de diffusion, c'est, en quelques sortes, la » réalité matérielle » du groupe qui existe dans et par les textes mis en circulation

- « modérateur » est ici l'individu qui est à l'origine de la création du groupe mais qui, surtout, veille à l'aspect technique comme l'hébergement et la diffusion des courriers, ses interventions peuvent être discrètes ou plus virulentes selon les fonctions régulatrices qu'il entend endosser

- « message » est un texte de longueur variable et qui est envoyé à toutes les adresses de la liste même quand il est destiné à un interlocuteur en particulier avec des impressions d'ouverture et de transparence qui peuvent s'avérer illusoires

- « archives » désigne l'ensemble des messages conservés et que l'on peut consulter au moment où l'on rejoint le groupe et une discussion mais également comme mode de lecture où l'on préfère éviter la réception quotidienne et émiettée des textes envoyés par plusieurs participants.

Nous apporterons d'autres précisions d'ordre fonctionnel dans la deuxième partie de la thèse, consacrée à l'organisation du groupe – son historique et son fonctionnement sont un croisement entre les caractères propres à une pratique culturelle et ceux d'un canal d'expression. En effet, l'Internet n'est pas un outil neutre et il impose aux échanges des modes et des solutions techniques qui sont les siens. Mais, parallèlement, s'il peut modifier la perception du public d'opéra, il est, à son tour, façonné par les contenus qu'il véhicule et utilisé selon les objectifs que veut lui assigner un mélomane dans sa relation à ses goûts et à ses activités. C'est un apport réciproque où un réseau en place permet à l'amateur d'être en

contact avec des lieux et des personnes qu'il pourrait difficilement rencontrer sans le recours à l'Internet et où il peut devenir, aussi, le destinateur de l'information.

Cette influence réciproque nous incite à placer notre réflexion du côté de la construction sociale des techniques qui souligne, par exemple, le sens des mouvements entre les mécanismes – leurs codes et prescriptions – et le comportement des acteurs humains[4]. L'Internet peut être ainsi envisagé comme une innovation technique qui optimise les activités de l'amateur et devient un terrain particulièrement accueillant pour l'expression de l'expérience esthétique. Cette expression entre, à son tour, dans un mouvement dialectique qui aboutit à la construction d'une structure ouverte, d'une charpente qui organise l'univers d'un mélomane.

Une approche épistémique centrifuge

Dès les premières approches de notre sujet, nous avons été confrontés au nombre important de disciplines pour lesquelles l'expérience esthétique en opéra pourrait être, en quelque sorte, un champ périphérique et à un relatif manque de littérature consacrée aux amateurs de musique sur l'Internet et à leur organisation en communautés. Par conséquent, nous devons puiser les théories et les modèles dont nous nous inspirons de façon très ouverte au risque de soumettre notre travail à deux cheminements en apparence contradictoires. Ainsi, d'une part, une approche pluridisciplinaire conduit-elle à une convergence qui éclaire la problématique et permet de mieux saisir les enjeux de l'expression dans un groupe de discussion. Et, d'autre part, après avoir établi les références théoriques possibles, nous pourrons aboutir à des modèles applicables à d'autres disciplines qui visent tant l'étude des amateurs que l'existence des communautés en ligne.

Dans nos investigations, la considération anthropologique tient compte des travaux de Edward T. Hall et, en particulier, de son analyse de la mémoire et des images dans la projection de nos sensations sur nos interlocuteurs[5]. Son analyse permet, sans doute, de

[4] Latour B., *La clef de Berlin*, la Découverte, Paris, 1993, p. 62.
[5] Hall E.T., *Au-delà de la culture*, Seuil, Paris, 1979, p. 167.

comprendre les processus de reconnaissance et d'identification qui sont des facteurs de cohérence et de stabilité du groupe témoin étudié où se développent des liens qui, pourtant, ne sont pas toujours consolidés par une « culture » commune mais par le partage de ce qui est le plus subjectif et le plus difficile à communiquer –l'émotion. L'appartenance à la même sphère culturelle comme une des données qui déterminent le comportement et les goûts pose, d'ailleurs, des problèmes liés au fait que l'Internet met en contact, certes indirect, des individus très éloignés géographiquement et qui ne peuvent pas être identifiés de la même manière qu'une communauté linguistique ou une unité nationale. L'utilisation de la langue anglaise fait partie du contrat, d'une convention qui aide à l'expression. Nous ne pouvons pas dire, non plus, bien que des indices existent, qu'il y a une similitude dans les profils socioprofessionnels des amateurs étudiés. La réunion et l'adhésion procèdent plutôt de la reconnaissance d'une forme artistique attestée dans de nombreux pays et qui entraîne des pratiques qui peuvent être comparées.

Signalons aussi que la vision anthropologique de l'opéra fut développée par Annie Paradis dans son ouvrage consacré aux œuvres de Mozart[6]. Le modèle qu'elle propose permet de mieux cerner les principes de création d'une mythologie propre au « consommateur » d'opéra avec une hiérarchie des dieux et des héros ainsi que de mauvais esprits qui détruisent l'art par leur cupidité et leur excès dans les considérations matérielles (les agents artistiques, les directeurs des théâtres et autres chefs d'orchestre ambitieux). Ce fonds légendaire, qui comporte aussi des anecdotes et des évangiles apocryphes, fait que la réception de l'opéra s'apparente à une recherche d'archétypes qui permettent d'expliquer la vie et le monde, de comprendre les relations humaines à travers un système de gestes et de figures symboliques. Dans la même perspective, et de façon évidemment métaphorique, l'expérience en opéra s'organise comme un voyage avec ses départs et retours, ses naufrages et errances qui font écho aux étapes d'une vie mais également au champ sémantique de l'Internet comme outil où un des thèmes les plus courants est justement « navigation ». Les correspondances de ce type sont nombreuses et rappelons que, dans le langage des professionnels et des amateurs, le lieu du spectacle lyrique est souvent désigné du nom de « navire »[7].

Se tissent ainsi des liens, par exemple entre l'opéra et l'apprentissage de l'amour : la reconnaissance de la voix du père et de la voix maternelle, les dessous d'une trahison, le jeu des apparences. Les discussions observées dans le groupe recréent, implicitement ou explicitement, le mythe du double et du déguisement en référence aux masques de *Don*

[6] Paradis A., *Mozart, l'opéra réenchanté*, Fayard, Paris, 1999.
[7] Nattiez J.-J., *Opéra*, Leméac, Ottawa, 1997, p. 13.

Giovanni, de l'antagonisme initiatique voilé/dévoilé à travers le débat sur *Salomé* de R. Strauss et ses mises en scènes. Ces analogies se construisent, et se défont parfois, au cours des échanges en montrant aussi le caractère évolutif des pratiques.

L'aspect rituel ne se limite pas, loin s'en faut, à sa reconnaissance dans les éléments des livrets d'opéra. Toute activité du mélomane s'organise et s'exprime dans des gestes concrets et symboliques à la fois : de la préparation d'une séance d'écoute, de l'achat d'un enregistrement à l'insertion dans le public d'une représentation, l'amateur se construit par des attitudes archétypales et réactualisées. Le rite de l'écoute, la constitution d'une collection d'enregistrements, le dispositif technique et ses différents supports, les sorties avec leur code de « bonne conduite » en salle, sont structurés selon un modèle d'initiation, de transmission et de transgression qui permet de créer des variantes et de nouveaux modes de réception.

Sur un autre versant, et comme l'expérience se nourrit des compétences diverses et des savoir-faire qui évoluent, la sociologie de l'art, et plus particulièrement celle de la qualité artistique, offre une perspective axée sur la fonction cognitive et ses enjeux. Qui sont, en effet, les acteurs qui peuvent exercer le jugement et comment se font-ils reconnaître ? Est-ce que les démarches officielles, institutionnelles dans le cas d'une politique culturelle, tiennent compte des modèles individuels ? Comment s'acquiert la compétence de l'amateur et comment s'articule-t-elle avec celle des professionnels ? Ou alors, pour reprendre l'analyse de Howard Becker, comment se construisent les attentes communes, l'appartenance à des activités complexes car impliquant plusieurs catégories socioprofessionnelles et plusieurs intérêts qui peuvent, parfois, paraître en conflit ?[8]. C'est sa réflexion qui nous autorise à considérer la figure de l'amateur et son expérience comme le résultat des actions et des gestes et non pas comme une réception « passive », témoin des événements qui ont leur propre logique. C'est pour cela aussi qu'il nous paraît important de faire appel au discours des professionnels d'opéra car l'expérience se produit dans un dialogue qui rend poreuses les frontières entre les catégories, ce que prouve, entre autres, la composition du groupe étudié.

Hormis les vulgates convoquées dans l'exercice du jugement, présentées par Jean-Marc Leveratto, la sociologie s'intéresse également, dans ce qui pourrait devenir une sociologie de l'écoute musicale, à la diversité des figures d'amateur qui « ne forment pas une distribution binaire entre amateurs et occasionnels, connaisseurs et grand public (catégories employées par les disquaires) mais plutôt un continuum non hiérarchisé de rapports quantitativement et

[8] Becker H., *Propos sur l'art*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 12 : « Les gens peuvent agir ensemble car ils comprennent ce que les autres vont faire et peuvent donc s'y adapter. Chacun essaie de deviner ce que les autres vont faire et ajuste son comportement en fonction, permettant aussi le développement d'une compréhension partagée de ce qui se passe, de la manière dont cela devrait se passer, du résultat attendu, etc. »

qualitativement variés à la musique »[9]. Ce dernier constat sera particulièrement opérationnel dans l'étude des types de participation et des composantes d'une expérience en opéra dans la mesure où, dans un groupe de discussion de l'Internet, une classification nette et précise est rarement possible – un participant « purement » amateur ou professionnel serait une simplification, le même interlocuteur peut changer de statut en fonction des conditions de l'énonciation et du type d'expérience qu'il souhaite communiquer.

Notre attention se portera, évidemment, aux études et aux modèles fournis par les sciences de l'information et de la communication. Non seulement du fait qu'il s'agit des manifestations observées sur l'Internet, avec des effets de métalangage qui mettent en valeur le rôle de l'outil, mais également en raison des questions que pose la circulation de l'information à l'intérieur du groupe. L'analyse de l'expression de l'expérience esthétique ne peut pas ne pas tenir compte de la constitution et de l'organisation des instances régulatrice des débats, des autorités et des guides qui donnent la forme et le sens au savoir qu'elles entendent partager *via* le réseau[10]. Dans un article consacré à l'utilisation des listes de diffusion par des groupements protestataires, Fabien Granjon définit trois attitudes en fonction de leur traitement de l'information : *passeurs, filtreurs et interprètes*[11]. Leurs variantes sont présentes chez les participants/amateurs d'opéra que nous étudions et cela jusque dans le caractère militant des messages et dans les activités de publication de textes « engagés » et produits également en dehors de la communauté.

De plus, nous sommes amenés à constater un ensemble de points d'achoppement qui divisent les chercheurs quant aux conséquences et enjeux de l'utilisation de l'Internet comme outil de communication. L'illusion d'une liberté d'échange, la défense du principe, sans doute utopique, de la gratuité de l'information et des connaissances font partie de l'imaginaire des usagers. Ils sont aussi dénoncés par des sceptiques qui craignent que la multiplication des contacts/connexions ne soit « une menace pour le lien social »[12] et qu'elle ne remplace la dimension historique et la tradition par un espace partagé mais qui nie la durée dans le temps.

---

[9] Hennion A., *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, La Documentation française, Paris 2000, p. 84.

[10] Eco U., *L'œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1965, p. 70 : « La quantité d'information d'un message est également fonction de la conscience que j'ai de pouvoir faire plus ou moins confiance à qui me renseigne : quand je demande à un agent immobilier si la maison qu'il me présente est ou non humide, je tire de sa réponse négative une information peu considérable et reste tout aussi incertain quant à la vérité du fait. Mais si l'agent me répond affirmativement, contre toute attente et contre son propre intérêt, je reçois une quantité d'information importante et je sais véritablement quelque chose de plus sur le sujet qui m'intéresse. » (chapitre *La théorie de l'information*).

[11] Granjon F., *Les militants-internautes : passeurs, filtreurs et interprètes*, Communication, vol. 22, N°1, Nota bene, automne 2002, p. 11.

[12] Breton P., *Le culte de l'Internet. Une menace pour le lien social ?*, la Découverte, Paris, 2001.

Les échanges désincarnés, transmis par une machine qui s'impose fatalement entre les interlocuteurs, seraient la raison et la conséquence d'une communication aseptisée et quelque peu aliénante. Les inquiétudes de Philipe Breton nous paraissent justifiées si l'on prend comme référence les comportements *addictifs* – l'Internet n'est pas, dans ce cas, à l'origine d'une pathologie mais devient une des voies possibles de son extériorisation – ou illicites pour échapper à la censure plus rigoureuse des autres médias. Ce sont, tout de même, des situations extrêmes, et le domaine que nous avons choisi et plutôt celui des usagers modérés, c'est-à-dire ceux pour qui le réseau est une extension et un *adjuvant* dans la construction de leur lien à l'opéra. Sans vouloir, non plus, adopter pleinement les thèses des enthousiastes technophiles, tel Nicholas Negreponte du Massachusetts Institute of Technologie[13] dont nous reconnaissons l'esprit innovant pour les dispositifs des pratiques culturelles, nous devons admettre que l'Internet n'empêche pas l'expression des émotions et des passions même si elle passe par la distanciation de la forme verbale et rédigée – au-delà des marques linguistiques, les messages sont aussi des recueils des données personnelles et de la vie quotidienne.

Comme, pour nous, l'expérience esthétique observée aujourd'hui, dans ses manifestations actuelles, s'inscrit dans une tradition, y compris médiatique, nous avons recours aux travaux consacrés à la place du public dans les pratiques musicales et qui se situent à mi-chemin entre l'étude des médias et la musicologie. En effet, nous semble-t-il, la construction de l'image du public et de l'évolution des modes de réception au gré des innovations techniques permet de mieux comprendre l'émergence des groupes de mélomanes sur l'Internet. La progressive séparation des lieux de production et de réception au cours du siècle dernier s'accompagne d'une croissance de la présence du discours engendré par les pratiques et qui permet de « réunir » ceux qui ne se rencontrent plus, ou moins, pour les événements musicaux. Le livre d'hommage à Robert Wangermée propose ainsi plusieurs contributions au point de vue selon lequel la médiation technique serait un facteur de « déculturation », d'appauvrissement de la réceptivité que les médias formatent et réduisent[14]. Là encore, nous essaierons d'apporter non pas un démenti mais quelques contre-exemples puisés dans les messages du groupe témoin, et dans le discours des professionnels, qui affichent, quasi tous, un très fort attachement aux spectacles vivants, *live*, et à la communication directe. Loin de vouloir remplacer cette dernière, l'Internet est un lieu où s'exprime le culte et le rêve d'un lien originel, sans « intermédiaires » techniques.

---

[13] Negreponte N., *L'homme numérique*, Presses Pocket, Paris, 1998.
[14] *Musique et Société. Hommage à Robert Wangermée*, l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1988.

Une approche quasi historique de l'amateur d'opéra, et plus spécifiquement des représentations qu'en suggèrent les médias, permet de mettre au jour et en perspective les caractéristiques du rôle de l'Internet et d'expliquer pourquoi il est un moyen et un terrain légitime d'investigation pour la communication entre amateurs. À plus forte raison, de son application à un genre musical dont les théories et les codes ont commencé à être formulés il y a trois siècles et ont donné lieu à une multitude des travaux émanant des champs scientifiques très variés.

Ainsi, le sujet nous apparaît-il comme un point de convergence de différentes approches même s'il est fort probable que les analyses effectuées et les modèles qui pourraient s'en dégager soient surtout applicables au domaine des pratiques musicales des passionnés d'opéra. Les pratiques culturelles et les attachements qu'elles entraînent ne sont pas interchangeables même si une comparaison entre une performance lyrique et une performance sportive n'est pas dépourvue de justesse – elles intègrent, toutes les deux, les notions d'entraînement, de préparation aux événements, d'application des codes et des règlements. Examinées de près, elles révèlent des différences de taille, inhérentes à leur construction et leur expression.

Rappelons aussi qu'il s'agit, dans un premier temps, de définir et d'explorer un terrain qui permette de comprendre la relation entre un outil de communication et un domaine culturel précis dans la constitution d'une expérience esthétique et, plus largement, dans la transmission d'une tradition comme dans l'invention des liens à l'objet-opéra.

Le corpus et son traitement

La sélection du corpus pose des difficultés qui ne viennent pas de son éventuelle pénurie ou de son accès mais, au contraire, de la nécessité de procéder à des choix parmi toutes les présences du discours mélomane sur l'Internet. Pour l'opéra seul, il existe de nombreuses possibilités, par des moteurs de recherche, de rejoindre des groupes de discussions ou des sites *web* qui proposent dans leur structure des forums qui accueillent et affichent le courrier

reçu. Dans ce dernier cas, proche d'une consultation d'archive, la dynamique communautaire est quasi inexistante ce qui se traduit par un très faible taux de participation de, par exemple, un ou deux messages par mois. Sans négliger ce mode de fonctionnement, nous avons décidé de nous orienter vers les listes de diffusion qui demandent une démarche d'inscription et qui envoient les textes dans les boîtes aux lettres électroniques « personnelles » de tous les membres du groupe. Nous avons constaté que cette forme pouvait entraîner des phénomènes d'interaction et de confrontation qui allaient au-delà d'une « simple » demande de renseignements thématiques et optimiser la nature bidirectionnelle de l'outil en mettant l'internaute dans la position du destinataire et de producteur de contenus.

Ainsi, le corpus est-il constitué de messages électroniques recueillis auprès d'un groupe de discussion, envoyés par des participants de la liste qui s'appelle *operadiscussion* et selon les procédures en vigueur pour ce type d'activités sur l'Internet. Il nous semble important de rappeler ce qui précède l'arrivée d'un internaute dans la communauté qu'il a choisie. La première étape, qui est la démarche de toute personne désireuse de s'insérer dans un échange et/ou d'en lire les contenus, consiste à repérer le site *web* et/ou le moteur de recherche qui permettent d'accéder à la présentation du groupe et au formulaire d'inscription dont la donnée principale est l'adresse *e-mail* de l'internaute pour l'envoi des messages. Ce premier geste est déjà significatif d'une recherche préalable – les possibilités sont nombreuses – et d'une volonté de s'intéresser à la parole des amateurs présente sur l'outil numérique, peut-être aussi d'une curiosité à l'égard des pratiques qui s'expriment dans des groupes de l'Internet. Nous y reviendrons, il s'agit d'un geste délibéré car les boîtes de dialogue qui servent à l'inscription contiennent des tests qui « vérifient » l'attention et l'intention de l'usager.

Nous avons opté pour une observation en situation en nous mettant dans la position d'un amateur d'opéra, et de discussion, qui souhaite échanger ses avis et réflexions avec d'autres personnes qui partagent le même intérêt. Nous nous exposons par la même occasion aux reproches éventuels d'intervention sur l'objet de notre étude au risque de perdre les distances nécessaires à une analyse objective. Or, sur le plan pratique, pour arriver à lire et à recueillir les messages, force est de s'inscrire sur une liste et d'augmenter en nombre le groupe choisi sachant aussi que notre adhésion sera tout au moins remarquée par le modérateur. Notre objectif n'était pas d'orienter les débats en proposant des sujets ou en posant des questions. Les très rares courriers qui nous ont été adressés personnellement étaient quelques réactions des participants à la venue de quelqu'un qui n'appartient pas au profil dominant de la communauté qui est ici un amateur anglo-saxon et/ou anglophile. Dans l'ensemble, nos interventions ont été très ponctuelles et limitées, privilégiant « la lecture de la liste ».

Par ailleurs, nous cherchions une alternative à l'investigation par entretiens et cela pour plusieurs raisons. Nous souhaitions éviter des attitudes de conformation aux attentes d'un enquêteur qui décline son identité et les objectifs de sa démarche, ne pas provoquer de réponses qui confirmeraient nos hypothèses. Le poids de la présence d'un interlocuteur qui avoue être là pour observer comment l'amour pour l'opéra s'exprime sur l'Internet risquerait d'être trop important et d'entraîner un effet d'autocensure de la part des autres participants. Il était primordial de profiter des possibilités offertes par l'outil de communication et de rester relativement discret pour observer le groupe en état de fonctionnement le plus « naturel », en train de faire et de dire, sans ajouter une instance régulatrice supplémentaire par rapport à celle, déjà très forte, du modérateur.

Ainsi, avons-nous rejoint le groupe par un message de présentation, suggéré mais non pas exigé par le règlement interne, en usant du « masque » d'amateur pour perturber le moins possible la marche des discussions. Notre observation, avec un relevé quotidien des courriers électroniques diffusés par la liste, a duré d'octobre 1999 à novembre 2001, c'est-à-dire jusqu'au moment où l'activité des participants a accusé un net ralentissement que nous essayerons d'analyser et de comprendre dans la partie consacrée au groupe témoin – *operadiscussion*. Au-delà de la période indiquée, le groupe a évolué vers un autre type de fonctionnement avec, notamment, l'effacement du modérateur d'origine, la disparition de plusieurs participants, le constat des modifications formelles et pratiques qui ont affecté le contenu des échanges. Nous continuons la lecture des messages de la liste qui se trouve actuellement sur *Yahoo egroups* et reste accessible par ce moteur de recherche. Nous avons également procédé à l'observation de quelques autres groupes de mélomanes internautes, de sites ou de forums, dans la mesure où ils ont été cités à l'intérieur du groupe témoin et pour pouvoir comparer plusieurs modes d'expression des amateurs – leur existence et leur localisation seront signalées tout au long de notre travail.

Nous avons conservé et archivé 5200 messages, utilisés en totalité pour constituer un tableau synthétique des interlocuteurs, mais dont 2000 ont été objet d'un examen détaillé afin de trouver des constantes et des variantes d'une expérience esthétique et de son expression sur l'Internet. Rappelons encore que le choix du groupe *operadiscussion* a été dicté par le caractère des échanges qui laissent une large place aux pratiques individuelles, à leurs dispositifs et supports, et par l'intensité de l'activité constatée au moment des premières lectures.

Nous avons également eu recours à la presse spécialisée, en particulier dans le cas où le contenu des discussions coïncidait avec la publication des critiques de spectacles commentés,

des références aux lieux et aux artistes. Le mensuel *Opéra International* est le plus souvent cité mais nous faisons aussi appel au *Monde de la Musique*, *Diapason* et aux quotidiens *Le Monde* et *Le Figaro* qui nous permettent d'étudier les articulations entre le discours officiel et la parole des amateurs. Nous avons essayé de respecter la même période d'observation pour les témoignages récoltés sur le réseau et dans la presse écrite, à savoir octobre 1999/ novembre 2001 sans nous interdire de signaler les évolutions postérieures.

Afin de procéder à une mise en perspective des pratiques constatées sur l'Internet, nous avons effectué une série d'entretiens avec des professionnels d'opéra et auprès d'un groupe d'amateurs qui fréquentait régulièrement des conférences et des activités de type associatif en rapport avec le lyrique – il nous a offert la possibilité d'observer l'organisation des pratiques individuelles comme leur expression dans un contexte collectif. La première catégorie se compose d'artistes, de musiciens et de personnel technique et administratif des Opéras de Paris et de Dijon, élargie à une trentaine d'interprètes rencontrés et interrogés, en entretien semi-directif, en France et à l'étranger. L'analyse de leur discours fait surgir des questions quant à la perception des rapports entre l'Internet et l'univers lyrique et aux difficultés, pour ne pas dire l'impossibilité, à mener une étude selon l'antagonisme amateur/professionnel. La deuxième est constituée d'une quarantaine de personnes inscrites à l'Université Pour Tous de Bourgogne pour suivre des cours consacrés à l'opéra et qui, par ailleurs, se caractérisent par une forte consommation d'enregistrements, d'émissions audiovisuelles et de sorties dans ce domaine. Dans leur cas, nous avons procédé à un questionnaire et à des entretiens individuels dont les conditions sont fort différentes d'une observation de groupe en ligne. Cette étape nous a pourtant permis de mieux cerner le lien entre la tradition et les pratiques exprimées sur l'Internet, entre la communication des goûts *on line* et *off line*.

Pour organiser le corpus, et près un premier classement chronologique, nous avons effectué une sélection selon des grilles de lecture thématiques – les types de participation, d'informations mises en circulation, des stratégies argumentatives ou encore l'utilisation des dispositifs techniques de réception et de communication – pour obtenir une vision synthétique du groupe *operadiscussion* et pour illustrer notre démarche par des exemples concrets et précis. Les messages électroniques ont été traduits car ils sont tous rédigés en anglais mais nous nous permettons aussi des citations dans les versions d'origine pour rendre compte de leur forme typographique qui fait partie de l'expression des émotions et de leur communication à travers un outil qui doit se « satisfaire » d'une présentation écrite. En effet, au-delà d'une analyse sémantique des contenus et du sens dégagé dans une approche littérale,

il est important de relever d'autres phénomènes et marques linguistiques qui ne sont pas indifférentes à l'expression de l'expérience esthétique. Il s'agit aussi bien des signes graphiques propres à la rédaction des messages électroniques, de la convocation du registre de l'oral que du recours aux figures de rhétorique qui entrent dans les représentations des pratiques. Les données linguistiques des messages électroniques ont été étudiées par David Crystal dans son ouvrage *Language and the Internet* et nous faisons appel à ses observations, notamment en ce qui concerne l'utilisation des formes et des codes susceptibles de renforcer une présence physique[15].

Les démarches

Nos démarches s'inspirent de plusieurs travaux qui, bien que n'ayant pas pour objet la figure spécifique de l'amateur d'opéra sur l'Internet, fournissent des points de départ théoriques pour construire et analyser le terrain, ou les terrains, de nos investigations. Ainsi, si le dispositif technique de communication choisi s'inscrit-il dans les réflexions et recherches des sciences de l'information et de la communication, considérées comme une discipline récente sous sa forme universitaire, l'expérience esthétique en tant qu'étude des enjeux de la production et de la réception de l'art peut trouver ses origines dans la catégorisation et la définition telles que les présente *La Poétique* d'Aristote. Plus près de nous, et sur le plan de l'exercice du jugement, les approches « militantes » et philosophiques – *Beau, beauté* dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire – montrent une progressive émergence d'une discipline qui prend des distances par rapport à l'objet d'art, le produit, pour mieux cerner le contexte dans lequel il se réalise. La part croissante de ce contexte, « culturel » au sens large c'est-à-dire également économique, social et technique, nous amène à envisager la relation à l'art non pas comme une expérience « pure » mais fortement liée aux pratiques et aux dispositifs qui l'entourent. C'est pour cette raison que nous faisons souvent appel aux ouvrages d'Olivier Donnat, ou ceux parus sous sa direction comme *Regards croisés sur les*

[15] Crystal D., *Language and the Internet*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

pratiques culturelles[16], qui, en plus des données chiffrées, ouvrent le débat sur les incidences des supports matériels et de la politique « médiatico-publicitaire ». Ils permettent de dépasser l'antagonisme culture savante/culture populaire pour parler d'une hybridation de la culture rendue possible grâce à l'évolution et à la diffusion des supports techniques variés. L'Internet est ses groupes de discussion en sont un exemple tant il est vrai que l'on ne peut pas fonder leur approche sur l'étude des écarts entre les usagers types ou appartenant à différentes catégories socioprofessionnelles.

Pour préciser la spécificité du réseau dans la médiation des expériences des amateurs et dans leur émergence, nous avons recours aux études sur les enjeux sociaux de l'Internet mais également, de façon plus large, sur l'influence des médias quant aux activités et quant aux dispositifs présents dans la création des rapports à l'opéra. Nous tenterons de montrer dans quelle mesure le choix du canal et du contenu est dicté par les conséquences possibles d'une rencontre qui peut paraître, *a priori*, secondaire mais qui révèle des interactions et des complémentarités entre les acteurs humains et techniques dans la construction et dans l'expression de l'expérience esthétique.

La communication et les pratiques culturelles

Dans son livre *Le culte de l'Internet. Une menace pour le lien social ?*[17], Philippe Breton compare les usagers de ce média aux lecteurs de Lewis Caroll car, tout comme Alice au pays des merveilles, ils essaient de passer de l'autre côté du miroir pour voir « l'être des choses ». Il y aurait un désir de transparence et de logique dont l'Internet serait un point de passage. Cette métaphore est une mise en garde contre les illusions de ceux qui croient que le réseau numérique, du fait de sa richesse informationnelle, peut répondre à toutes les questions qui traversent la société moderne. Les critiques adressées aux fervents défenseurs de l'Internet perçu comme une promesse d'un monde meilleur sont justifiées par une analyse détaillée des présupposés idéologiques qui se cachent derrière l'expansion d'une technique de communication de masse. Une autre figure emblématique – elle reflète la fascination quasi

[16] Donnat O., *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, La Documentation française, Paris, 2003.
[17] Breton P., *Le culte de l'Internet. Une menace pour le lien social ?*, la Découverte, Paris, 2000, p. 51.

religieuse pour l'outil – est proposée par Manuel Castells pour qui l'Internet ressemblerait plutôt au fameux *Aleph* de Borgès réunissant les temps et les espaces dans une concentration sans précédent tout en s'accommodant d'une décentralisation des activités et des échanges. Cette dernière caractéristique serait, par ailleurs, le garant du succès de l'art et des pratiques culturelles dans la mesure où elle ferait tomber nombre d'obstacles symboliques liés à l'expression de son goût et à la revendication d'une appartenance[18]. Ce recours aux images littéraires montre la disparité des convictions quant au rôle que peut jouer l'Internet dans la société et nous passons souvent de l'enthousiasme, et de l'illusion égalitaire, à la vision apocalyptique des conséquences du « nouveau culte » sur nos corps et nos esprits[19].

Il faut admettre qu'on estime mal encore l'importance des échanges au sein des réseaux électroniques et, malgré l'intérêt croissant pour la question, nous ne pouvons pas dire avec certitude quels seront les effets culturels de l'Internet sur ses usagers, ni sur l'art qui y trouve une voie de médiation. Serons-nous, comme le pense régis Debray, envahis par une communication « horizontale » aux dépens de la transmission et de la tradition ou allons-nous intégrer l'Internet comme une expansion de notre être dans une nouvelle perception de l'espace ?[20] Les travaux actuels ne permettent pas encore de répondre à ces interrogations qui ne sont pas sans rappeler des inquiétudes suscitées par l'arrivée de la radio ou de la télévision. Les données statistiques confirment le profil urbain des internautes et des modèles culturels auxquels ils sont attachés quand il ne s'agit pas de montrer le caractère aliénant, voire générateur des dépressions et autres pathologies *addictives*, dans le cas où l'ordinateur deviendrait un refuge devant la peur d'une communication interpersonnelle directe. C'est ainsi, et malgré sa tonalité optimiste, que l'ouvrage de Manuel Castells, *La société en réseaux*, cite-t-il des études critiques qui soulignent les limites, et d'éventuels dangers, de l'Internet quand il devient un moyen de vivre par procuration. Mais il en irait de même, sans doute, pour toute autre illusion référentielle, du roman au feuilleton télévisé, et la fascination pour le support et son contenu pourrait mobiliser notre attention et notre énergie en nous « ravissant » à notre entourage le plus proche et en brouillant nos repères

Afin d'échapper à des postures militantes, en faveur ou contre, nous souhaiterions proposer un sujet et un travail qui pourront, peut-être, apporter une contribution à la réflexion sur les

---

[18] Castells M., *La société en réseaux*, Fayard, Paris, 2001, p. 470.
[19] Debray R., *Des machines et des âmes. Trois conférences*, Descartes et Cie, Paris 2002, p. 33.
[20] Latour B., *La clef de Berlin et autres leçons d'un amateur de sciences*, la Découverte, Paris, 1993, p. 32 : « Nous admettons fort bien que les techniques soient le prolongement de nos organes. Nous savons qu'elles

enjeux de l'Internet dans la médiation d'un domaine artistique dont les représentations sont exprimées non seulement par des instances productrices mais également par des acteurs de la réception. Ainsi, tout en admettant qu'il existe des dangers d'un engouement excessif d'un côté, et une nouvelle forme de convivialité de l'autre, est-il possible d'adopter une attitude d'analyste des phénomènes propres aux pratiques culturelles telles qu'elles se manifestent sur le réseau. Il serait difficile est illusoire de prétendre pouvoir balayer un ensemble d'activités – les études statistiques pourraient donner un ordre de grandeur mais il y aurait un risque de dispersion dû à la quantité des échanges et des formes de présence. Nous nous proposons plutôt de restreindre notre investigation à un point précis – la façon dont se construit et s'exprime le lien à l'opéra et à ses pratiques à l'intérieur d'une communauté d'internautes/ amateurs d'opéra réunis dans un groupe de discussion de l'Internet. Le fait de vouloir parler de l'opéra et de l'expérience esthétique qui y est liée en se servant d'un matériau fourni par l'Internet est motivé par l'envie de considérer ce canal comme un lieu de témoignage, un espace d'échange qui permet de s'interroger sur la construction et la communication des goûts individuels et subjectifs au moment où l'amateur cherche à les publier et partager. De plus, le support matériel peut modifier la relation à la musique et inciter à la création des pratiques personnelles grâce auxquelles l'objet n'apparaît plus comme défini une fois pour toutes mais susceptible de transformations comme celles démontrées par Antoine Hennion dans le domaine du disque[21]. Nous pouvons tout au moins supposer que l'outil technique à travers lequel s'exprime une expérience sensible tend à influencer les représentations de l'art lui-même et s'inscrit dans une évolution de la réception qui va du contact direct et/ou collectif à une pratique individuelle, chez soi, jugée sans doute à tort comme une désincarnation ou une rupture du lien social.

Pour mieux cerner la place de l'Internet dans une pratique culturelle musicale, il nous faudra reprendre les notions d'amateur et de public qui sont loin d'être équivalentes et qui ont subi des redéfinitions depuis la naissance du genre lyrique, pour ce qui est de l'opéra, mais aussi du fait d'une ouverture sur les phénomènes de réception formulée, par exemple, par Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte*. Le paysage des univers amateurs dont nous voudrions rendre compte ne peut pas faire une impasse sur la façon qu'ont les différents médias pour refléter l'image et les comportements des consommateurs de musique et d'opéra en

---

étaient la démultiplication de la force. Nous avons simplement oublié qu'elles étaient aussi la délégation de notre morale. ».

[21] Hennion A., *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, La Documentation française, Paris, 2000, p. 133 : « Le disque est compris comme un médiateur spécifique qui permet des pratiques nouvelles, une appropriation plus intime et personnalisée… ».

particulier. Il nous semble qu'ils ne sont pas entièrement voués à la promotion des stéréotypes et à la dévalorisation de la culture « cultivée ». En effet, si l'on prend en considération les contenus diffusés actuellement – avec la multiplication des chaînes thématiques à la radio et à la télévision des revues spécialisées – il paraît incontestable que les médias de masse sont devenus un espace où se forment les références et les goûts et qu'ils entrent dans l'organisation des pratiques socioculturelles propres à l'expérience esthétique. Leur rôle est complexe car ils sont, eux-mêmes, soumis à un traitement esthétique tant dans la phase de production et de diffusion que de réception. Ils puisent leurs contenus dans l'immense réservoir des œuvres d'art utilisées et transformées en fonction du public visé. Par la même occasion, les médias s'exposent à la critique des tenants de la tradition qui leur reprochent de déformer les objets d'art en les privant de leur véritable portée – les films interrompus par des messages publicitaires - ou de les déplacer hors du contexte de création et d'exposition – que l'on songe au tabou de la sonorisation à l'opéra. Or, considérer l'expérience esthétique du point de vue d'un événement vécu collectivement, dans un lieu public et en temps « réel » revient à laisser de côté les six dixièmes de la population qui n'ont pas ce que Olivier Donnat appelle « la culture des sorties »[22]. Est-ce à dire que l'Internet pourrait devenir un lieu culturel par un détournement de la définition de l'équipement collectif (musée, théâtre, galerie d'art) ? Il serait plutôt un prolongement et une variante inscrits dans un mouvement continu des transformations comme l'ont été la diffusion radiophonique de la musique et l'industrie du disque. Le réseau numérique et ses usages soulignent la difficile articulation entre la nécessité de continuer les formes et les pratiques culturelles dans un rapport savant à la culture et la place, de plus en plus importante, que tiennent les médias dans leur transmission et dans la construction personnelle de chacun. Les moyens utilisés pour la diffusion affectent, au moins partiellement, l'objet lui-même et on peut se demander dans quelle mesure l'opéra montré à la télévision, par exemple, avec une recherche de « réalisme » n'a pas entamé le jeu des conventions inhérent à une représentation lyrique, le contrat implicite entre les spectateurs et les artistes mis en présence.

L'expérience esthétique, l'exploration de soi et du rapport avec ce qui est hors de soi au moyen de l'art, fait appel aujourd'hui à d'autres méthodes et à d'autres dispositifs que ceux d'un abonné du Palais Garnier à la fin du XIX^{ème} siècle même si l'on ne peut pas parler d'une rupture mais plutôt d'un continuum et d'une diversification des moyens. Il faut ne pas perdre

[22] Donnat O., *Les Français face à la culture*, la Découverte, Paris, 1994, p. 185 : « ...environ six Français sur dix ne fréquentent jamais les lieux culturels. N'oublions pas que les trois quarts des Français n'ont jamais assisté au cours de leur vie à un concert de musique classique, que la moitié n'est jamais entrée dans un théâtre... ».

de vue des constantes dans les postures des mélomanes auxquelles viennent s'ajouter l'individualisation et la décentralisation des pratiques, une modification du sens des œuvres elles-mêmes car il peut se construire différemment[23]. C'est pour cela qu'il nous paraît important d'analyser l'expérience esthétique du point de vue des techniques de diffusion et d'information qui constituent des supports et plus – ils entrent pleinement dans la formation et dans l'expression des goûts. Il s'agirait moins, d'ailleurs, d'une opposition entre la sphère privée (pratiques individuelles) et la sphère publique (pratiques collectives), que pourrait autoriser un recours aux dispositifs techniques, que d'une forme de délégation des activités qui comptent dans la construction de l'univers des amateurs mais qui ne sont pas forcément encadrées et assumées par des institutions et/ou des établissements culturels. L'apparition des modes numériques de communication oblige à reconsidérer les notions de perception et de réception. Même si l'on demeure réticent quant à leur apport dans le domaine de la culture, force est de constater qu'ils pourraient changer les conditions de production artistique et les attitudes des ses destinataires. L'évolution technique des canaux de transmission, et des contenus que l'on choisit d'y exposer, influence les rapports entre le destinateur, le destinataire et l'objet, entraîne des changements dans notre perception et dans notre aménagement de l'espace et du temps. Les dispositifs et les supports actuels permettent à l'amateur d'incliner, de décliner peut-être, la musique selon ses préférences et son organisation personnelles en réduisant des contraintes extérieures. De plus, en vertu de l'interactivité, et l'Internet est une prise de parole par le public, on admet une plus large intervention du récepteur dans la réalisation et dans l'interprétation d'un événement artistique. Sur le plan de l'expression, la modification des modes et des moyens peut affecter les contenus des messages, et les représentations qu'ils suggèrent, apporter des interrogations sur le statut des interlocuteurs tels qu'ils sont observables dans une communication directe. Le recours à un média technique n'est pas indifférent à la formulation de l'expérience sensible et c'est pour cette raison que nous proposons d'examiner les spécificités de l'Internet dans la construction, la médiation et la communication de l'expérience esthétique dans la mesure où elles permettent d'étudier la participation du public dans l'élaboration du sens d'une œuvre et des pratiques qui l'entourent.

[23] Reconnaissons, par exemple, que le principe de la compilation n'est pas en soi nouveau. L'arrivée de l'imprimerie a déjà permis un découpage des partitions, une insertion et une « recomposition » des morceaux de musique selon les préférences du public. Démarche d'autant plus légitime que les compositeurs, comme Rossini, usaient largement de ce procédé de collage pour proposer des opéras nouveaux en un temps record.

Il va de soi que l'Internet ne marque pas le début de la réflexion sur la dimension sociale et communicationnelle de l'art. Nous devons rappeler les approches, placées dans la perspective des liens sociaux, qui considèrent l'art comme une activité chargée d'unifier les désirs des hommes où une des finalités serait de socialiser ce qu'il y a de plus individuel en nous - les sensations et les sentiments. Le cadre et les raisons de cette fonction furent commentés par Charles Lalo, notamment dans *L'art et la vie sociale* où l'auteur expose sa théorie d'imbrication des éléments esthétiques et de ce qu'il nomme des éléments « anesthétiques » relevant des données économiques et techniques d'une communauté. Tout en annonçant un risque de nivellement au cas où les impératifs économiques seraient les seuls à agir sur l'art, il précise : « Les conditions économiques de l'art ne l'enchaînent pas ; elles lui fournissent seulement une partie des matériaux indispensables, dont il construit la demeure qu'il a pour lui-même choisie pour y vivre selon ses propres lois. »[24]. Un autre texte de Charles Lalo pourrait nous servir de point de départ pour l'observation de l'évolution de la notion du public et de la fragilité de la frontière qui tenterait de séparer définitivement l'amateur du professionnel. En effet, même si le début du XX ^{e} siècle perpétue la vision de l'artiste comme d'un créateur et technicien actif et celle de l'amateur qui reçoit passivement, deux notions marquantes apparaissent – « un fonds psychologique commun » et « une conscience esthétique »[25] . Et Charles Lalo de dire : « Car l'artiste, autant qu'il le peut, juge et critique sa propre œuvre, comme un amateur, avant de la livrer au public. Quant à l'amateur ou au critique digne de ce nom, il vit et recrée pour lui-même, autant qu'il le peut, la technique de l'artiste pour la juger, sans quoi il n'en aurait ni l'intelligence ni même la jouissance. ». C'est justement la problématique du jugement et de ses conditions qui nous donnera une entrée dans l'expérience esthétique telle qu'elle se dessine à travers les techniques de transmission et d'information actuelles car les compétences se sont relativement déplacées à cause de la multiplication des accès à la connaissance et à la consommation de la musique, pour ne citer que ce domaine. De plus, le mode de réception n'est pas resté sans conséquences sur l'objet lui-même. La consommation de la musique, tout en renvoyant à des appartenances sociales et culturelles, a perdu de son pouvoir à organiser le temps et l'espace des grands événements sociaux ou spirituels au profit d'une délectation individuelle. En disposant des enregistrements et des supports variés, on se crée son propre univers musical avec ses repères, appréciations et plaisirs. Les discussions sur l'opéra, la communication des expériences, sur l'Internet n'auraient pas été possibles sans cette étape préalable de multiplication des canaux

[24] Lalo C., *L'art et la vie sociale*, Librairie Doin, Paris, 1921, p. 88.
[25] Lalo C., *L'expression de la vie dans l'art*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1933, p. 157.

de diffusion, d'expansion de l'industrie du disque et sans la facilité d'accès à l'écoute des enregistrements très variés. C'est dans ce contexte de l'influence du support technique dans une pratique culturelle que nous souhaiterions placer la notion de l'amateur d'opéra et de son expérience. Non pas comme une antinomie du professionnel, car pratiquant « gratuitement » et marginalement, mais comme un sujet actif dans la construction du sens qu'il donne à l'objet de sa passion et en plein exercice de revendication de ses compétences[26].

Il faut aussi préciser que l'observation et l'analyse des amateurs qui s'expriment sur l'Internet ne fournissent pas un modèle universel du rapport à l'opéra, transposable tel quel dans d'autres situations. Nous prenons en compte des récits et des commentaires rédigés et envoyés par des participants d'une liste de diffusion dont nous savons peu de choses hormis la déclaration de leur intérêt pour l'opéra. Qui plus est, des études récentes montrent une tendance de la part des internautes à se forger une identité « seconde », celle que l'on construit pour et à travers le réseau et qui pourrait fonctionner comme un masque, plus ou moins en décalage avec l'identité « première »[27]. Certains indices nous permettent de repérer des habitudes, des attachements et des dispositifs qui concourent à la création du moi en tant qu'amateur du lyrique, nous n'avons pas pour autant l'accès aux données qui serviraient une enquête sociologique quantitative et statistique.

La sociologie du goût et l'Internet

Nous avons précisé les raisons du choix de l'opéra et de son public pour étudier certaines caractéristiques des nouvelles technologies appliquées à la culture et la place de l'art lyrique dans le champ scientifique où nous essayons de le situer – les sciences de l'information et de la communication. Nous devons reconnaître également des emprunts aux démarches propres à la sociologie du goût. Ce recours et son intérêt nécessitent quelques rappels.

---

[26] Hennion A., op. cit., p. 43: " C'est le paradoxe de cette figure (amateur) toujours définie en creux : non professionnel, simple réceptacle de l'œuvre ou pauvre technicien qui mutile son art ; son empire se mesure à sa discrétion. ».

[27] Baym N., *The emergence of on-line community*, Thousand Oaks, California, 1998. Il s'agit de l'étude d'un groupe de discussion de l'Internet réunissant les amateurs de feuilletons télévisés.

Il existe, à ce jour, plusieurs centaines de sites *web* consacrés à l'opéra, des groupes de discussion directe (des *chats*), des forums et des listes de diffusion. Mais, plus que la quantité, ce sont des relations entre les interlocuteurs qui attirent notre attention, le rapport entre l'individu et l'objet esthétique à propos duquel il décide de s'exprimer, le contexte de l'énonciation et l'intervention de l'outil technique. Tous ces éléments tentent de prouver que l'expérience et le goût entrent dans la dynamique d'une dialectique et qu'ils évoluent dans et avec la société. Il est bien entendu que procéder à une enquête sociologique qui permet d'établir les déterminismes des amateurs n'est pas vraiment possible. Il est difficile de vérifier toutes les données personnelles communiquées et ce qui nous importe sans doute plus, c'est la manière dont un amateur d'opéra se dit en tant que tel à travers un outil de communication spécifique. Les approches sociologiques elles-mêmes admettent le déplacement de l'attention vers la dynamique des interactions sans privilégier systématiquement les raisons d'une relation individu/objet et de sa construction[28].

Par ailleurs, et d'un point de vue historique, l'opéra entretient un lien avec les pratiques sociales dont il est devenu symbolique et révélateur. Rappelons brièvement que l'opéra est né à Florence vers 1600 et à l'instigation d'un groupe d'intellectuels soucieux de redonner au théâtre son aspect antique ou tel que l'on se le figurait : une association du texte, de la musique et d'un décor dans la représentation des sujets mythologiques et historiques[29]. Une relative aisance dans la datation et dans la localisation de cette forme d'expression artistique s'accompagne d'une rapide codification du genre, en particulier en ce qui concerne la composition musicale avec, par exemple, les récitatifs et l'*aria da capo*[30]. À y regarder de près, on pourrait constater que l'opéra est postérieur aux goûts et aux attentes du public. Même si ce dernier se limite, initialement, à une compagnie savante d'amateurs de théâtre et de musique, il définit l'esthétique du genre en fonction des préférences et des connaissances déjà en place et qui entendent aider à la création des œuvres qui les satisfassent. Le succès fut quasi immédiat et dès le XVII^{ème} siècle, l'opéra put être utilisé comme un exemple, connu d'un large public, pour rendre intelligible une vision philosophique du monde. C'est le cas dans un texte de Fontenelle, *Les entretiens sur la pluralité des mondes* : « ...je me figure toujours que la nature est un grand spectacle qui ressemble à celui de l'opéra. Du lieu où vous

[28] Latour B., op. cit., p. 44 : "Le sens ne préexiste pas aux dispositifs techniques. L'intermédiaire n'était qu'un moyen pour une fin. De simple outil, la clef d'acier prend toute la dignité d'un médiateur, d'un acteur social, d'un agent, d'un actif. ».

[29] Orrey L., *Opera. A concise story*, Thames and Hudson, Londres, 1996.

[30] Cette démarche et cette vision ont été fortement critiquées par Nietzsche, dans *La naissance de la tragédie*, dans un désaveu de l'opéra occidental comme perverti par le langage (le texte littéraire) au détriment de la musique.

êtes à l'opéra, vous ne voyez pas le théâtre tout à fait comme il est : on a disposé les décorations et les machines pour faire de loin un effet agréable, et on cache à votre vue ces roues et ces contrepoids qui font les mouvements. ». Plus tard, dans le *Dictionnaire de la Musique*, Rousseau insistera sur les effets produits sur l'auditoire : « Spectacle dramatique et lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux-arts dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt et l'illusion. ». C'est dire que dès ses débuts, l'art de l'opéra faisait appel à une adhésion intellectuelle et affective des spectateurs dont les réactions étaient elles-mêmes attendues et orchestrées. Précisons aussi que les œuvres lyriques, pour ce qui est du texte et du contexte de la réalisation, c'est-à-dire du livret et de la mise en scène, évoluaient au gré des tendances sociales et culturelles plus rapidement que dans leurs règles de composition ou en fonction d'une cohérence interne du genre. Pour preuve, *Les noces de Figaro* de Mozart, inspiré par la récente et polémique pièce de Beaumarchais alors que le musicien continuait à pratiquer l'*opera seria* baroque.

Les auditeurs n'ont pas été non plus une masse anonyme et discrète. À en croire le *Mercure de France*, le public d'une salle était en mesure non seulement de faire et défaire un auteur mais aussi d'empêcher une pièce de se terminer. C'est ainsi que l'on reproche à Mondoville de « sacrifier aujourd'hui à l'opinion du public de la ville » pour que celui-ci admette d'avoir « goûté » le spectacle[31]. Cette anecdote pourrait d'ailleurs contribuer à trouver la réponse à la question posée par Gérard Genette - *Peut-on aimer un genre ?*[32] - alors que le public n'attend même pas la fin d'une représentation pour en connaître le contenu et pour reconnaître son concept. Était-ce, peut-être, la seule façon de manifester son goût et faire remarquer la légitimité de ses attentes à l'époque où le corps à corps entre les interprètes et les spectateurs ne pouvait pas avoir d'autres solutions ? Toujours est-il que le public est au centre de l'événement et il serait difficile d'envisager l'expérience esthétique comme une émanation à sens unique car il ne s'agit pas seulement des réactions, à une action proposée, mais d'une anticipation et d'un refus de ce que l'on pourrait ne pas aimer.

La dimension collective de l'expérience esthétique que nous aborderons dans la partie consacrée à la dynamique de groupe dans l'expression des goûts pourrait montrer comment ces derniers se mettent en place et comment ils structurent l'univers des amateurs de musique qui ont les moyens d'anticiper et de préparer leur plaisir même si cela ne se fait pas avec la

[31] Coronat-Faure R., *La critique musicale au temps des Encyclopédistes, 1750-1774*, Honoré Champion, Paris, 2001, p. 246.
[32] Genette G., *Peut-on aimer un genre ?*, in Université de tous les savoirs, volume 20 : l'Art et la Culture, Odile Jacob, Paris, 2002, p. 266.

virulence témoignée par le public de Mondoville. Le déplacement de la consommation musicale dans la sphère privée, par l'installation des équipements et l'achat des supports, semblent avoir désamorcé ou fractionné les énergies – une éventuelle insatisfaction à l'égard de la prestation vécue *live*, dans une salle, est modérée par la possibilité de reprendre la maîtrise dans son univers personnel. Ce détour historique et social est pour objectif d'examiner le caractère évolutif du public et de son image, la relation dialectique entre l'opéra en tant que genre et les modes de sa réception. Il sera, sans doute, plus aisé alors de comprendre la place des dispositifs techniques dans les pratiques et dans leur expression.

L'anthropologie de l'amateur d'opéra

Les données communicationnelles et anthropologiques sont indissociables dans l'étude du groupe que nous avons choisi comme témoin et référence de la construction de l'expérience esthétique en opéra. En effet, l'organisation des échanges dans une communauté d'amateurs, même si le canal utilisé suggère des distances physiques dans le temps et dans l'espace, comporte des composantes rituelles tant sur le plan individuel que collectif. L'expression, surtout quand elle transmet des jugements et des appréciations sur des objets d'art et leur rôle, se fait à partir des références culturelles de chacun, de la perception de la place qu'occupe la musique dans la vie et dans l'environnement de l'interlocuteur quand celui-ci parle de son amour pour l'opéra. Les sujets abordés par les internautes étudiés révèlent une sensibilité aux enjeux anthropologiques de l'art comme l'antinomie nature/ culture ou des tabous, telle la nudité dans les mises en scène des œuvres lyriques. Il se crée même, au cours des discussions, un fonds mythologique commun par rapport auquel se manifestent des attitudes d'opposition et d'adhésion.

Un amateur se dit par la construction et la communication d'une image qui implique ses goûts et leur confrontation à des pratiques et avis différents. Cette image, comme les goûts eux-mêmes, est changeante et éphémère car elle subit les épreuves des contacts, des influences et des dialogues à la portée complexe – déstabilisantes autant que partie intégrante du plaisir. Nous essayons d'en dégager des variantes et des constantes pour définir, en partant du plus concret, ce que l'on pourrait appeler « l'essence » de l'amateur d'opéra et de sa figure

sur l'Internet. Hormis les rites qui structurent les sorties et les écoutes, on observe un ensemble de gestes qui s'inscrivent dans des logiques d'initiation, de transmission et de création de cohésion à l'intérieur d'une « ethnie » qui a pour particularité de se reconnaître dans une pratique culturelle musicale. Sa spécificité réside aussi dans le fait que le lien entre les membres du groupe est, dans un premier temps, essentiellement technique : les échanges se font à travers l'Internet, une machine reliée à d'autres machines, et ils concernent, par la suite et en grande partie, des supports techniques de diffusion et de réception. Et pourtant, les participants ne sont pas véritablement des informaticiens ni des passionnés de la programmation. Ils semblent appartenir à la catégorie des usagers modérés et que la machine n'empêche pas d'exprimer ou de suggérer des émotions. C'est une forme de communauté en ligne qui est rarement ou jamais prise en compte dans les études consacrées à l'Internet et qui mettent au premier plan l'histoire technique du réseau[33]. La problématique de l'acteur humain est davantage celle des passionnés militant en faveur du principe idéologique du réseau quand elle ne dénonce pas l'illusion d'une utopie égalitaire ou différents comportements d'addiction. Or, rien n'est plus étranger au groupe témoin étudié qu'une vision égalitaire dans les rapports que les uns et les autres entretiennent avec l'objet de leur passion, avec leurs *alter ego* numériques et à plus forte raison quand il s'agit de faire valoir et de communiquer leur expérience esthétique. Recentrer la réflexion sur les usagers peut, éventuellement, inciter à considérer l'Internet non pas comme un outil, et une menace d'uniformisation, mais comme une possibilité de confrontation et de dialogue différente et complémentaire d'une communication interpersonnelle directe.

Nous insistons sur la construction de l'image du public parce qu'elle nous semble être au cœur de l'expérience esthétique et, surtout, de la manière dont on la formule et communique. Un amateur d'opéra se positionne par rapport à une entité, à un ensemble de phénomènes répartis sur l'axe chronologique et sur l'axe synchronique ne serait-ce qu'en prenant des distances et en élaborant ses propres modèles de consommation. De plus, le terme « image »

[33] Flichy P., *L'imaginaire d'Internet*, la Découverte, Paris, 2001, p. 111 : « Mais cette évolution des pratiques des communautés en ligne par rapport à l'utopie initiale ne s'est pas traduite par une modification de l'imaginaire de la communauté unique. L'idée d'un groupe virtuel où tout le monde s'exprime de façon égalitaire continue à dominer. ».

implique autant les instances productrices d'une œuvre d'art que le contexte et la logique de la réception.

De l'aveu des metteurs en scène, et d'une part importante du public, l'opéra est une image frappante qui synthétise le texte et la musique, les traduit et les interprète pour un destinataire qui, croit-on, serait perdu dans un labyrinthe de sensations. Il est vrai que le spectateur est soumis à plusieurs codes, à des signes qui fonctionnent selon des grammaires différentes mais dont le but est commun : l'émouvoir, le faire réagir et le faire participer par la canalisation de son énergie et de ses élans. De là à dire que l'opéra est un spectacle « total » et « multimédia » paraît aisé mais risquerait d'être quelque peu simpliste. Il n'en reste pas moins que les nouvelles technologies, l'Internet et les CD-Rom en témoignent, se sont rapidement emparées du matériau lyrique. En constatant l'intérêt des particuliers et des institutions pour l'utilisation du réseau numérique dans la connaissance et dans la pratique de l'univers lyrique, on peut s'interroger sur les raisons et les enjeux de ce comportement. Qu'apporte l'Internet par rapport à des sources d'information dites classiques comme les livres, les programmes, les revues spécialisées ? Quelles évolutions dans les pratiques permet-il de suivre et de constater ? Que change-t-il dans la construction de l'expérience esthétique telle qu'elle est définie par Jean Caune dans *L'esthétique de la communication*[34] – un ensemble d'interactions entre les acteurs et les objets d'art ? Est-ce que la perception du genre lui-même pourrait être mise en cause par l'utilisation du nouvel outil de communication ? La quantité d'information disponible influence-t-elle les conditions de la création/diffusion et de l'accueil par le public ? L'esthétique de la réception deviendra-t-elle une esthétique de l'interaction ? Quelles sont, en définitive, les caractéristiques de cette « population » qui décide d'utiliser le réseau pour rendre compte de son univers d'amateurs de musique et de théâtre et qui se constitue en communauté pour mieux revendiquer le rôle de la parole individuelle ?

Pour répondre à ces questions, le choix d'un groupe de discussion de l'Internet offre des éléments d'un continuum des pratiques plutôt qu'une typologie horizontale. Sa présentation et son analyse sont précédées par des considérations sur la construction de l'image du public d'opéra, et sur la place des médias dans les pratiques individuelles et collectives, et suivies par une mise en perspective par rapport aux résultats des entretiens et enquêtes menés sur le terrain auprès des amateurs « hors ligne » et des professionnels. Rappelons-le, l'étude d'une communauté en ligne qui se réunit autour d'une pratique culturelle qui est ici l'art lyrique, nécessite différents éclairages qui permettent de mieux situer et de comprendre ce qui se produit à l'intérieur du groupe. Les considérations historiques et techniques - celles qui

tiennent compte, par exemple, des supports de diffusion – tentent de montrer que la notion de construction dans l'expérience esthétique devient particulièrement importante avec la multiplication des modes d'accès et de consommation qui invitent l'amateur à construire son univers musical et, en définitive, à agir sur l'objet de sa délectation. La communication, ici par le biais de l'Internet, est une façon de confronter des choix et des organisations qui entrent dans le dialogue des reconnaissances et/ou des refus, eux-mêmes constitutifs du processus identitaire du mélomane. Elle montre aussi que, malgré une diversification et une forte individualisation des pratiques, la dimension collective joue toujours son rôle de référence.

[34] Caune J., *L'esthétique de la communication*, P.U.F., coll. Que sais-je ?, Paris, 1997.

Première partie :

La construction de l'image du public d'opéra

Pour préparer l'analyse des spécificités de l'Internet dans le domaine des pratiques culturelles et, plus précisément, dans l'émergence d'une expérience esthétique et de ses représentations dans le discours des internautes réunis autour d'un thème qui les passionne, nous souhaitons rappeler quelques faits attestés dans d'autres médias. Il est vrai que la place qu'ils réservent à la vie des amateurs peut paraître marginale et ne les intéresser qu'à titre anecdotique, quand elle revêt un caractère démesuré et hors du commun – des manifestations virulentes de la part d'un public, un décalage particulièrement fort entre le succès « populaire » et la reconnaissance critique. L'attention va prioritairement aux œuvres musicales elles-mêmes que l'on suppose contenir les modes et les principes de leur propre consommation. Il n'en demeure pas moins que la notion de réception n'est pas complètement absente des médias et qu'ils font partie des dispositifs et supports qu'utilisent les amateurs dans leur relation à l'opéra.

Il s'agit aussi de mettre en perspective différentes attitudes à l'égard de l'opéra et de son public, attitudes qui reflètent un conflit entre la logique esthétique et la logique de l'institutionnalisation. Se pose ainsi la question du sens d'une pratique culturelle qui, pour être considérée comme telle, consiste non seulement dans la perception mais aussi dans la reconnaissance des formes symboliques par le public[35]. Précisons que cette reconnaissance « conceptuelle » ne s'oppose pas au plaisir esthétique kantien mais qu'elle entre dans l'étude de la dimension collective du rapport à une œuvre d'art et montre son évolution dans le temps. C'est pour cette raison, sans doute, que la notion même du public est interrogée et repensée aujourd'hui tant il est vrai que les moyens de diffusion de masse effacent la frontière entre une activité délibérée et organisée, avec une variation des degrés d'investissement, et une consommation dite passive, proche d'un contact fortuit, « involontaire ». L'amateur d'opéra, celui qui fait partie d'un groupe de discussion par exemple, serait dans ces conditions emblématique d'une attitude où l'adhésion à une pratique culturelle s'effectue par une reconnaissance intellectuelle et affective d'un genre, marque d'un public « engagé », enclin à exprimer ses goûts et leur construction.

Cette segmentation ne se veut ni arbitraire ni discriminatoire. Il est, en effet, très difficile de parler aujourd'hui d'un public d'opéra, ou de ses amateurs, en tant que d'une entité globale, ou en tant que d'un groupe cohérent, non seulement parce qu'il existe une grande

diversité dans pratiques et dans supports à l'intérieur de ce que l'on pourrait appeler « les spectateurs avertis » mais également du fait que la diffusion des œuvres lyriques se dissocie, partiellement, des lieux de création et des données techniques propres au spectacle vivant et peut entraîner une perception / réception occasionnelle et/ou non délibérée. Comme le confie un couple, pourtant passionné d'opéra, « par le biais de la télévision, Wagner s'installe chez nous le soir sans avoir été véritablement invité »[36]. Cet état de fait renvoie à la problématique de l'accès à l'art, de l'incidence des modes de présence et de médiation – dans le sens où ils participent aux processus de reconnaissance et d'appartenance collectives – sur l'évolution d'une forme d'expression artistique et de sa consommation[37]. Au point que l'on peut se poser la question si l'amateur internaute et l'amateur spectateur qui fréquente les salles de concert parlent exactement du même objet.

Pour présenter la problématique de la perception et de la réception de l'opéra en fonction des supports utilisés et des modes de consommation, on peut se placer dans une perspective médiologique « matérielle », celle du rôle des canaux de diffusion dans la transmission des traditions. Les médias entrent dans les dispositifs de l'expérience esthétique et dans la construction de l'univers du mélomane, sont présents dans de nombreuses étapes : le premier contact, le passage à une pratique assidue, l'organisation des activités musicales. Mais peut-on parler d'une typologie du public, d'une transmission des traditions et des représentations des pratiques en amateur en prenant comme point de départ les moyens matériels, les canaux par lesquels s'opère le contact, et l'échange, avec un objet esthétique ? Peut-on considérer comme légitime une expérience qui se construit par une découverte tout compte fait très personnalisée, parfois fragmentaire et détournée d'une œuvre ? Ces questions nous amènent à examiner l'image du public véhiculée par le discours officiel et ses articulations par rapport aux pratiques des amateurs qui ont du mal à attirer l'attention des institutions et à être reconnues par la politique culturelle, indécise quant à la place à attribuer au public. Nous essayerons de comprendre quelles sont les relations à l'opéra et à ses destinataires que suggèrent les choix des institutions et des professionnels de spectacle dans une situation où les moyens d'accès et de diffusion n'assurent pas forcément un contrôle sur la réception tant collective qu'individuelle. Le recours à l'Internet comme terrain d'observation, permet aussi

---

[35] Lamizet B., *La médiation culturelle*, L'Harmattan, Paris 1999, p. 76.

[36] Letowski J. et E., *Le vademecum de l'opéra*, Twoj Styl, Varsovie, 1997, p. 252.

[37] En parlant de la structure du public du Palais Garnier au XIX^{ème} siècle, Frédérique Patureau précise : « Le premier facteur d'homogénéité du groupe des abonnés concerne les liens qui unissent entre elles ces familles en dehors du point de rencontre qu'est le Palais Garnier, liens tissés par des alliances matrimoniales, par des intérêts matériels communs, une impression de grande famille. » (*Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914*, Mardaga, Liège, 1999).

d'examiner les objectifs et les formes d'un engagement institutionnel, confronté aux nouveaux modes d'appropriation de la culture, dans un jeu d'équilibre complexe où il s'agit de s'adjoindre les moyens modernes de l'information et de la communication tout en transmettant une tradition et une pratique dont les données génériques et originelles ne sont pas toujours compatibles avec les contraintes imposées par les médias. Est-ce que, de son côté, le public peut, et si oui comment, échapper aux tentatives de normalisation et de pérennisation du fait culturel, voulues par la politique officielle ? Comment se définit et comment agit un amateur d'opéra face aux dispositifs techniques et aux aspirations individuelles d'une part et les démarches institutionnelles de l'autre ? Est-ce que les rôles de l'auteur, de l'interprète et de l'auditeur s'équilibrent en raison d'une « démocratisation » des supports qui sont davantage partagés par différentes instances bien qu'elles ne soient pas situées aux mêmes endroits de la chaîne de la médiation ? Ne se dirige-t-on pas vers une indifférenciation des fonctions si l'on songe qu'un internaute peut enregistrer, recomposer ou diffuser un morceau de musique sans passer par les canaux économiques officiels ? Il semblerait, à première vue, que les médias et leur disponibilité bouleversent les catégories et les frontières et que cela s'effectue aux dépens, ou au profit, des objets dont ils s'emparent.

En effet, et même si l'on considère que la télévision ou la radio peuvent proposer des contenus qui respectent la complexité d'un événement lyrique, les représentations que fait naître cette forme d'art dans la production audiovisuelle sont assimilées à une vision relativement éloignée des contextes public et professionnel dans lesquels l'œuvre est réactualisée, sans parler de la confusion dans la reconnaissance d'une structure symbolique à qui il arrive de n'être identifiée que par sa caricature. C'est pour cela aussi que nous souhaitons analyser, dans la première partie, ce qui relève plutôt du public et de son image avant les manifestations des amateurs plus ou moins passionnés. Nous associons ces derniers à une pratique culturelle d'ordre esthétique qui suppose une connaissance et une reconnaissance des formes signifiantes qui ont cours dans une société et l'existence d'un capital culturel qui conditionnent l'expression des goûts[38]. Nous voudrions aller du plus général, mais qui éclaire la démarche et la problématique, vers des situations particulières et aussi concrètes que le permet le réseau numérique. Il est vrai que les modes de diffusion actuels rendent les frontières entre le public, le non public et les amateurs plus fortement engagés assez floues : suffit-il de se référer aux notions de volonté et de choix pour définir

[38] Donnat O., *Les Français face à la culture*, la Découverte, Paris, 1994, p. 16 : « Les attentes d'un individu à l'égard d'un spectacle comme les satisfactions qu'il en tire dépendent pour une large part de son niveau informationnel et des modalités selon lesquelles il l'a acquis. ».

une catégorie, l'appartenance peut-elle, au contraire, procéder d'une simple mise en contact voulue ou fortuite ? Selon quels critères, historiques, esthétiques ou sociaux, mesure-t-on l'activité d'un mélomane ? Quelles sont les conditions qui rendent légitime la communication des goûts et des modes de consommation particuliers ? Les médias font-ils réellement tomber des obstacles symboliques d'une pratique normée et réglementée par quatre siècles d'existence ? L'examen des différentes représentations du public d'opéra dans les médias permet de saisir la formation des goûts et leurs enjeux, de préciser les raisons qui nous amènent à proposer une analyse de l'expérience esthétique et de son expression en termes de moyens de transmission et de communication. Les représentations constatées entrent, parfois, en conflit avec le discours des professionnels, réticents aux découpages des œuvres d'art en fragments interchangeables et indépendants, mais elles ont le mérite de mettre la lumière sur la complexité de la « nature » du public, ou des publics, tant il est vrai que la réception d'un art échappe aux démarches qui les envisagent comme prévisibles et uniformes. L'Internet a justement la particularité d'accueillir et de diffuser aussi bien la parole officielle que celle des amateurs, de publier du contenu professionnel à caractère commercial comme de servir d'outil aux aspirations du public. Il est lui-même placé dans une tradition des médias techniques et il nous semble important de précéder son approche par un rappel de quelques faits liés à la presse, à la radio et à la télévision dans leur rôle de moyens et supports de l'expérience esthétique.

Pour comprendre la portée de ces phénomènes récents dans l'histoire de l'art et de ses publics – cette remarque s'applique également à l'opéra né il y a quatre siècles et apparu sur l'Internet avec la mise en ligne des sites *web*, vers 1995 – nous procéderons à une présentation chronologique qui correspond à la place de l'amateur internaute dans un continuum car, s'il invente son lien et ses pratiques, il se revendique aussi d'une tradition « d'avant la connexion ». Sans connaître cette dernière, tout au moins dans ses grandes lignes, il serait difficile d'aborder la construction et la communication de l'expérience en opéra telles qu'elles se manifestent sur le réseau numérique.

Chapitre 1

L'image du public dans la presse écrite

Nous ne pouvons pas, dans le cadre du présent travail, étudier tous les aspects de l'évolution de la notion du public d'opéra et de ses représentations depuis la naissance du genre au début du XVII^{ème} siècle. Leurs traces sont rares, anecdotiques ou littéraires, et pourtant, de nombreux écrivains s'aperçoivent que le spectacle est aussi le fait de son assistance. Plus, pour un personnage fictif et étranger à la culture occidentale comme l'est le Persan Rica dans *Les lettres persanes* de Montesquieu – il confond ironiquement la salle et la scène – la pièce jouée a bien moins d'intérêt que les événements qui l'entourent.

Pour essayer de retrouver l'image du public d'opéra, nous devons nous fier aux sources plus ou moins indirectes, à travers la presse et la peinture[39], à travers les documents qui témoignent de la création des salles et de leur aménagement. Cette dernière donnée nous renseigne sur la fréquentation des spectacles et sur la segmentation du public qui trouvent leur traduction sur le plan de l'organisation architecturale intérieure et extérieure. C'est à la lumière de ces faits que nous souhaiterions attirer l'attention sur les relations entre les dispositifs techniques de production et de diffusion et les attitudes des spectateurs auxquels ils s'adressent. Il y aurait entre les conditions matérielles dans lesquelles advient une œuvre et l'image du public, une dialectique d'attentes réciproques, d'attirance et de séparation qui rendent les définitions ambiguës et fluctuantes. Si l'on nous permet un saut de trois à quatre siècles, on pourra se rendre compte que l'incertitude est toujours de rigueur et que les moyens techniques continuent à être plus qu'un contexte de réception. Comme l'Internet abolit les distances dans l'espace, il contribue à une confusion entre les destinataires et les destinateurs – un professionnel qui reçoit et un amateur qui émet est une situation possible – et fait pénétrer une scène, par le biais d'un site *web*, dans la sphère privée du spectateur. Mais on peut dire aussi que l'Internet est un outil de mise à distance, de sélection des destinataires comme l'est la fosse d'orchestre ou un autre dispositif architectural car afficher sur le réseau l'image numérique d'une salle est autant une stratégie publicitaire qu'un test de la motivation et des goûts pour l'internaute. Dans quelle mesure alors l'aménagement technique oriente-t-il

[39] On peut consulter, à ce sujet, le livre d'Evelyne Koch d'après une série d'entretiens avec le baryton allemand, Dietrich Fischer-Diskau, *La légende du chant*, Flammarion, Paris, 1998, et, en particulier, à la page 79, la reproduction du tableau de J.F. Greipel, *Représentation de « Il parnasso confuso »*.

le goût et la réception ou est-il le résultat de la présence des spectateurs et des amateurs d'un genre ?

D'un point de vue historique, l'émergence du public amateur d'opéra est indissociable du lieu, de sa conception architecturale, économique et sociale. C'est un endroit où l'on vient pour voir un spectacle, écouter une musique que l'on n'a pas commandée soi-même, en acceptant le principe de la réception collective d'une œuvre produite collectivement et en pensant l'art autrement qu'en relation avec sa propre personne. À cela on rétorquera que les premières « expériences » lyriques ont pris place dans des espaces privés ou semi-privés, ceux des palais des princes de l'Italie du Nord et pour célébrer des événements de la vie privée. Or, le premier théâtre d'opéra public a été créé à Venise dès 1637, au théâtre de San Canssiano, et son succès fut immédiat. Par la suite, d'autres salles du même type ont été financées par des particuliers ou sous forme de sociétés en actions[40]. Avec la désignation, la fixation du lieu, on fige d'une certaine manière les spectateurs et les conditions dans lesquelles ils réagiront aux œuvres présentées. En même temps que l'on ferme le théâtre par un toit et que l'on cache le cadre de la scène, on aménage la salle de façon à optimiser la recette dans un environnement qui respecte les « profils » des destinataires – c'était l'idée de Soufflot pour la construction de la première salle d'opéra française à Lyon, en 1756, que de placer les rangées de sièges en retrait les unes par rapport aux autres en obtenant un évasement vers le haut, très rentable en nombre d'entrées par représentation. Est-il besoin de le préciser, cette démarche « technique » traduisait aussi la segmentation sociale du public faisant correspondre le rang, la rangée et les moyens de la réception avec un résultat qui n'était sans doute pas volontaire – si le confort des places proches de la scène est incontestable et réservé aux « spectateurs de qualité », l'impression du vertige et de l'ascension, du son qui « monte » incombe au public dit populaire du poulailler. Leur occupation est devenue, plus tard la marque distinctive des amateurs érudits et musicologues dans l'âme qui choisissent cet emplacement pour s'y installer avec une partition sur les genoux et suivre la justesse de l'exécution. C'est, peut-être, le propre de l'art que d'échapper au prévisible et au rationnel mais nous ne pouvons pas ne pas faire ici un parallèle avec l'imaginaire qui entoure l'Internet – outil hautement technique et fonctionnel – qui se trouve être utilisé par des mélomanes pour exprimer des émotions et des sensations qui pourraient apparaître en décalage avec la rationalité et l'efficacité du réseau numérique. De plus, ce canal – encore une fois, outil aliénant et dominé par les machines – a le pouvoir de réunir un public que les presque quatre siècles de stratégie économique ont essayé de compartimenter.

En effet, l'organisation de la salle, dès le milieu du XVIII[ème] siècle, tend à séparer les divers publics et à refouler les spectateurs « pauvres » aux derniers étages, dans les galeries que l'on appelle élégamment « paradis » ou « poulailler » en raison des réactions vives et spontanées qui en surgissent. Le public qui manifeste, qui se laisse moins dominer par la bienséance et les conventions du savoir-vivre, est placé le plus loin possible de la scène, du centre de l'événement. Les directeurs des théâtres essaient de réduire le tumulte et les coteries bruyantes pour ne pas décourager la fréquentation des « gens de qualité ». C'est une sorte de tentative pour normaliser le rapport à l'opéra en définissant et en imposant ses modes d'existence où l'esthétique et l'économique sont étroitement liés. Le coup de grâce à la diversité des comportements et des attentes est donné par le système d'abonnement, institué, en France, à la fin du XVIII[ème] siècle, sur l'initiative de l'Opéra et qui atteint les sommets de sélection et de filtrage à l'époque de l'essor du Palais Garnier. La prégnance de ce modèle auprès des professionnels est toujours vivace comme le montre l'étude que consacre Philippe Cibois aux abonnés du théâtre aujourd'hui[41]. Il se crée ainsi une partie du public qui semble homogène et qui a pour fonction de donner un modèle du rapport à l'opéra. Modèle tellement rigide et discriminatoire, ne serait-ce que symboliquement mais la « barrière » matérielle existe aussi, qu'il peut expliquer, au moins partiellement, les limites de la fréquentation des salles d'opéra compte tenu des chiffres et des comportements qui varient légèrement selon les pays et malgré le contre exemple stéréotypé des « très démocratiques » Arènes de Vérone.

Loin de nous la prétention, et l'illusion, de prouver qu'un outil de communication comme l'Internet rend populaire la pratique culturelle qu'est l'opéra et sa consommation. Nous pensons qu'il offre plutôt une alternative et modifie, en faisant tomber certains obstacles, la place que l'opéra peut tenir dans la vie des mélomanes et dans la construction de leur univers. Pour vérifier le bien fondé de nos hypothèses dans ce domaine, nous voudrions, tout d'abord, rappeler le cadre dans lequel s'est formé le public d'opéra et qui nous sert de référence pour constater et analyser les changements que semble apporter le réseau numérique.

---

[40] Leroy D., *Histoire des arts du spectacle en France*, L'Harmattan, Paris, 1990, p. 42.

[41] Cibois P., *Les abonnés du théâtre : un public hétérogène*, in *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, La Documentation française, Paris, 2003, p. 172 : « C'est sur la base de cette homogénéité sociale que les professionnels du théâtre pensent que le public des abonnés est également homogène dans ses attentes. ».

1.1. Le discours officiel et la place de la réception

Dans la séparation des espaces, celui alloué aux professionnels et celui qu'occupe le public, ce qui se passe derrière le rideau procède des données esthétiques et techniques liées à la mise en scène des œuvres alors que l'évolution de la salle se ferait en fonction des données sociologiques de leur consommation. Dans cette vision binaire qui suggère une rupture plutôt qu'une communication, l'interdépendance entre la production et la réception est marquée par l'accroissement d'une réglementation où l'auditoire visé serait restreint et conforme aux réactions qu'on attend de lui. On en arrive à vouloir façonner un public sélectionné en fonction de l'organisation des salles, leurs prix d'entrée, leur emplacement géographique et le type du répertoire, autant d'éléments qui font de la fréquentation de l'opéra un signe de reconnaissance du statut social plus que d'une expression des goûts. Les choix et les aménagements techniques n'ont pourtant pas systématiquement un caractère monolithique et restrictif que suggèrent, parfois, des cahiers des charges même quand ils montrent que la politique des responsables administratifs et financiers envisage les attentes des spectateurs comme évidentes et indiscutables[42]. Le public ne se laisse pas toujours neutraliser par le cadre que les démarches, et le discours officiel, tentent de lui fixer. Il entend manifester sa présence et ses goûts.

Dans son ouvrage consacré à la critique musicale au temps des Encyclopédistes, Raphaëlle Coronat-Faure rappelle que les comportements du public, quoique traités de façon marginale, ne sont pas absents des comptes rendus des spectacles. La presse officielle, le *Mercure de France* par exemple, regrette la pression exercée par l'auditoire qui impose, à son tour, ses impératifs et ses goûts par des réactions immédiates et spontanées : « C'est sur les commentaires du public qu'une pièce est corrigée – musique et livret revus en fonction des réactions de l'auditoire. »[43]. L'auteur cite les critiques de l'époque (1750-1774) qui reprochent aux spectateurs leurs incompétences musicale et littéraire, tout en reconnaissant leur pouvoir d'action pour décrier une œuvre ou pour faire son succès. Que dire de Grimm qui déplore l'incapacité du public dans le jugement de la qualité de la musique « pour elle-même » car il s'attache principalement aux interprètes

[42] Patureau F., op. cit., p. 151 : " Le cahier des charges imposé par le ministre des Beaux-Arts stipule des créations nouvelles mais l'activité principale se concentre sur la reprise d'une quinzaine d'ouvrages lyrique (...) avec un faste particulier qui doit faire la différence par rapport aux représentations des autres théâtres. ».
[43] Coronat-Faure R., op. cit., p. 248.

qui la portent et qui constituent, pour Grimm, une composante hasardeuse et aléatoire, insignifiante dans l'exercice de la formation du goût[44].

Le discours officiel – dû aux instances « autorisées », critiques, écrivains ou directeurs de théâtre mais aussi au fait de sa publication et de sa diffusion – tente de donner des règles de bonne conduite et de « bonne réception », en mettant dans un contexte négatif les critères que veut appliquer le public. On lui suppose des goûts et des choix erronés, au mieux incertains, à cause d'une méconnaissance de la cohérence esthétique des œuvres et de l'art des auteurs. On le corrige donc et éduque en proposant des modèles à suivre.

Mais parallèlement au discours officiel, on peut trouver, en particulier pour la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle, des traces de résistance aux pratiques un peu trop policées et aux modèles dominants. C'est le cas des « nouvelles à la main », copiées et distribuées de façon quasi clandestine et qui témoignent d'une image moins homogène de la vie musicale. L'engouement pour ces nouvelles, qui pourraient faire penser à un réseau d'information parallèle et difficile à contrôler par le pouvoir, viendrait du fait qu'elles donnent aux lecteurs l'impression de fréquenter les foyers et les salons, d'avoir accès au contexte de l'œuvre, d'échapper à la pratique impersonnelle et imposée par les autorités en la matière. La projection dans le rôle du spectateur, et éventuellement dans celui de l'amateur, se fait plus aisément grâce à un récit des « détails » qui rendent la réception vivante. Nous avons constaté le même type d'intérêt, toute proportion gardée, de la part des amateurs internautes qui ont aussi le goût de l'anecdote et une envie de connaître les dispositifs techniques et leurs usages autant que les œuvres qu'ils transmettent. Ils donnent également l'impression que les nouvelles diffusées par le réseau numérique échappent au contrôle « idéologique » et sont plus proches de la vérité des événements que le discours publicitaire, ou politique, risque d'occulter. On peut leur donner raison en comparant, bien avant la profusion des sources actuelles, la vision de l'opéra comme centre de la vie parisienne d'après le *Mercure de France* alors que « les nouvelles à la main » en constatent le déclin – information confirmée par un gain d'intérêt pour la musique instrumentale et surtout par l'essor des pratiques d'amateurs qui préfèrent des airs et des extraits que l'on peut facilement jouer/chanter chez soi.

Il en résulte une conviction que le public est une présence nécessaire mais non suffisante à l'égard de laquelle le critique officiel manifeste une certaine indifférence,

[44] Dans son commentaire à propos du premier opéra comique de Gossec, *Les pêcheurs de perles*, *Correspondance littéraire* du 15 juin 1766. La postérité semble avoir donné raison au public de l'époque car les opéras de Gossec sont encore appréciés de quelques musicologues mais ne font plus partie du répertoire. Nous ne jugeons pas de leur qualité mais du poids qu'a pu avoir le désaveu des spectateurs.

dans le meilleur cas, voire un mépris pour ses attitudes et pour son jugement. Cet état de fait n'a pas beaucoup évolué, en ce qui concerne la presse écrite, dans la mesure où elle perpétue des antinomies qui structureraient l'expérience esthétique telle l'opposition amateur/professionnel. Les commentaires sur les comportements des spectateurs sont quasi inexistants de la part des critiques musicaux comme si le fait de s'y référer mettait en doute l'impartialité, la compétence objective de celui qui est là professionnellement et non pas pour le plaisir. À la lecture des revues comme *Opéra International*, on peut détecter quelques rares attestations des réactions fortes de l'auditoire mais elles jouent un rôle anecdotique et ne se préoccupe que de la réception de l'aspect visuel du spectacle[45].

Un amateur curieux peut lire aujourd'hui les comptes rendus du même spectacle dans la presse écrite comme dans la presse numérique : hormis les revues spécialisées (*Opéra International*, *Le Monde de la Musique*, *Diapason*), il peut avoir recours aux quotidiens qui suivent l'actualité lyrique. Il en déduira, sans doute, que le jugement « professionnel » est relatif et subjectif car pour la même représentation les avis peuvent être totalement divergents. Il pourra rarement trouver autre chose qu'une mention réduite et convenue de l'assistance. Plusieurs tendances et modes d'écriture peuvent être observés dans le discours d'un critique pour entériner cette discrétion : un recours assez courant au pronom « on » pour étendre le regard et l'appréciation du professionnel sur l'ensemble des personnes présentes, des groupes nominaux qui renvoient à une catégorie indifférenciée ou le commentaire des effets produits qui sont toujours attribués aux artistes[46]. Ce phénomène trouve une explication dans les conditions de travail d'un critique musical. Pour écrire son « papier », ce dernier peut être invité à assister à une répétition générale, c'est-à-dire au moment où le spectateur n'a pas encore sa place – pendant la mise au point et la préparation, on joue devant des fauteuils vides. Par ailleurs, en tant que journaliste, il est un rapporteur du fait journalier, et non pas un sociologue amateur, et il fait valoir sa distinction.

Le passage au discours officiel, à la parole écrite et publiée, marque d'une certaine façon l'éviction de la figure de l'amateur et des démarches propres au public d'un

[45] Un exemple parmi d'autres : dans le numéro 273 d'*Opéra International*, la critique de *Don Giovanni* de Mozart à l'Opéra de Bordeaux explique les rapports entre la mise en scène proposée et le film de L. Visconti dont elle s'inspire, *Les damnés*, pour expliquer l'accueil « mitigé » du public, à savoir des huées et des applaudissements. Les spectateurs sont des « sauvages » qui ne s'expriment que par des onomatopées et par des gestes.

[46] Doucelin J., *Kafka saisi par l'électronique*, *Le Figaro*, 9 mars 2001. L'opéra de P. Manoury, *K.*, a bénéficié d'une très large couverture médiatique qui était quasi totalement consacrée au compositeur et au déroulement des répétitions. Son aspect « expérimental » aurait pu être une occasion d'observer le public, d'autant plus que le

événement artistique. Un site *web* consacré à l'opéra – http://www.forumopera.com - met en ligne des interviews d'artistes divers, des critiques des spectacles qui sont, en grande partie, rédigées et présentées par des amateurs, journalistes occasionnels par passion pour le lyrique. Or, sans contester la qualité de leur travail, nous pouvons relever dans leurs discours les mêmes habitudes, les mêmes schémas d'écriture que chez les professionnels : l'analyse de la technique vocale et de la direction d'orchestre, des références érudites aux mises en scène « mythiques », le soin de commenter l'événement d'un point de vue extérieur par rapport au public présent.

Un cas à part dans la presse actuelle qui se consacre au domaine lyrique et qui s'écarte des parutions officielles un peu à la manière des « nouvelles à la main » est illustré par la revue américaine *Opera Fanatic* publiée par Stefan Zuker et disponible auprès de la *Bel Canto Society* (Inc., 11 Riverside drive, New York 10023). La société *Bel Canto* produit, depuis novembre 1968, des spectacles et des enregistrements, se charge de la traduction des livrets d'opéra et de l'organisation des *master class*. La revue est une de ses activités et prétend être une tribune des amateurs, notamment en publiant des interviews du public présent dans la salle pendant les représentations et qui donne ainsi, « à chaud », ses avis et impressions. En réalité, cette revue propose principalement des anecdotes et des rumeurs sur la vie personnelle des artistes et ressemble, dans sa prétention à être un circuit parallèle et un témoin des coulisses de la création, au modèle des journaux à sensation, lui-même rejeté par une partie du public amateur. En effet, l'expression de l'expérience esthétique en opéra observée auprès des amateurs internautes, comme sur le terrain, montre un intérêt attesté mais limité pour les anecdotes et semble s'en méfier comme d'un obstacle dans la légitimation des pratiques. Si l'absence des considérations pour le public réduit sa place dans la création d'un événement artistique, l'image d'un mélomane focalisé sur les histoires drôles des coulisses peut être tout aussi caricaturale.

En revanche, la version numérique de la revue et son activité commerciale – un large choix d'enregistrements audio et vidéo parmi lesquels des raretés – attirent de nombreux amateurs. À lui tout seul, le site reprend et reflète déférentes conceptions du savoir sur l'opéra et de la relation à l'univers lyrique. Nous sommes confrontés ici à une idée particulière de l'expérience esthétique qui révèle son hétérogénéité : une consommation des grands classiques qui forment le goût au sens le plus puriste du terme, lecture des informations périphériques et rapidement périmées quand il ne s'agit pas d'affabulations

compositeur, lui-même, était présent dans l'assistance tous les soirs, ou peu s'en faut, pour voir « ce que ça fait dans la salle ».

inspirées par la notoriété de certains interprètes[47]. On ne peut pas nier que l'expérience peut passer aussi par ce genre de « curiosités » qui fonctionnent à la manière d'une désacralisation qui permet, même de façon illusoire, de diminuer les distances entre ceux qui sont mis en valeur, et parfois sur un piédestal, par leur présence sur la scène et ceux qui sont dans la salle.

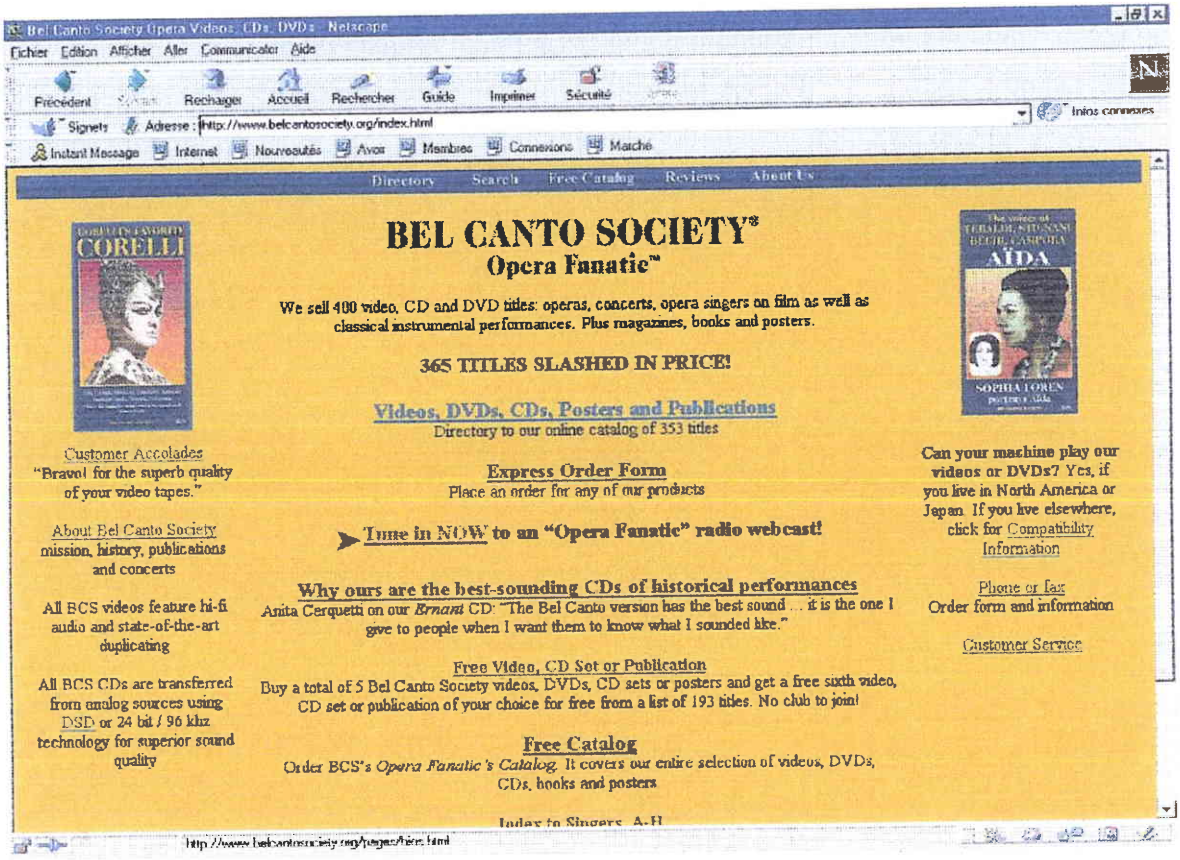


Figure 1 : Le site *web* de la *Bel Canto Society* propose toute une palette de supports audiovisuels (CD, DVD) ainsi que des magazines, des livres et des affiches. La revue *Opera Fanatic* vit, principalement, de souscription et ses numéros successifs n'apparaissent que quand les fonds sont suffisants pour les publier.

Nous constatons, en définitive, que l'image du public d'opéra et de sa place dans la création des événements lyriques et des pratiques qui lui correspondent est marquée par une discrétion et un effacement qui en font plus un décor qu'un acteur de la médiation. Le

[47] Letowski J. et E., *Le vade-mecum de l'opéra*, Twoj Styl, Varsovie, 1997, p. 250. Les auteurs citent, entre autres, un article de la revue qui présente la soprano Aprille Milo comme une fille naturelle du président John F. Kennedy.

discours officiel, tel qu'on peut le trouver dans la presse écrite mais aussi numérique, tente de suggérer une présence anonyme sans qu'elle soit pour autant silencieuse. Elle est creuse, c'est-à-dire prête à recevoir un fait musical qui serait dispensé un peu à sens unique, mettant face à face ceux qui ont des compétences et des savoir-faire pour créer et ceux qui ont payé pour pouvoir écouter. D'un autre côté, par la diffusion des articles, des dossiers, des images, la presse contribue à la construction de l'expérience esthétique ne serait-ce qu'en rendant accessibles des informations sur l'univers lyrique et en exposant son appareil critique, sa façon d'apprécier et de juger un art.

Les initiatives individuelles et/ou privées qui se traduisent par une publication, suggèrent une image de consommateurs tous azimuts des produits « originaux » et dérivés. Curieux, certes, et désireux d'étoffer leurs pratiques musicales mais qui restent soupçonnés d'une appropriation des œuvres qui détourne leur sens et méconnaît les données artistiques maîtrisées par les professionnels. On a du mal à voir où et comment les amateurs pourraient se faire entendre et s'il y a une place entre l'anonymat et le stéréotype. Il nous semble que l'expérience esthétique est aussi une recherche de l'identité, un dialogue entre les représentations que l'on peut rencontrer dans différents discours et les aspirations individuelles. Il ne s'agit pas non plus de sous-estimer le rôle structurant de la presse qui inscrit l'opéra dans une actualité culturelle, rappelle le cadre de sa diffusion/réception et influence l'expression des amateurs qui peuvent, éventuellement, prendre à leur compte un lexique et une argumentation. Les internautes dont nous avons étudié les messages lisent et citent des articles de journaux qui semblent contribuer à la formation d'un « savoir-dire » et d'un « savoir-communiquer » qui les mènent à formuler leurs avis personnels.

1.2. Le cadre de présence du public

Le discours officiel pose plusieurs cadres aux pratiques des amateurs et du public en général. Les jugements de valeurs portées sur les spectacles, y compris par leur mode d'expression, fixent les éléments auxquels il faut être attentif et leur hiérarchie avec un ordre quasi immuable : la mise en scène, les solistes, l'orchestre et les chœurs – c'est le schéma préféré des critiques publiées par la presse. Cela suggère des grilles de lecture qui donnent à l'expérience d'un événement lyrique un caractère répétitif, uniforme et prévisible. Cette canalisation des sensations occulte les composantes subjectives comme le plaisir qui consiste

aussi à se laisser surprendre et le droit d'une appréciation individuelle à être non conforme aux canons d'un art. L'orientation du public ne s'arrête d'ailleurs pas aux considérations sur l'œuvre et sa réalisation. Elle cherche à influencer le comportement à avoir, définir le modèle à respecter quand on prend place dans une salle.

Cela n'est pas sans conséquences sur les postures que manifeste ou réprime le public lors d'une représentation aujourd'hui. Dès l'ouverture, les lumières s'éteignent, contrairement à ce qui se pratiquait jusqu'au début du XX^{e} siècle, pour permettre de créer une ambiance de recueillement religieux où même les applaudissements font partie de la partition et ont une place bien déterminée quand ils ne sont pas relégués – habitude venue du théâtre – à la toute fin du spectacle. Ne pas applaudir est devenu une marque distinctive des habitués initiés qui mettent un point d'honneur à ne pas se laisser impressionner par un air réussi et à dominer leurs émotions. On peut, par ailleurs, constater une relative perplexité du public qui a sagement appris les endroits où il pouvait se faire entendre dans les opéras « à numéros », car personne n'oserait applaudir un récitatif, confronté à une œuvre contemporaine comme *K.* de Philippe Manoury à l'Opéra-Bastille en mars 2001. N'ayant plus les repères de la tradition, ni les directives officielles, les spectateurs finissent par adopter une attitude de réserve plus proche d'une salle de cinéma que d'une salle de concert. Le répertoire des attitudes prescrites est considéré par la presse comme naturel et permanent, marque distinctive de l'audience d'un spectacle lyrique, un cliché et une excuse, parfois, pour le peu d'attention réservée à l'accueil d'une œuvre par le public. Dans un article publié dans *Le Figaro* le 9 mars 2001, et toujours au sujet de l'opéra de P. Manoury, Jacques Doucelin écrit : « Certes, l'accueil a été favorable sans être délirant, n'entraînant aucune réaction extrême comme c'est la règle dans l'univers lyrique. ». Reste à savoir qui a fixé cette règle et selon quels critères le critique juge l'accueil « favorable ».

Le cantonnement du public dans un type de réactions, donc de présence prévisible et déterminée, affecte également les attentes des artistes dans leur rôle de médiateurs et de « communicants ». Le cadre imposé aux spectateurs peut altérer l'envie et les possibilités d'entrer dans un échange. Lors d'une interview que nous avait accordée à Vienne, en 2001, une jeune soprano moldave en troupe au *Staatsoper*, nous avons pu noter une gêne avouée et provoquée par des applaudissements alors que l'artiste venait de chanter l'air de Liù dans *Turandot* de Puccini : Je suis une jeune fille sur le point de se sacrifier et de mourir, si le public applaudit c'est qu'il n'a pas compris que j'incarne un personnage. ». Nous avons ici, plus que la recherche de reconnaissance pour une réussite artistique, un témoignage de l'enracinement de certaines conventions. Non pas celles qui permettent d'accepter que, dans

un opéra, on chante au lieu de parler mais celles que l'on fixe pour encadrer et formater la réception. De l'aveu de plusieurs interprètes que nous avons interrogés, le public doit se contenter du rôle qu'on lui assigne officiellement, celui d'un réceptacle qui n'a pas à intervenir sur un produit dont il ne connaît pas les arcanes.

Compte tenu de ces signes de rupture entérinés et légitimés par le discours officiel, nous pouvons mieux comprendre les motivations et les démarches des amateurs qui cherchent à exprimer et à partager leurs émotions et avis dans un lieu et par des moyens qui donnent l'impression d'un jeu égal, d'un équilibre entre les interlocuteurs. Un groupe de discussion de l'Internet mélange les catégories et donne la parole aux professionnels comme aux amateurs qui peuvent mettre en valeur et exprimer différents modes de réception et différentes pratiques sans passer par une médiation institutionnelle. Le décorum et le rituel d'un spectacle vivant, en salle, deviennent pour certains mélomanes un prétexte à la non fréquentation d'un lieu public à cause des écarts par rapport aux pratiques individuelles et personnalisées. Le cadre officiel donne une impression d'homogénéité et de stabilité mais il empêche, sans doute, la projection et l'épanouissement de l'expression. Le discours officiel réduit l'amateur à la discrétion et cette vision d'une émission à son unique méconnaît une partie de son univers.

1.3. Les contraintes de l'anonymat et de la discrétion

Les remarques que nous venons de formuler se fondent sur les pratiques qui supposent une consommation en direct, collective et dans un espace public. Nous n'oublions pas que les fréquentations constatées dans les salles, 2 à 3 % des Français sont allés à l'opéra ces trente dernières années[48], ne tiennent pas compte de tous les amateurs du lyrique qui ont, surtout aujourd'hui, d'autres moyens de vivre leur passion. Au cours des XIX^{ème} et XX^{e} siècles les processus de production générale et ceux propres à la fabrication artistique ont évolué et permis d'autres rapports à la musique. L'approche de la réception en a été affectée car on ne peut plus considérer comme public et amateurs seulement ceux qui sont présents physiquement au moment de l'exécution d'une partition dans une salle.

Pour ceux qui s'y rendent, la discrétion est de rigueur et elle comporte plusieurs étapes. Il existe des codes de bonne conduite qui entendent donner une forme acceptable à l'expérience

du spectateur dans un cadre collectif. Ce système de règles à respecter est formulé et promu, pour une large part, par le discours officiel, qu'il s'agisse de la presse, des programmes vendus dans les théâtres ou des compagnes d'information à visée commerciale.

Une participante du groupe de discussion témoin fait parvenir à la liste un message avec un ensemble de consignes qui accompagnent le billet qu'elle vient d'acheter. " Ne pas bouger ou essayer de diriger l'orchestre, ne pas mâcher de *chewing gum* ou de mettre trop de parfum". Tout ce qui pourrait signaler la présence du spectateur/individu est fortement déconseillé. Pour se convaincre du caractère universel de cette démarche de canalisation vers une discrétion optimale, on peut se reporter au site *web* de l'Opéra-Comique de Paris, par exemple, qui précise sous la rubrique "Renseignements pratiques", que les spectateurs qui arrivent moins de trois minutes avant le début de la représentation seront placés de façon aléatoire en raison de leur "retard". On pourrait citer d'autres consignes, imprimées sur les programmes ou inscrites dans les pages d'un site, la conclusion serait semblable – le spectateur d'une salle doit s'efforcer de ne pas exister en tant qu'unité et de se fondre dans un ensemble anonyme et indifférencié.

Ce constat trouve sa traduction sur le plan architectural que nous avons déjà mentionné. Les théâtres à l'italienne, ceux construits au XIX^{ème} siècle comme le Palais Garnier, sanctionnaient assez nettement la différence des moyens financiers du public alors que les constructions actuelles, comme l'Opéra-Bastille, correspondent à un choix revendiqué de donner "la même vision frontale à tous les spectateurs" – il y a, pourtant, un net rapport entre le confort visuel et le prix de la place. Le titre d'accès, le billet, est également touché par cette envie de rationalisation et de discrétion de la part des gestionnaires des salles et nous ne pouvons regarder qu'avec de la nostalgie les billets de faveur et autres titres d'entrée signés par les directeurs des théâtres eux-mêmes. Les plans des salles, affichés aux caisses ou inclus dans les programmes, montrent des zones de couleur qui correspondent au prix payé et le personnel de la maison est là pour surveiller le flot des spectateurs et de réprimer les audacieux qui tenteraient de s'installer dans un secteur qui n'est pas le leur. Les contacts humains du côté de la salle obéissent à un cérémonial qui les dépersonnalise quand il ne se limite pas à la lecture des pictogrammes. Comme le dit Agnès Terrier, " nous avons vu combien l'information et la vente s'étaient dématérialisées"[49]. Et on ne peut pas s'empêcher d'avoir l'impression d'être seul face à un dispositif matériel, bien que l'on soit dans une salle de concert publique.

---

[48] Donnat O., op., cit., p. 157.
[49] Terrier A., *Le billet d'opéra*, Flammarion, Paris, 2000, p. 100.

La discrétion et l'anonymat semblent faire partie de l'expérience esthétique en opéra, qu'on les juge pesantes et normatives ou indispensables à la consommation de l'art dans un lieu public. La réception collective est une partie des rapports qu'un amateur peut entretenir avec l'objet de sa prédilection. Il est vrai aussi qu'il n'a plus besoin aujourd'hui d'être présent au même endroit et au même moment que les artistes qui interprètent une partition. La dissociation du lieu et des acteurs d'un événement musical atténue les normes présentes dans le discours officiel et les dissocie, partiellement, de la construction individuelle. Elle peut se réaliser en dehors d'un circuit officiel de la production et de la réception et cette indépendance trouve sa figure emblématique dans l'Internet qui, de plus, permet à l'usager d'assumer le double rôle de destinataire et de destinateur. À un détail près : si l'expression se fait « librement » dans le cadre des échanges sur le réseau, elle a tout de même besoin d'un matériau de base que sont les diffusions radiophoniques et télévisuelles, la commercialisation des enregistrements – des objets techniques et esthétiques à la fois qui participent à la formation des goûts.

L'intervention des médias et la multiplication des supports donnent la possibilité de faire venir l'opéra dans la sphère privée et selon les modalités que l'amateur invente et définit. À partir des sources disponibles, il construit son univers, intègre et adapte les gestes et les habitudes qui naissent avec les nouveaux moyens de diffusion et de réception. C'est pour cette raison que nous souhaiterions examiner les rôles joués par la radio et par la télévision dans la construction de l'expérience esthétique en opéra - elles permettent d'envisager le public autrement qu'à travers les conditions d'une salle en même temps qu'elles facilitent et modifient l'appropriation des œuvres d'art. Il nous semble important d'analyser quelques conséquences du développement des supports techniques non seulement parce qu'ils entrent dans le dispositif matériel de l'expérience esthétique mais également à travers leur place dans la communication telle qu'elle se manifeste, notamment, sur l'Internet.

Chapitre 2 :

La diffusion radiophonique

Dans les années trente du XX^{e} siècle, les techniques de diffusion radiophonique ont atteint le niveau qui a permis une transmission du son à longue distance dans des conditions et avec un résultat assez satisfaisants pour attirer l'attention des mélomanes. Aujourd'hui encore, la programmation radiophonique réserve des plages pour les événements lyriques. À titre d'exemple, *France Musiques* propose le samedi soir une diffusion en direct ou d'un enregistrement d'opéra dans une émission intitulée *Place à l'opéra*. Les différentes composantes de l'univers lyrique sont présentes dans des programmes thématiques réguliers comme *Chant des étoiles, musique et cinéma* ou *Hector*. La réception de l'opéra tel qu'il est diffusé à la radio tient une place très importante dans la construction de l'expérience esthétique car elle est souvent évoquée par des amateurs en ligne et hors ligne comme l'origine de leur premier contact avec le genre et un facteur dans la continuité des pratiques. Ces dernières sont d'ailleurs formées, au moins en partie, par le dispositif technique et le caractère des contenus proposés. Écouter l'opéra à la radio c'est se projeter en tant que public des lieux prestigieux et souvent éloignés géographiquement, c'est avoir accès à des enregistrements historiques et des commentaires qui s'additionnent à d'autres compétences musicales et d'autres modes de réception.

Rappelons qu'une large utilisation de la radio dans la diffusion des spectacles lyriques a débuté en décembre 1931 à partir de la scène du *Metropolitan* de New York alors que la première tentative de ce genre serait due à l'Opéra de Chicago d'où on a retransmis, le 21 janvier 1927, la scène du jardin de *Faust* de Gounod. Grâce à l'aide financière de la compagnie pétrolière Texaco et avec l'accord du directeur du *Metropolitan*, Giulio Gatti-Casazza, un "cadeau de Noël" fut offert aux auditeurs le 25 décembre 1931, sous forme d'une diffusion en intégralité de *Hansel et Gretel* de Humperdinck avec, dans la distribution, entre autres, Edith Fleischer, Queena Mario et Dorota Manski. Le lendemain, on réitère la performance avec *Norma* de Bellini dirigée par Tulio Serafin et avec une palette d'interprètes devenus légendaires : Rosa Ponselle, Gladys Swarthout, Giacomo Lauri-Volpi, Ezio Pinza.

Depuis ce temps, le *Metropolitan* continue sa tradition radiophonique par un programme hebdomadaire, le samedi en matinée, lui-même objet d'enregistrements commercialisés en disques. La plupart des opéras diffusés entre 1931 et 1950 a été enregistrée et constitue une collection d'environ 200 titres qui, après avoir été gravés sur des vinyles, sont actuellement disponibles, en grande partie, sur les disques compacts. Le succès de la formule fut assuré par

le prestige des artistes engagés par l'opéra de New York. Nous ne citerons que quelques chefs d'orchestre qui ont participé à ces événements : Bruno Walter, Fritz Reiner, Thomas Beecham, Georg Szell ou Dimitri Mitropulos.

Il est indéniable que la radio a contribué à élargir le public d'opéra, a rendu les pratiques des amateurs plus variées, a donné l'accès à des spectacles produits dans des lieux mythiques pour un mélomane, émanant souvent des théâtres réputés pour la qualité artistique. Ce à quoi on pense plus rarement, ce sont les conséquences sur l'opéra lui-même et sur la formation des goûts du public qu'entraîne le recours à une diffusion à distance. Dans le premier temps, cela a affecté des modes de production car certaines stations de radio ont créé des équipes artistiques dont c'était l'activité exclusive. Tel était le cas, certes assez exceptionnel et dicté par le contexte politique, de la radio de l'Union Soviétique qui a employé et titularisé des interprètes qui n'avaient ni la possibilité ni le droit de se produire dans les salles. On doit à cette initiative la popularisation du répertoire lyrique et la naissance de quelques versions d'opéras de Rossini qui sont devenus une référence, y compris auprès des connaisseurs occidentaux[50]. L'incidence de la radio dans la formation des goûts et des pratiques d'amateurs est sensible dans les discours qu'ils tiennent aussi bien dans des groupes de l'Internet que pendant des entretiens directs. Le canal de diffusion et le support dans ses aspects matériels, leur disponibilité et inscription dans un univers familier et proche, ont fortement modifié les données d'une expérience esthétique en opéra.

2.1. La séparation du lieu et de l'événement

Dans son article consacré aux relations entre le comportement d'écoute et les médias techniques, Ian Bontinck distingue trois degrés qui modèlent les expériences et les habitudes du public. Il y a, tout d'abord, une forme, et une étape, qui stipule la présence obligatoire des musiciens et de l'auditoire dans une communauté entre ceux qui écoutent et ceux qui font la musique. La radiodiffusion, comme le disque ou la bande magnétique, supprime la communauté sociale des agents et la nécessité de leur présence simultanée. Grâce au développement des nouveaux médias et des nouvelles technologies de communication, la musique est devenue omniprésente en plaçant l'écoute dans la catégorie de "non

[50] Letowski J. et E., *Le vade-mecum de l'opéra*, Twoj Styl, Varsovie, 1997, p. 244.

événement"[51]. Cela entraînerait chez les auditeurs une homogénéisation des préférences et, par conséquent, une limitation du répertoire auquel on peut s'intéresser. L'expérience auditive "médiatique" mènerait aussi à une perte de réceptivité due au fait que l'écoute de la musique à l'aide des appareils de lecture devient une activité secondaire, ponctuelle et fragmentaire. L'auteur cite, notamment, une étude effectuée à Vienne dans une école élémentaire et qui montre que l'exposition aux médias forme les enfants à une écoute limitée dans les fréquences alors qu'au départ ils appréciaient un spectre très large. Nous devons admettre que l'outil technique modifie l'objet et les attentes des spectateurs/auditeurs par rapport à l'écoute en présence. Il est vrai également que l'enregistrement, par l'intervention d'un ingénieur du son, efface les extrêmes de certains caractères comme l'intensité sonore et les fréquences. Le point de vue que nous venons d'exposer nous paraît ainsi justifié mais très proche d'une conception normative, pour ne pas dire discriminatoire, du rapport à la musique et de l'expérience esthétique qui en découle. Peut-on dire d'ailleurs que la musique est toujours conçue pour un lieu déterminé et qu'elle ne peut pas être contemplée pour elle-même, comme une structure indépendante et pour des raisons esthétiques ? L'utilisation des médias techniques est un fait, qui peut sans doute inquiéter, mais il serait vain de s'insurger contre la « défonctionnalisation » de la musique car sa consommation peut, visiblement, se passer de cérémonie et de décorum propres à une réception collective. Nous essaierons, à l'aide de quelques exemples précis, d'envisager le rôle des médias comme d'un adjuvant de l'expérience esthétique qui évolue avec l'innovation technique.

Il existe une collection de disques compacts appelée « *The Radio Years* » qui nous permet d'écouter des enregistrements effectués pendant des transmissions en direct lors de certaines soirées d'opéra mémorables. L'un de ces disques propose *Faust* de Gounod chanté le 30 janvier 1943 au *Metropolitan* de New York[52] . Le baryton italien, Ezio Pinza, incarnait dans cette version le rôle de Méphistophélès qui était le point fort de son répertoire et qu'il avait endossé à plusieurs reprises. Était-ce un effet de routine ou une légère déconcentration, le fait est que le chanteur a confondu les paroles de la fameuse sérénade, « Vous qui faites l'endormie », et s'est mis à rire de sa propre contre-performance. Les spectateurs dans la salle réagirent à leur tour et ce passage à forte tension dramatique fut détourné du sens qu'aurait tenté d'imposer la cohérence de l'œuvre – le diable devint bien sympathique. L'auditeur d'aujourd'hui peut se rendre compte de ce léger couac, ou plutôt du charme et des effets du

[51] Bontinck I., *Comportement d'écoute et pratique musicale : rapports et mutations avec considérations particulières des médias techniques*, in *Musique et Société. Hommage à Robert Wangermée*, l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1988, p. 237.
[52] *Faust by Gounod*, "The Radio Days", Cedar and Weiss Processes, S.I.A.E., 1995.

direct, et partager, tout au moins en partie, l'expérience très éloignée dans le temps et peut-être aussi géographiquement. Grâce à un programme de radio, à sa diffusion et à son enregistrement, il peut faire une expérience d'écoute en "live différé" et qui met l'accent sur une problématique de tradition. En effet, cette image et cette présence de l'auditoire posent la question de la communication entre la salle et la scène et des conditions dans lesquelles advient la consommation d'une œuvre lyrique. Plus, le sens et la portée d'une œuvre n'apparaissent pas comme figés mais ouverts à l'interprétation. La qualité sonore de cet enregistrement, forcément médiocre, ne change rien au plaisir de se plonger dans une ambiance et nombreux sont les amateurs pour qui les parasites du vinyle sont un gage d'authenticité.

L'épisode que nous relatons et sa trace sont symptomatiques de la modification de notre rapport à la musique avec l'arrivée d'un outil technique qui rend possibles sa conservation et sa diffusion à l'échelle industrielle pour la plus grande joie des auditeurs beaucoup plus curieux que rigoristes. En effet, nos possibilités d'exploration du répertoire et de ses versions s'en trouvent augmentées et participent à la construction de nos goûts et de nos façons d'envisager la musique. La nature de nos expériences dépend aussi des facteurs inconcevables à l'époque où, pour avoir un contact avec l'opéra, il fallait le chanter ou le jouer soi-même ou être présent dans le même lieu que les interprètes. D'où la difficulté de donner à nos rapports à la musique une définition qui ne tiendrait pas compte de l'évolution des modes de diffusion et de leur conséquence sur l'univers de l'amateur.

2.2. Les conséquences d'une médiation technique

L'activité de l'amateur d'opéra peut paraître comme désynchronisée par rapport aux habitudes en cours avant l'apparition des enregistrements et des diffusions radiophoniques. Les modifications des repères ne concernent pas seulement l'organisation temporelle et spaciale mais également le statut d'un loisir culturel et, plus généralement, les fonctions sociales de la musique. Elles peuvent être ressenties comme une dématérialisation ou désincarnation du rapport entre la source, le destinateur d'un objet d'art et le destinataire. Ils nous semble qu'il s'agirait plutôt des changements dans les voies et les moyens d'appropriation des oeuvres par le public car l'envie de se projeter dans une forme

d'expression artistique n'est pas nouvelle en soi. Le fait de pratiquer un instrument, d'acheter une réduction pour piano d'une partition d'opéra faisaient partie des pratiques mélomanes dès le XVIII^{ème} siècle. L'imprimerie a rendu possible le principe de compilation, de choix d'airs et de leur succession, tout comme on compile aujourd'hui des enregistrements pour obtenir *Les chœurs les plus célèbres d'opéra, Les plus beaux airs de ténor* ou *Le meilleur de Maria Callas.*

La diffusion des opéras à la radio à certainement affecté la perception du genre car ce mode de présentation ne transmet qu'un aspect du spectacle tel qu'il fut conçu et pratiqué à ses origines. L'auditeur ne voit pas les personnes qui produisent le son, que ce soitent les musiciens de l'orchestre ou les chanteurs. Les costumes, l'éclairage, les décors et tout ce qui fait la théâtralité du spectacle est "perdu", ce qui contribue à l'impression que la différence générique entre l'opéra et la musique instrumentale est atténuée. L'auditeur d'une radio est-il encore en contact avec l'opéra ou seulement avec ce à quoi un média technique lui donne accès ? La présence dans le même lieu n'est plus obligatoire, le public est libre de ses mouvements, peut arrêter l'écoute, et l'événement, quand bon lui semble en éteignant le poste. La sphère privée accueille une réalisation publique mais à son tour, et en raison de ses données matérielles personnalisées, articule la musique aux besoins et choix de l'individu.

La musique peut entrer ainsi dans une grande variété d'activités qui, *a priori*, n'ont rien à voir avec un loisir dit culturel. Elle peut accompagner des gestes de tous les jours, servir de fond sonore pour le travail ou pour une séance de relaxation. Est-ce à dire qu'elle est désacralisée, banalisée ou dévalorisée ? On peut le croire si l'on oublie que, en dehors des occasions officielles et des cérémonies, la musique, et en particulier le spectacle d'opéra, n'avait rien d'une messe et que les spectateurs présents dans une salle manifestaient des attitudes sacrilèges à nos yeux. Dans ses *Lettres d'Italie*, Charles de Brosses donne plusieurs récits de ses visites dans les théâtres d'opéra où suivre attentivement ce qui se passait sur la scène était secondaire[53]. L'expression "l'air du sorbet" témoigne bien de l'habitude de consommer de la nourriture pendant une représentation et surtout aux moments où la musique captivait moins les auditeurs.

Les loges du Palais Garnier étaient reliées au restaurant du théâtre pour que ses occupants puissent se faire servir un dîner pendant le spectacle et les rideaux, conservés aujourd'hui, permettaient de manger ou converser sans être dérangé par la musique et les regards des autres spectateurs. Les règles de bienséance et les consignes répétées inlassablement par la direction des théâtres aujourd'hui interdisent ce type de comportement et obligent l'assistance

à la plus grande retenue. Cette dernière peut atteindre des formes extrêmes et l'exemple que nous souhaitons donner est en rapport, à la fois, avec les dispositifs techniques sur place et la radiodiffusion. La ville de Dijon s'est dotée, en 1999, d'un Auditorium conçu comme l'illustration des progrès dans le domaine de l'aménagement acoustique. En effet, un cabinet spécialisé a réalisé une salle destinée à l'écoute d'une musique diffusée sans sonorisation et parfaitement perçue, quelle que soit la place occupée par l'auditeur. Le moindre son est entendu dans toute la salle et amplifié par les matériaux utilisés. Laisser tomber son trousseau de clé ou tousser légèrement perturbe l'ensemble de l'assistance. Les concerts accueillis par l'Auditorium sont entregistrés ou diffusés en direct par des chaînes de radio comme *France Musiques* ou *Musique Classique*. Afin d'assurer leur plein succès, le public doit retenir son souffle et s'abstenir de la moindre manifestation. On peut se demander si sa présence est encore souhaitable et ceux qui viennent doivent se soumettre à un comportement imposé par les caractérisiques physiques de la salle.

Il est tout à fait légitime que les mélomanes, ayant connu et expérimenté une sortie collective aux aspects très réglementés, aient l'envie d'entretenir et de pratiquer d'autres types de rapports à la musique, ceux où ils peuvent avoir une relative maîtrise. Le support matériel de diffusion fait que nous pouvons recréer une partie du spectacle d'opéra chez nous ou, par notre effort d'organisation, nous mettre dans des conditions assez proches d'un événement vécu dans une salle sans en subir les "inconvénients". L'intervention des supports matériels de diffusion permet de créer une alternative à un événement collectif sans pour autant nier son intérêt.

Et c'est parce que nous avons conscience qu'il s'agit d'une médiation technique et non pas de l'opéra en tant qu'incarnation unique et destinée à une réception directe que nous l'intégrons à notre univers personnel. Les discussions entre mélomanes le prouvent, l'écoute et la consommation d'un opéra *live* dans une salle et les lectures privées à partir d'un support n'appartiennent pas aux mêmes ordres esthétiques. Nous ne portons pas de jugement de valeur mais constatons que, dans le discours des amateurs, le changement dans le mode d'accès entraîne un changement de statut pour le destinataire et l'apparition de quelques nouvelles pratiques que ce statut autorise.

La diffusion radiophonique a entraîné un éclatement du public qui a pu recevoir l'opéra chez soi et constater une appartenance à la communauté des amateurs qui n'est plus conditionnée par une unité du lieu. Elle a formé les goûts et orienté les choix des auditeurs par

[53] De Brosses Ch., *Lettres d'Italie*, Mercure de France, Paris, 1986, p. 271.

sa programmation et les modes d'exposition propres à l'outil technique – le découpage et les commentaires, l'utilisation des microphones pour la transmission de la musique et l'absence de l'image, de la composante visuelle, qui demande, sans doute, une plus grande concentration et une préparation de la séance d'écoute. La radio est aussi un média particulièrement apprécié par des amateurs érudits qui l'utilisent pour connaître plusieurs versions de la même oeuvre et de façon à "réveiller" le réservoir d'images et de situations accumulées au fur et à mesure que se construisait leur expérience en opéra.

Une nouvelle étape dans les rapports entre l'opéra, les médias et le public est survenue avec l'apparition de la diffusion télévisuelle. En apparence, elle est plus à même de transmettre un spectacle lyrique dans une forme proche de la version scénique. Or, la pression de la logique de programmation et des enjeux commerciaux se traduisent par un formatage et une présentation qui font que l'intérêt de l'opéra diffusé à la télévision devient problématique tant du point de vue de la réception et de ses exigences esthétiques que du point de vue des médiateurs / émetteurs. Le recours à la télévision dans les pratiques culturelles pose, d'ailleurs, de nombreux problèmes d'ordre esthétique dus à la décontextualisation des oeuvres qui ne sont pas forcément conçues pour ce canal mais qui finissent par épouser la forme propre à ce moyen de diffusion.

Chapitre 3

L'opéra et son public dans la diffusion télévisuelle

On admet volontiers, parmi les professionnels de l'opéra, que le chef d'orchestre Herbert von Karajan était parmi les premiers qui se sont rendu compte des possibilités qu'offrait la télévision dans la diffusion du répertoire lyrique et des conséquences qu'elle pouvait avoir sur le spectacle lui-même. La mise en scène d'opéra fut modifiée sous l'influence des impératifs qui n'étaient plus seulement ceux de la scène mais, surtout, ceux de sa traduction sur l'écran. Le décor comme le physique des interprètes ont été reconsidérés en termes de leur crédibilité et efficacité télévisuelle. Les attentes du public en ont été également affectées. Non seulement il a fallu s'adapter aux spectateurs qui pouvaient ne pas être au fait des conventions familières à un habitué des salles mais on a étendu les expériences du public averti par la multiplication des occasions de voir des œuvres et leurs adaptations différentes. Sans l'indiquer de façon directe, la diffusion des opéras à la télévision a accepté de s'adresser à un public qui reçoit les œuvres chez lui et selon les modes particuliers à chaque individu et sa sphère privée. L'opéra s'est inséré dans un ensemble des programmes au risque de se voir consommé comme n'importe quel autre produit destiné à être diffusé par ce canal.

Dans un article intitulé *Grande musique - haute culture - petit écran*, Gabriel Thovernon analyse la difficulté qu'éprouve la télévision à faire une place au genre lyrique et relativise les chiffres qui nous inciteraient à croire que le public visé est une minorité insignifiante[54]. Parmi les enquêtes qu'il cite, celle menée au Royaume Uni et qui montre que, en 1985, l'opéra et le ballet à la télévision réunissaient cinq fois plus d'audience que les représentations en salles. Évidemment, en pourcentage pur, les spectateurs qui regardent l'opéra ne constituent que 5 à 6 % de l'audience totale ce qui incite à une programmation souvent très tardive des émissions comme *Musiques au cœur* ou déplace leur présence quasi exclusivement vers les chaînes généralistes à vocation culturelle, comme *Arte*, voire vers des chaînes thématiques câblées. Or, cette équation - faible pourcentage, manque d'intérêt de la part du public - mérite d'être nuancée. Premièrement, et d'après les études consacrées aux pièces de théâtre montées par la télévision publique en France, en une soirée environ 1 600 000 de téléspectateurs regardaient

[54] Thovernon G., *Grande musique-haute culture-petit écran*, in *Musique et société*, Éd. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1988, p. 263.

ce type d'émissions, ce qui représentait la totalité de la fréquentation annuelle de tous les théâtres et centres dramatiques nationaux en France. Par ailleurs, dans le cas d'une diffusion en première partie de la soirée, l'opéra est en concurrence avec d'autres émissions et l'on sait que le choix est le résultat d'un compromis à l'intérieur du foyer et non pas seulement l'expression des goûts d'un individu. Il convient donc de replacer le rôle de l'opéra à la télévision dans un contexte qui tient compte des objectifs de ce média et de l'utilisation que peut en avoir un amateur. Une fois de plus, nous nous trouvons devant une situation où un média exerce des fonctions transversales : il propose un nouveau support et de nouvelles pratiques, entre dans les considérations esthétiques concernant l'opéra et est également intégré dans et par l'univers du mélomane. Son « utilité » n'est pas uniquement individuelle mais elle joue aussi un rôle dans la communication de l'expérience vers l'extérieur, dans les échanges sur l'Internet comme dans d'autres manifestations communautaires.

Rappelons aussi que les chaînes s'emparent volontiers des événements lyriques prestigieux comme les festival d'Aix-en-Provence ou de Salzbourg et, par la même, redonnent la valeur d'événement à une représentation d'opéra et accordent une place non négligeable aux spectateurs présents sur les lieux et que l'on peut voir comme "chanceux" car ayant pu y accéder. D'un autre côté, la télévision impose à l'opéra les formes qui lui sont propres jusqu'à le réduire, parfois, à un cliché et à une caricature. Elle peut modifier les attentes des spectateurs pour qui la sortie ne sera plus la seule référence et montre que ses moyens techniques d'expression interviennent dans la formation d'une expérience esthétique et ne sont pas sans conséquences sur l'objet lui-même.

3.1. Le choix des formats

Nous souhaiterions présenter et commenter dans ce chapitre différentes formes de présence de l'opéra à la télévision du point de vue de leur rapport avec les pratiques et les modes de construction de l'expérience esthétique quand celle-ci fait appel, à des degrés variés, à la médiation télévisuelle. Nous pourrons, à cette occasion, constater dans quelle mesure et comment le support peut influencer la réception et témoigner de son évolution. Il y a, en effet, une continuité technique entre les médias qui fait que les internautes non seulement parlent largement de leur recours à la télévision et à la radio mais se servent aussi du réseau

numérique pour écouter des stations qui diffusent de l'opéra ou pour retrouver des émissions et des documents concernant le lyrique. La manière dont l'opéra est présenté à la télévision relève de l'esthétique propre à cet outil qui impose ses formats à la perception d'un art qui, lui, joue en permanence sur une ambiguïté – une attirance pour les moyens techniques qui assurent son existence et son renouvellement en même temps qu'un refus officiel de tout ce qui ne respecte pas la tradition du genre comme la sonorisation des théâtres. La télévision met à mal les revendications des puristes car elle décline le contenu lyrique en fonction de ses besoins et objectifs.

Ainsi, parmi les différentes formes de présence de l'opéra dans les médias audiovisuels, le message publicitaire est-il, sans doute, un mode de contact avec une œuvre le plus fragmentaire, apparemment involontaire et aléatoire du fait de sa brève durée et de la situation de perception – si on prend le cas d'un téléspectateur, ce dernier est en attente d'une émission qui peut ne rien avoir en commun avec le lyrique ou la musique en général. Nous sommes ici dans la situation où le recours à l'opéra est soumis à des impératifs et des choix dictés par le marketing dont l'objectif principal n'est pas une médiation culturelle ou une pratique de reconnaissance collective d'une forme d'art mais plutôt un rappel d'appartenance à une société de consommateurs de produits matériels courants. Le temps, quelques secondes pour un message publicitaire, est d'ailleurs un des premiers éléments de distorsion par rapport à l'existence d'une œuvre : un opéra dure, en moyenne, trois heures et demande, dans certains cas, jusqu'à six heures d'écoute pour être reçu dans sa totalité. Comment procède-t-on alors pour créer une image qui sera immédiatement identifiée par le public comme émanant de l'opéra ? Comment s'effectue la transition d'une donnée métaphorique générale vers un objet matériel singulier ? Quelle idée de la connaissance et du rapport au répertoire lyrique guide les concepteurs du message ? Choisit-on un air particulièrement populaire car diffusé souvent sur les ondes de la radio ou repris par le cinéma, un cliché d'une salle à l'italienne, un artiste dans la notoriété ne laisse aucun doute quant à l'univers évoqué ? Ces démarches supposeraient-elles la reconnaissance et l'intégration des pratiques très variées ou seulement l'existence d'une sensibilité collective qui fonctionnerait comme un réservoir d'images simplificatrices mais partagées par tous ?

Les procédés utilisés semblent reposer sur un « prérequis » qui est celui de l'attribution à l'opéra d'un prestige lié au luxe architectural, à une sophistication des moyens de création et à une certaine technicité du spectacle, d'une vision de l'art arrivé à une forme d'expression élaborée et artificielle, loin de la prétendue simplicité de la vie quotidienne. Rien d'étonnant à cela si l'on tient compte du fait qu'un bâtiment peut symboliser l'appartenance à une

civilisation et/ou à un type de sociabilité[55]. Les publicitaires jouent habilement sur le décalage entre les objets les plus banals et les performances exceptionnelles réservées aux « heureux élus » qui accèdent aux maisons d'opéra. Par un jeu d'intrusion du « véritable » plaisir dans une pratique culturelle guindée, l'univers du produit à promouvoir se trouve valorisé aux dépens d'une expérience esthétique caricaturée qui, elle, ne serait susceptible d'aucun changement ou progrès. L'amateur d'opéra se laisserait facilement détourner du plaisir auditif complexe et non immédiat vers des sensations plus « simples » et qui parleraient plus directement au corps[56] .

Deux exemples. Un message vantant les mérites d'un téléphone portable confronte les téléspectateurs à une des composantes essentielles du lyrique – la qualité de la voix et du son. Une cantatrice ne pouvant honorer son contrat car retenue à l'aéroport, réussit à retenir l'attention de la salle, pourtant bien distante, grâce aux qualités techniques d'un téléphone. C'est reconnaître, et faire savoir aux spectateurs, que la beauté du son contribue à la valeur de l'opéra mais c'est aussi se placer très loin de la réalité du spectacle en question et de ses modèles formels : pour être considéré comme tel, un chanteur d'opéra ne doit compter que sur ses moyens naturels renforcés par les compétences théoriques et pratiques dans l'émission du son. Mis à part quelques cas particuliers comme la représentation de *Aida* de Verdi au Stade de France en octobre 2001, les professionnels nient le recours à la sonorisation, jugée incompatible avec les lois du genre – imposant par la même occasion le cadre et les dispositifs d'une relation « légitime » à l'opéra. Si l'on ajoute à cela le fait que les théâtres utilisent largement des appareils de brouillage ou diffusent des annonces demandant d'éteindre les portables, l'image que nous donne la publicité suggère une pratique culturelle improbable car elle reposerait sur la négation des usages en vigueur. L'œuvre dont a été extraite la musique sert, elle-même, de prétexte et peut déboucher sur la caricature de la « grosse dame qui chante »[57] en dehors de tout encrage dramaturgique, revendiqué par l'opéra occidental, et où le seul signe distinctif, ou d'identification d'une structure signifiante, serait un maquillage outrancier ou un sérieux embonpoint – un cliché répandu surtout auprès de ceux qui n'ont pas eu l'occasion de voir des spectacles lyriques récents, des pochettes de disques ou des couvertures de magazines pour constater que de Angelika Kirchschlager à Cecilia Bartoli, la

[55] Lamizet B., *La médiation culturelle*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 101.
[56] Une publicité pour une marque de café montre une salle désertée par les spectateurs, attirés par l'odeur de la boisson à la stupéfaction de la diva qui chante devant des fauteuils vides.
[57] Barber D.W., *When the fat lady sings*, Sound and Vision Publishing Limited, Toronto, 1990. Il s'agit d'un inventaire de clichés sur l'opéra qui a pour but, avoué par l'auteur, de rendre l'opéra plus accessible au grand public.

vraisemblance de l'action se fonde également sur le physique de l'interprète[58] . Dans ce cas précis la télévision continue à afficher sur l'écran ce qu'elle fait bannir elle-même des théâtres.

Remarquons tout de même qu'un message, en vertu d'un déchiffrage aléatoire par le destinataire, peut avoir des conséquences autres que celles des intentions commerciales affichées en jouant, par exemple, le rôle d'un déclencheur d'attention et d'intérêt pour un type de musique. Susceptible de plusieurs niveaux de lecture, il peut aussi toucher un public plus averti, ou supposé l'être, quand il fait appel, entre autres, à l'intrigue d'un opéra. C'est le cas d'une réclame pour une marque de pâtes alimentaires italiennes qui emprunte et la musique et la situation au deuxième acte de *Don Giovanni* de Mozart[59]. Une sérénade galante accompagne ici une péripétie tout aussi galante et même si une terrasse moderne remplace le balcon, les similitudes dans l'anecdote peuvent être perçues. Un spectateur mélomane reconnaîtra probablement l'origine des emprunts mais il n'est pas du tout évident, en revanche, que les personnes moins averties sachent qu'il s'agit d'un opéra et qu'elles se trouvent au contact d'une page célèbre d'art lyrique. Il se peut, comme nous l'avons dit, que ce contact fortuit soit le début d'un intérêt durable et qui pourrait devenir une longue et patiente construction de références et d'une identité d'auditeur d'opéras – ce cas semble relativement fréquent dans des groupes de discussion sur l'Internet et est assez représentatif de l'insertion de la musique dans la vie quotidienne comme d'un certain type d'attentes à l'égard de sa consommation. Le message publicitaire banalise la musique dans le sens qu'il peut suggérer ou faire naître des situations d'écoute éloignées des rituels et des conventions qu'on y associe. Mais il suggère aussi une notion du public et de l'expérience en musique beaucoup plus large que la cadre normatif d'une salle, par exemple.

Un autre mode de présence de l'opéra dans les médias audiovisuels, en particulier à la télévision, et qui, lui aussi, s'insère dans un cadre qui ne suppose pas forcément un choix délibéré d'être le public de l'opéra est celui des comptes rendus ou reportages, plus ou moins à visée promotionnelle, diffusés pendant les bulletins d'information. Leur schéma est quasi invariable : un bref extrait du spectacle s'accompagne d'une interview d'un soliste et/ou du metteur en scène, parfois d'un chef d'orchestre. Même si le temps et la place accordés à la

[58] Un excès inverse, et la preuve de l'influence de la télévision, consisterait aujourd'hui à sélectionner les chanteurs en fonction de leur physique standardisé et conforme à une recherche de "réalisme", illusoire dans un théâtre. Ainsi, le baryton allemand, Thomas Quasthoff, enregistre beaucoup mais reste éloigné des scènes à cause d'un handicap corporel.

[59] Da Ponte L., *Don Giovanni*, Flammarion, Paris, 1994.

rubrique culturelle sont soumis à des contraintes propres à ce type d'émissions télévisées, l'identification de l'œuvre, et de la forme d'expression artistique, est plus immédiate et directe grâce à l'évocation du contexte par le journaliste et par l'inscription de l'événement dans une actualité artistique. Et comme tout sujet d'actualité, l'opéra subit un traitement en et par images dans le but d'attirer l'attention et de produire un effet incitatif ou de faire admettre le prestige d'un événement culturel. Le contexte dans lequel s'inscrit l'opéra en tant que spectacle vivant semble globalement respecté : les dates, le lieu, les protagonistes sont cités. Mais là aussi, l'aspect fragmentaire et limité par le temps remet en question l'intégralité de l'œuvre ou si l'on préfère d'une structure symbolique et de son sens. Peut-on appeler public les téléspectateurs ayant vu et entendu trois minutes d'une œuvre qui se construit dans une durée bien plus longue, dans une interaction avec ceux qui sont dans la salle et avec une part d'imprévu ? Pour des raisons de conventions professionnelles et de droits d'auteur, la citation musicale ne peut dépasser trois minutes qui se réduisent le plus souvent à quelques mesures d'un air connu, ou réputé comme tel du point de vue des réalisateurs du reportage, ou à un moment où les artistes se livrent à une prouesse vocale. C'est ainsi que *La flûte enchantée* de Mozart, quand elle n'évoque plus le riz « Taureau ailé », devient synonyme de l'air de la Reine de la Nuit dont les notes suraiguës sont assimilées à une performance sportive alors qu'en réalité elles sont justifiées par l'intrigue et par l'évolution du personnage tout au long d'une représentation. Le contact avec l'œuvre d'art prend ainsi la forme d'un cliché instantané dont le mince tissu informationnel est décodé et replacé dans une continuité générique plutôt par un public familier de cette forme d'art. Il est tout à fait légitime que l'opéra trouve sa place dans une diffusion de masse mais, compte tenu du support médiatique et de son exploitation, il est proposé au public non pas par les caractères intrinsèques de l'objet mais selon un schéma applicable à toutes les informations traitées. L'opéra se glisse discrètement dans une hiérarchie d'événements d'actualité nationale ou internationale pour faire un contrepoids coloré et joyeux à la gravité des faits qui le précèdent.

Une reconnaissance à travers une présence dans les médias est un mode d'entrée en contact avec l'opéra qui peut, d'ailleurs, paraître paradoxal : un spectacle ayant la réputation d'être quasi confiné à un lieu déterminant pour sa création, à un espace public architecturalement très codifié, est présenté par une dilatation et par une indifférenciation de l'espace en même temps que par un détournement de ses données « ontologiques »[60] .

La valeur visuelle l'emporte d'ailleurs sur toutes les autres considérations et le jugement qualitatif contenu dans les commentaires repose en grande partie sur la réussite en termes de

scénographie, de lumière et de costumes. Admettons que cet angle d'approche soit tout à fait justifié à cause du canal d'information utilisé et qu'il puisse apporter quelques repères de base pour apprécier et comprendre un objet esthétique. Il reflète aussi, en même temps qu'il forme, certains rapports à l'opéra et manières de l'aborder. Nous sommes quand même confrontés à une évocation en absence car nous n'assistons pas à l'événement, nous en sommes informés et pour beaucoup de téléspectateurs le fait d'être "mis au courant" peut devenir la seule expérience ou le seul contact avec l'opéra.

La présence de l'opéra à la télévision apparaît comme proche d'une page d'actualité formatée pour une réception collective qui résume quelques exemples et offre quelques stéréotypes dans l'exercice d'une reconnaissance générique. Cette présentation nous renvoie aussi notre image de spectateurs éventuels d'opéra en orientant nos attentes et nos choix. Il nous faut admettre aussi que l'objet esthétique, et l'émotion qu'il peut engendrer, est relégué à un rôle secondaire et anecdotique : supposé illustrer les qualités du bien « à vendre » ou placé à la fin d'un journal, d'une émission, après les événements sérieux et essentiels.

3.2. Entre la logique médiatique et la politique culturelle

On peut aussi se poser la question de savoir dans quelle mesure la présence médiatique de l'opéra oriente les attitudes du public et influence les mises en scène actuelles envisagées avec l'arrière pensée de démonstration autre que dans un théâtre et avec une concentration des moyens humains et financiers sur la mise en images quasi cinématographique. Un spectacle est-il encore conçu en fonction du public présent physiquement dans un théâtre ou est-il plutôt un point de départ pour les produits « dérivés » et un accès indirect ? À première vue, l'influence de la télévision pourrait paraître marginale en raison des chiffres d'audience des émissions consacrées à l'opéra et de son effet corrélé, la place dans les grilles des programmes du réseau hertzien[61] . On pourrait dire, bien sûr, que ceux qui vont aux concerts et qui ont des loisirs variés regardent peu la télévision et ne considèrent ce média que comme un dispositif accessoire pour pratiquer l'opéra. La question est pourtant bien plus complexe

[60] Pouivet R., *Pas d'esthétique sans ontologie !*, *Magazine Littéraire*, N° 244, novembre 2002.
[61] Nous rappelons qu'une émission comme *Musiques au cœur*, produite actuellement par *France Télévision*, atteint difficilement 3 % d'audience et est diffusée après minuit.

car il existe des mélomanes qui, pour des raisons personnelles comme l'éloignement géographique ou les obstacles symboliques, vivent leur expérience de la musique, et de l'opéra en particulier, quasi exclusivement par le biais de la télévision. Nous ne voulons donc pas dire que la diffusion sur le petit écran élargit automatiquement le groupe de personnes qui « vont à l'opéra » mais plutôt qu'il existe des spectateurs dont l'expérience se construit autour de l'œuvre télédiffusée.

Les producteurs des spectacles lyriques ont bien compris la demande et les attentes telles qu'elles se forment auprès de ceux qui consomment l'opéra à la télévision. Mis à part les modifications scénographiques et techniques, comme l'éclairage et le cadrage, c'est tout un processus de commercialisation qui est orienté en fonction de la réception de l'opéra comme destiné au petit écran. Un exemple significatif de prise en compte de cette tendance a été donné par l'Opéra de Lyon qui, en septembre 1995, proposait *l'Élixir d'amour* de Donizetti avec seulement deux représentations publiques mais avec une couverture médiatique à l'échelle internationale. Une équipe de spécialistes en production audiovisuelle était tout aussi présente que le personnel technique habituel et le but avoué du directeur du théâtre était de commercialiser l'enregistrement où la concrétisation d'une œuvre en direct paraît plutôt comme un prétexte que comme un objectif. Il ne s'agit pas de sous-estimer ce type de démarches qui, au-delà d'une activité économique, font partie d'une politique culturelle visant à pérenniser une forme d'expression artistique. Il vaut mieux attirer l'attention sur le fait que ce sont deux esthétiques différentes, ne serait-ce que dans leur réalisation matérielle, et que la diffusion audiovisuelle se place du côté d'une expérience esthétique individuelle et qu'elle ne remplace pas l'expérience qui se construit dans un lieu culturel public.

Signalons aussi que tout comme le cinéma et d'autres formes de spectacles, l'opéra entre dans un processus de promotion qui s'appuie sur ce que l'on appelle des *making of* diffusés par des chaînes généralistes et thématiques. Le public est dans ce cas davantage ciblé et il serait difficile de parler d'une consommation fortuite et non délibérée – les documents de ce caractère sont proposés en dehors des heures de grande écoute et l'abonnement à une chaîne comme *Mezzo* laisse supposer un intérêt plus ou moins affirmé. Il n'est pas pour autant à exclure que l'on regarde une telle émission par hasard ou qu'on en soit informé par une annonce glissée dans un autre contexte. À l'opposé des démarches citées plus haut, les documents consacrés à l'opéra abandonnent fréquemment l'espace scénique et le produit fini offert aux spectateurs le jour de la représentation pour privilégier un accès à l'œuvre par le

biais de la préparation et du travail indispensable à son montage. Il peut s'agir de « portraits à la ville » de ceux qui se cachent derrière l'illusion car ils n'apparaissent pas sur la scène, de parcours individuel d'un artiste, d'un aspect technique particulier, de découverte d'un établissement précis. C'est une exploration du contexte dans une optique quasi pédagogique qui tend à montrer que l'intérêt pour l'opéra gagne à dépasser la consommation d'une œuvre « finie ». On suppose et on crée chez le public une curiosité à l'égard de l'espace et du temps d'élaboration auxquels il n'a pas accès personnellement car ils appartiennent au domaine des professionnels.

Là aussi, des enjeux économiques et politiques sont bien sensibles – la télévision a les moyens de médiation que la société veut bien lui accorder pour servir les « intérêts » dominants – et nous sommes amenés à élargir notre réflexion à des considérations qui dépassent le cadre du média. Rappelons, après Bernard Lamizet, que dans les quatre grandes périodes de l'institutionnalisation du fait culturel, la troisième est celle qui correspond à l'émergence du capitalisme et du marché de l'art[62]. À cette époque, l'art lyrique serait devenu l'expression esthétique d'un idéal politique bourgeois auquel nous devons les grandes maisons d'opéra européennes et les arts industriels de reproduction. Par la suite, la reconnaissance de l'importance politique et sociale du fait culturel a rendu nécessaire une politique culturelle officielle. Les documents diffusés à la télévision illustrent cette double aspiration : une forte activité économique réunissant une multitude de métiers et de compétences – de l'artisanat à l'administration – et une justification des investissements accordés par les pouvoirs publics qui souhaitent imposer des normes de qualité et d'accès à une œuvre d'art. La justification des moyens mis à la disposition est proche des modèles de reconnaissance commentés par Jean-Marc Leveratto dans son étude consacrée à la sociologie de la qualité artistique et il faut admettre que la vulgate de reconnaissance institutionnelle est très présente dans l'esprit des amateurs d'art. Elle est tout aussi prégnante que la vulgate de la vie du créateur et de l'artiste qui est, souvent, la structure de base et le fil conducteur des représentations de l'opéra à la télévision.

Ainsi, la chaîne thématique *Mezzo* a-t-elle commandé en 1999, un reportage consacré au metteur en scène d'origine canadienne, Robert Carsen, sous le titre *Robert Carsen, faiseur de rêves*. Tout est mis en place pour montrer aux téléspectateurs les moyens et les efforts accomplis dans les coulisses et pendant les répétitions pour arriver à une féerie finale qui ne sera que légèrement suggérée à l'intérieur du document. Les auteurs jouent sur le contraste entre la grisaille d'une scène dépourvue de décors, la banalité des jupons de répétition et les

effets escomptés le jour de la représentation publique. En réalité, et contrairement à ce qu'annonce le titre, tout se déroule comme si l'on voulait briser le rêve en démontant le mécanisme qui, habituellement, reste caché.

Au-delà d'un intérêt certain pour la connaissance des métiers de spectacle, une interrogation peut surgir quant aux objectifs de la démarche et quant au public ciblé, projeté malgré lui dans l'envers du décor. Satisfaire la curiosité d'un amateur d'opéra confirmé comme si pour apprécier une peinture, il fallait connaître la composition chimique des couleurs ? Faire comprendre au contribuable inquiet que les subventions – dans le cas de l'Opéra de Paris, elles étaient de plus d'un milliard de francs en 1992[63] - sont indispensables et bien utilisées ? Démythifier par immersion et identification un genre frappé de nombreux préjugés et attirer une audience plus large ? C'est, nous semble-t-il, un déplacement de l'attention du public vers un terrain de reconnaissance économique plus proche du contexte que de l'œuvre, de ses enjeux pour les professionnels et même assez loin des pratiques qu'un amateur pourrait envisager. Mais c'est aussi, admettons-le, pressentir que les aspects techniques et matériels peuvent intéresser un mélomane désireux d'étendre son expérience aux enjeux économiques qu'entraîne la réalisation d'une œuvre lyrique.

Une autre question qui relève de la nature et des conditions d'une expérience esthétique est posée par la place et le rôle des représentations télévisuelles. Si la construction d'un univers d'amateur est plus qu'une simple contemplation d'une œuvre « performée », en direct ou en enregistrement, la reconnaissance d'une forme artistique comme l'opéra peut-elle passer par la visite du décor ? Celui-ci est invisible de la salle et il est difficile de dire avec certitude que le fait de savoir que l'Opéra-Bastille comporte plus de 30 km de couloir contribue à constituer un lien entre une pratique d'amateur et son objet. De façon plus prosaïque, mais confirmée par de nombreux mélomanes, on pourrait répliquer que le spectateur a le droit, et souvent le plus grand plaisir, de garder l'illusion intacte et de ne pas démonter l'univers construit patiemment sur la scène. Le fait de montrer une présentatrice déambuler dans les couloirs quelques minutes avant le début du spectacle apporte, peut-être, une tension et une mise en condition du téléspectateur en signalant que la télévision a investi les lieux. Il met en valeur la convergence de l'espace public et de l'espace professionnel vers la scène qui opère une fusion des présences et rend la communication possible. Ceux qui se trouvent devant leurs postes seraient alors privilégiés par rapport au public sur place, « enfermé » dans le seul espace qui lui soit autorisé.

---

[62] Lamizet B., p., cit., p. 23.
[63] Saint-Geours J.-P., *Le Théâtre National de l'Opéra de Paris*, P.U.F., coll. Que sais-je ?, Paris, 1994, p. 84.

La dernière forme de présence dont nous voudrions parler, est la diffusion des opéras dans leurs versions intégrales qui soulève, elle-même, des objections quant aux prérogatives du public et quant à la réalité des pratiques individuelles et collectives. Les moyens techniques – plusieurs caméras et microphones, montages à partir de plusieurs soirées filmées – créent une œuvre audiovisuelle loin de l'expérience vécue dans une salle. La notion de spectacle vivant, d'ailleurs, n'est pas tout à fait compatible avec les tentatives de standardisation. Chaque représentation est la réactualisation d'un prototype et n'est pas reproductible comme un film, surtout dans sa dimension communicationnelle entre les interprètes et l'assistance. De plus, si l'on peut évaluer avec précision les données techniques du décor et des costumes, par exemple, la marge de manœuvre laissée aux artistes qui se produisent sur la scène est relativement grande. Nous l'avons dit : l'expérience individuelle de l'opéra visionné chez soi n'a pas les mêmes impératifs spatiaux et temporels qu'une performance publique. Les deux pratiques sont à prendre en compte et peuvent concerner les mêmes personnes mais leurs conséquences sont différentes. L'opéra diffusé à la télévision est à mi-chemin entre ce qui peut se passer dans une salle et ce que peut créer un amateur en manipulant les supports techniques qu'il a à sa disposition. C'est un spectacle mis au format « petit écran », un hybride qui allie une tradition lyrique et la logique de production et de démonstration qui correspondent au canal de diffusion.

Les professionnels de l'opéra, conscients de la dialectique entre la logique institutionnelle, la logique médiatique et la logique esthétique qui cherche de nouveaux langages, émettent des réserves sur les modes de présence du lyrique dans les médias car ils y voient, en même temps qu'une promotion appréciable et appréciée, une simplification et une déformation de leur travail – ils se méfient de l'appropriation des œuvres par les amateurs à qui ils refusent les compétences nécessaires pour juger de la qualité de leur travail. De leur point de vue, le public légitime serait celui qui serait en mesure de reconnaître l'existence des savoir-faire distincts pour la création et pour la réception d'un art particulier. Par la même occasion, ils laissent apercevoir l'expérience esthétique en opéra comme une construction figée, une grille de lecture objective, imposée par l'œuvre et les instances émettrices. C'est sous cette condition que les amateurs pourraient devenir partie prenante dans l'exigence de la qualité – exercice difficile car les artistes, toute catégorie confondue, divergent fortement sur ce qui se cache derrière le mot « qualité ». Dans cette perspective, et de manière quasi contradictoire,

l'adhésion affective et les signes de confiance prennent la place centrale dans leurs attentes à l'égard du public[64].

En définitive, on retrouve dans la perception de la télévision comme outil et acteur de la médiation culturelle, la même méfiance que celle suscitée par l'amateur qui s'approprie un objet d'art selon sa logique personnelle et qui risquerait de dévaloriser ce que les professionnels auraient construit et offert par leurs efforts de création et qui mérite d'être reçu par un public discret et consentant. Et pourtant, force est de constater que les médias jouent un rôle non négligeable, par exemple dans le premier contact avec le lyrique. La multiplication des canaux et des supports entraîne une plus grande probabilité et une possibilité d'être confronté à une expression artistique et aux manifestations des choix esthétiques qui participent à la formation des goûts. Par ailleurs, nombreux sont les amateurs d'opéra qui ne le pratiquent que par le biais des enregistrements audiovisuels en raison des contraintes géographiques et économiques mais aussi parce qu'ils ont déjà acquis l'expérience du spectateur des salles de concert et des théâtres. On pourrait donc dire que, d'un côté, les téléspectateurs qui regardent l'opéra à la télévision composent un public hétérogène – de l'occasionnel/fortuit à l'érudit/initié - et, de l'autre côté, le choix du média suggère que l'appropriation d'une œuvre peut se faire dans un contexte et dans un dispositif privés, dans une relation « seul à seul », sans perdre pour autant de sa légitimité. La télévision est ici révélatrice des tensions qui existent entre différents acteurs des pratiques culturelles et de la perception du public que l'on souhaite « large » en même temps qu'initié, exigent et soumis aux choix esthétiques des émetteurs.

3.3. Les contraintes de la diffusion et les attentes du public

Il conviendrait de poser la question des relations entre l'existence des supports et des canaux de diffusion tels que la télévision et les attentes du public qui se forment aussi en dehors des médias. Dans quelle mesure et comment la présence de l'opéra dans un format prévu pour la télévision peut-elle jouer un rôle dans la vision du genre et des attentes que le public en conçoit ? Risque-t-on une banalisation de l'événement lyrique malgré des budgets

[64] Segalini S., *Opéra International*, l'éditorial du N°255, mars, 2001.

de réalisation exorbitants par rapport au théâtre, par exemple, et l'aura qui entoure toujours une sortie à l'opéra ?

Tout d'abord, signalons que, si les attitudes ne sont pas toujours homogènes ou figées, les risques de confusion quant aux formes de présence et pratiques d'opéra sont moins grands que ne le suggèrent des approches technophobes. À cela des raisons « optimistes » car elles montrent l'ouverture et l'évolution possibles des relations aux faits culturels et, disons, « déterministes » si l'on se réfère au poids du capital culturel et du capital économique des individus. En effet, on peut reconnaître au public, et plus encore aux amateurs, une certaine expertise plus aisée à acquérir et à exercer avec la multiplication et la diversification des moyens de consommation des biens culturels – les personnes qui expriment leur lien l'opéra procèdent à des catégorisations qui montrent une nette séparation entre ce qui relève de l'industrie discographique et ce qui est du spectacle *live*. Par ailleurs, une sortie est reconnue par son contexte particulier qui s'inscrit aussi dans un *habitus* comme celui qui a été théorisé par Pierre Bourdieu. C'est un ensemble d'acquis culturels dont l'importance et la sensibilité sont mises à l'épreuve de la réception dans un lieu public. Il suppose une organisation et des habitudes qui ne sont pas équivalentes à des pratiques existantes dans un univers privé mais que l'on emporte avec soi et que l'on adapte avec plus ou moins de réussite. Les attentes formées par le recours à la télévision comme canal de diffusion et d'information ne seront pas forcément satisfaites par ce que l'on peut rencontrer dans une salle. Le téléspectateur est informé sur l'opéra à travers un montage et de façon indirecte – il connaît, grâce à une caméra, des versions enregistrées et des lieux dont il n'a jamais franchi l'entrée. En vertu du sens d'origine du mot « image », il obtient une évocation en absence qui permet de mettre en jeu son expérience par des comparaisons et des confrontations à ce qu'il connaît déjà. Le support peut devenir ainsi un facteur d'enrichissement en références, un outil d'analyse de ses goûts et contribuer à construire des bases de jugement.

Il y a aussi, bien sûr, des attentes par rapport à la perception générique de l'opéra, à son rôle dans la société qui est suggéré par la place dans la programmation télévisuelle – les horaires alloués et le choix des présentateurs ne sont pas indifférents à l'idée que l'on peut se faire de l'univers lyrique et de ses consommateurs. D'autres exigences seront plus proches de l'image de l'opéra telle qu'elle s'élabore en dehors des médias. Ainsi, certains téléspectateurs qui ne sont pas étranger au mode de réception « sortie » voudront-ils, peut-être, retrouver ce qui ressemble au spectacle vu en salle et qu'ils ont apprécié tout en étant conscients de la différence dans les conditions et dans les enjeux d'une médiation. Ceci peut mener jusqu'à une dévalorisation qui considère l'opéra diffusé comme un produit secondaire – il perd de son

intérêt par la dilatation du lieu qui est aussi une réduction, car on voit rarement plus que le cadre de la scène, et par le rôle de figurants qui échoue au public.

D'autres encore pourront envisager la présence télévisuelle comme complémentaire en images de ce qu'ils ont entendu sur un disque dans une sorte de combinaison des médias différents ou, éventuellement, comme un moyen de se familiariser avec un répertoire dans lequel ils n'investiraient pas en termes de sortie. Le succès en salle de certaines œuvres confirme cette dernière hypothèse. Un *Don Giovanni* ou une *Traviata* trouveront facilement de l'audience, plus difficilement de l'audimat. Les représentations des opéras majeurs – les plus connus mais la mode change – se jouent à guichets fermés alors qu'il est nécessaire de proposer des tarifs très bas pour les œuvres rares ou contemporaines. Dans ce cas, la télévision peut, éventuellement, jouer un rôle d'ouverture vers de « nouveaux » répertoires, faire « goûter » de nouveaux objets qui amènent à se poser la question de ce que l'on aime ou de ce que l'on a aimé.

Un amateur qui décide de regarder un opéra à la télévision se plie à un choix qui a déjà été effectué dans la programmation d'une chaîne et son engagement semble moindre par rapport aux démarches qu'il aurait dû accomplir pour une sortie au théâtre ou dans une salle de concert où il n'ira pas tant pour découvrir une nouvelle « pièce » que pour confirmer ses préférences. C'est pour cela qu'il nous apparaît que les médias jouent un rôle important, voire déterminant, dans la formation des goûts et des contenus d'une expérience esthétique. Quels que soient les reproches que l'on puisse faire à l'égard des moyens techniques dont l'utilisation aboutit à un produit qui ne correspond pas exactement à ce que l'on voit dans une salle, la télévision, et les enregistrements que l'on consomme chez soi, nous oblige à repenser la construction des relations avec un genre artistique. Le rêve de la « table rase » exprimé par de nombreux professionnels d'opéra, soucieux de préserver intact leur statut de créateurs, est bien une illusion, voire un refus de l'expérience esthétique accomplie par le public en dehors d'un terrain balisé par ceux qui détiennent les savoir-faire légitimes.

Les références « formatées » par la télévision agissent, elles peuvent orienter les attentes du spectateur qui se rend dans une salle – l'éclairage et le confort sonore, pour ne donner que ces exemples, peuvent être appréciés en fonction de ce dont on a l'habitude en tant que téléspectateur. Les deux pratiques ne sont ni indifférentes ni confondues, elles interagissent et s'ajustent en faisant évoluer les exigences du public. Le dispositif qu'utilise un amateur d'opéra pour vivre et construire son univers donne lieu à des expériences complexes, reprises mais aussi modifiées et modifiables. À l'image des œuvres elles-mêmes, il s'agit, en

apparence, de la même partition mais dont le résultat, ou l'effet, varie avec les conditions matérielles. Il n'est plus seulement alors question de savoir ce que l'on a aimé mais comment et dans quel contexte. Il est fort possible, d'ailleurs, que la relation à l'objet soit déterminée plus par le mode de réception que par le « contenu » à proprement parler.

Chapitre 4

Les manifestations de l'univers lyrique sur l'Internet

Étant donné le rôle des nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) dans la médiation culturelle aujourd'hui et dans l'organisation des pratiques individuelles comme collectives, nous allons examiner les représentations du public d'opéra qui émanent du réseau numérique. Sans proposer une typologie systématique des différentes manifestations, nous souhaiterions analyser les orientations dominantes qui vont de l'utilisation officielle et institutionnelle à l'expression la plus individuelle qui montre que ce média permet de sortir d'une communication unidirectionnelle et de devenir un usager à la fois destinataire et destinateur. Cette dernière caractéristique attire particulièrement notre attention car elle fait exister à l'intérieur du même canal le discours officiel sur l'opéra et les témoignages des pratiques en amateur qui y trouvent l'occasion de se dire et de se confronter. L'Internet invite à renouveler la problématique de la réception en mettant en valeur l'activité des mélomanes et leur participation dans l'élaboration du sens des œuvres et du contexte de leur exIstence.

En effet, si l'on n'a plus besoin de prouver l'intégration de l'Internet dans les stratégies de communication des producteurs des biens culturels - que ce soit le cinéma, le théâtre ou la peinture – ou dans l'expression des goûts personnels – les pages *web* « perso » ou autres fans clubs – il ne semble pas évident, *a priori*, de faire un lien entre le réseau et l'opéra. Deux imaginaires en apparence opposés, deux profils de pratiquants que les stéréotypes réduiraient aux fous de l'ordinateur d'un côté et aux bourgeois guindés de l'autre. Or, l'Internet est un outil à la recherche des contenus qui sont sa raison d'être et de succès par rapport à d'autres médias. Il n'est pas, à l'état actuel, considéré comme un support de diffusion des œuvres comme peuvent l'être la télévision ou la radio. Son intérêt dans ce domaine serait, d'ailleurs, plutôt dans les tentatives de création en ligne que d'émission de produits finis. Ainsi, avons-nous décidé d'y avoir recours pour observer les formes de manifestation de l'univers lyrique les plus marquantes et, surtout, pour étudier la parole des amateurs.

Il existe sur l'Internet de nombreux groupes de discussion ou des listes de diffusion qui permettent d'observer le comportement du public amateur dans différentes formes et à différents stades de leurs pratiques. Quelques points cruciaux quant à la construction de l'expérience esthétique en opéra peuvent être répertoriés et définis, en particulier dans une dynamique d'échange entre plusieurs mélomanes. L'étude des messages recueillis auprès du groupe de discussion appelé *operadiscussion* et qui nous sert de groupe témoin, fournit l'essentiel du corpus pour le présent travail et nous exposons ses caractéristiques dans la deuxième partie de ce mémoire. Rappelons seulement que, comme d'autres communautés en ligne, il est accessible par le jeu des liens hypertexte à partir d'un site *web* thématique (http://www.operabase.com) ou d'un moteur de recherche. Son contenu permet de mettre au jour, par exemple, les situations de passage entre un contact fortuit avec un art et une pratique voulue et organisée. Parfois, des rites d'un ordre différent se mettent en place pour remplacer, ou plutôt pour compléter, une prédilection individuelle dans la recherche d'une confrontation et d'un éventuel consensus. Cette activité est possible grâce à l'outil de communication et des échanges entre les mélomanes qu'il véhicule et par lesquels s'exprime, entre autres, une hiérarchisation des valeurs et des références évoquées. L'expérience esthétique semble avoir besoin, pour s'exprimer, de repères même s'ils sont changeants et remis en question. Nous analyserons plus loin, le cas d'un internaute, participant à la liste d'*operadiscussion*, qui a avoué avoir découvert l'opéra par hasard, en regardant une émission avec le chanteur de variété italien Andrea Boccelli – cet artiste n'est pas reconnu par les professionnels du lyrique comme un des leurs et est devenu un objet de débats, d'affrontements pourrions-nous dire, entre les puristes du genre et les amateurs plus « tolérants ». L'émotion provoquée par sa voix a produit une chaîne de réactions et de décisions qui ont amené l'auditeur involontaire à se renseigner sur le chant et sur l'opéra et à s'inscrire dans un groupe/liste de diffusion réunissant des amateurs plus ou moins confirmés et souhaitant partager leurs opinions par le biais de l'Internet. Les internautes étudiés semblent désireux de publier leurs expériences et références et de les partager avec d'autres passionnés, initiés ou néophytes, sans que l'on puisse parler toujours d'un véritable dialogue tant il est vrai que le mode de fonctionnement privilégié est le récit de sa propre pratique pour essayer d'en faire une norme ou pour tester sa validité en la soumettant aux commentaires et appréciations divers. C'est ainsi qu'un débutant peut se faire ramener dans le « droit chemin » car le groupe « récupère » et « corrige » rapidement les avis qui s'éloignent des conventions acceptées, en vigueur en ligne et hors ligne. Il n'en reste pas moins qu'à travers les textes recueillis transparaissent des manières de vivre et de construire sa relation à l'opéra personnalisées et individualisées. Les échanges de

messages se placent dans un ensemble de phénomènes de sociabilité et de convivialité perceptibles dans les groupes même si dans notre cas ils s'orientent vers une tentative d'éduquer un spectateur occasionnel non pas par des autorités « extérieures » mais par d'autres mélomanes. Et pourtant, bien que l'on puisse parler d'un contact dématérialisé et d'un relatif anonymat, la liberté d'opinion bénéficie de peu de marge de manœuvre si l'on veut rester présent et intégré dans une communauté. Le plus souvent, l'amateur égaré se laisse former et se rallie aux jugements exprimés dans le groupe.

Signalons aussi la place de l'information sur les technologies à l'intérieur des messages diffusés. Les internautes parlent des nouveaux modes d'accès à la connaissance sur l'opéra : on se propose mutuellement des adresses des sites qui touchent de près ou de loin au domaine lyrique, on révèle des astuces pour trouver des places dans des théâtres et dans des festivals prestigieux, on publie les programmes des théâtres locaux – même si l'on sait éminemment que les interlocuteurs ne pourraient pas s'y rendre mais ils pourront donner un conseil sur la formule de l'abonnement à prendre – on donne des explications pour utiliser au mieux le réseau numérique et l'outil informatique.

Les discussions des amateurs en ligne nous paraissent particulièrement significatives pour étudier la construction et l'expression de l'expérience esthétique en opéra et nous y consacrons l'essentiel de ce mémoire. Le fait même de formuler et de chercher à rendre « lisibles » ses goûts et préférences met le mélomane face au sens de ses activités, pose des interrogations sur la nature de ses attachements à la musique. Il se voit individuellement et collectivement par rapport à une tradition qui est à la fois diachronique et synchronique. Cette vision est au croisement des deux axes et c'est pour cela qu'il est également important de replacer l'expérience exprimée dans le paysage des manifestations du monde lyrique sur l'Internet. Notre présentation a pour objectif de rendre compte d'un foisonnement qui mélange différents types de formes et de contenus et qui contribue à l'atténuation des frontières entre les catégories. L'outil, par sa spécificité, offre une « navigation statutaire » et une sorte d'organisation en réseau à l'intérieur du même thème. Ainsi les cloisonnements trop rigides risqueraient-ils d'être arbitraires et si les listes de mélomanes citent souvent des pages officielles, les sites *web* des institutions et des établissements culturels peuvent servir de « portails » pour arriver à des groupes où s'expriment des amateurs. Ce fonctionnement pourrait même paraître contraire à la logique informatique de l'organisation d'un contenu numérique : la hiérarchisation pyramidale des données cède la place à un vagabondage horizontal qui mélange les instances émettrices avec pour fil conducteur un domaine, l'opéra.

4.1. L'inscription dans la tradition

On peut constater, dans une première approche du type thématique, que l'Internet a une fonction de miroir des pratiques culturelles qui ont été attestées avant l'apparition de l'outil. Qu'il s'agisse de groupes, de sites officiels ou personnels, le contenu publié sur le réseau reprend des informations déjà disponibles ailleurs et s'enrichit de manifestations qui lui sont propres. Il en va ainsi, par exemple, du culte de l'artiste ou de la reconnaissance de sa valeur par le récit de sa vie et de ses « exploits » scéniques. Les théâtres lyriques puisent les illustrations de leurs sites *web* dans ce qui peut être vu comme un cliché de l'expression artistique concernée et dont l'élaboration n'a pas attendu l'Internet pour prouver son efficacité. Les pages d'accueil et les sites eux-mêmes sont, souvent, une copie numérique du programme version « papier ». Dans les compagnes d'information et de promotion les deux supports existent parallèlement et offrent quasi les mêmes fonctions (la saison, les tarifs, les abonnements) à cette différence près que la visite du site est conçue comme un « scénario de navigation » et le geste de tourner une page est remplacé par un « clic ».

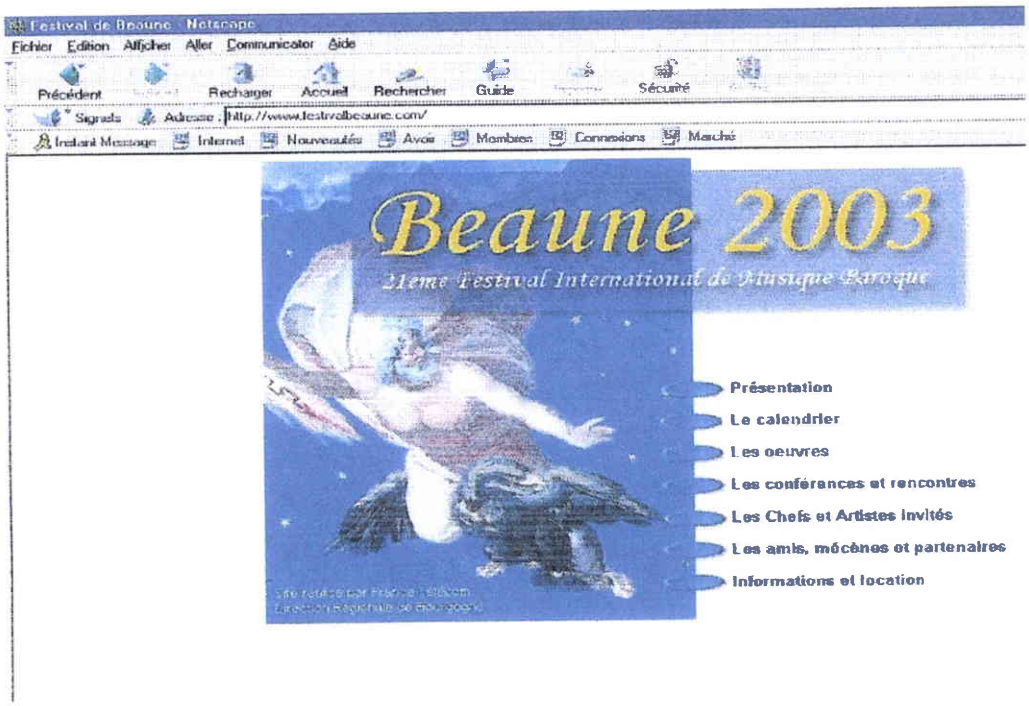


Figure 2 : Le site *web* du Festival de Beaune met en valeur des éléments qui peuvent accrocher l'attention d'un visiteur qui n'est pas forcément mélomane ou connaisseur de la musique baroque. L'identification – *Beaune 2003* - est moins discrète que dans la version papier où, en revanche, figure un rappel plus direct de l'inscription dans une tradition (1983-2003).

Figure 3 : La couverture du programme papier du même festival de Beaune. Les motifs qui suggèrent l'univers artistique baroque sont repris dans le site web. Les rubriques du programme sont quasi identiques et correspondent aux démarches commerciales habituelles – l'information sur le calendrier des événements, la réservation des places, la présentation des sponsors.

Dans les manifestations individuelles, les mélomanes peuvent également se livrer aux activités qu'ils connaissent déjà sous leur forme directe ou dans toute autre assemblée des passionnés – commenter et comparer des enregistrements, rendre compte des spectacles et des lectures. Or, le réseau ne sert pas uniquement à recenser et à valider un fonds culturel lisible et accessible pour une catégorie de la population. Tout en s'inspirant d'une tradition et de son imaginaire, il apporte de nouvelles formes d'information et peut modifier la relation à l'objet et les rapports entre les acteurs – la prise en compte des goûts et des comportements du public en est un exemple. Le site du festival de Beaune montre, même si l'on peut considérer qu'il s'agit d'un habillage graphique, que, sans nier le poids de la tradition, l'image du public qui se rend sur l'Internet n'est pas identique à celle que se font les organisateurs des personnes à qui on envoie le programme par courrier. Cette adaptation peut ne relever que d'une stratégie de marketing, il n'en ressort pas moins que l'on suppose chez le public une évolution dans les

motivations et d'autres types de démarches dans l'intérêt pour une forme d'expression artistique.

À première vue, et toutes manifestations confondues, sans entraîner de rupture ou de phénomènes *underground*, le public d'opéra tel qu'il est présent sur l'Internet, semble déjouer ou forcer aux changements les circuits officiels. Il fait ressentir sa présence et son droit de juger de la qualité artistique à travers l'expression individuelle et collective. Il oriente les choix des responsables des sites officiels – commanditaires et réalisateurs – qui doivent tenir compte des modifications dans les attentes et dans l'organisation des pratiques culturelles.

Ce fait n'est pas sans rapport avec les possibilités d'expression qu'offre le réseau. L'accès à une certaine pratique d'opéra à l'intérieur d'un groupe de personnes qui ont une expérience de spectateur procède de la parole individuelle et sans la présence directe d'un discours et d'une politique institutionnels. Ces derniers sont obligés de s'adapter à l'évolution des attentes et à une plus grande variété des pratiques. Dire que l'Internet invente un nouveau public et change complètement les habitudes serait, évidemment, excessif. Il est plutôt question d'un dialogue entre une tradition attribuée à une forme d'art et les caractéristiques techniques d'un outil ouvert à un public très large. Dans le même espace, celui où s'exprime une politique officielle et des enjeux économiques, se crée une tribune, un lieu public disponible aux manifestations de l'expérience sensible individuelle qui peut donner un autre éclairage sur les faits esthétiques. C'est, peut-être, le résultat d'un rééquilibrage dans l'accès à des moyens de communication et d'expression qui, s'ils ne sont pas partagés par tous, n'appartiennent pas exclusivement aux instances légitimées institutionnellement. On peut, d'ailleurs, rappeler que cette remarque trouve sa confirmation dans les modes de déplacement, dans la « navigation » d'un individu internaute : grâce à l'utilisation des liens hypertexte, on passe rapidement d'une sphère à l'autre et il faut, parfois, la mention du type « site non officiel » pour savoir si l'on a affaire à des pages construites par un fan ou à l'émanation de la stratégie de communication d'un artiste. Cette porosité des frontières est à l'origine des inquiétudes formulées à l'égard de l'Internet – il brouille nos repères par la création et par la mise à disposition d'un monde parallèle qui ne respecte pas toujours la distribution des rôles de la vie hors ligne. Est-ce étonnant alors de constater qu'une des activités favorites des amateurs d'opéra et internautes consiste à faire des *castings* des œuvres musicales qui corrigent les imperfections des versions existantes par la construction d'un idéal « irréel » ?

Le discours officiel a, sans doute, du mal à peser du même poids sur les consommateurs des bien culturels qu'il atteint par le biais du réseau numérique que sur ceux qu'il touche par d'autres médias de masse. La concurrence que lui oppose la parole des usagers bouscule sa

position d'autorité et incite à développer un esprit critique. Nous proposons ainsi une analyse de l'utilisation officielle de l'Internet non pas pour désigner les institutions comme les seuls garants d'une norme et d'une tradition mais comme un point de référence, un point central revendiqué ou mis à distance par d'autres types de discours. Par la même occasion, nous reconnaissons l'importance de la politique culturelle officielle dans la construction de l'expérience esthétique et dans l'existence des pratiques qui y sont liées. Elle véhicule un imaginaire et une perception collectives qui contribuent à l'émergence de l'identité du mélomane qui y retrouve une part de pérennité de son art préféré.

4.2. Les enjeux des sites *web* officiels

Les établissements et les institutions culturels, dans leur mission de transmission et de médiation, contribuent à définir le public et à faire naître ses représentations. Les objectifs de diffusion et d'incitation aux pratiques culturelles s'accompagnent d'un questionnement sur les destinataires des événements et des biens culturels et leurs comportements. L'action culturelle de l'État en tant qu'un des acteurs de la reconnaissance de la qualité artistique constitue un repère et une référence dans les choix du public. Ceux qui n'ont pas l'habitude de fréquenter des théâtres d'opéra ni consommer les produits qu'il génère peuvent, par exemple, être amenés à s'intéresser au genre lyrique en prenant conscience de l'engagement des pouvoirs publics dans sa transmission et dans sa diffusion. Au-delà d'une action promotionnelle, l'État cautionne une expression artistique et attire l'attention sur sa place dans la société par la voie des investissements financiers perçus comme un gage de qualité. Les sites *web* officiels sont un des moyens dans la stratégie de mise en valeur du patrimoine culturel dont la pérennité peut être reconnue, entre autres, par la présence dans les médias au fur et à mesure de leur évolution. Par adjectif « officiels » nous ne désignons pas exclusivement les pages commandées par les pouvoirs publics mais les émanations des collectivités qui en tant que telles revendiquent via l'Internet leur place et leur rôle de médiateur/conservateur d'une tradition. Avant même d'en présenter quelques exemples, nous souhaiterions rappeler le contexte dans lequel survient le recours au réseau.

surtout ses représentations, leur paraît éloigné de leurs goûts. Il est difficile de dire combien d'entre eux continueront à s'intéresser au lyrique, ce qui semble importer aux pouvoirs publics c'est plutôt le fait de prouver que l'on peut contrecarrer les effets d'une éducation, d'un milieu social et des préjugés qui pèsent sur une pratique culturelle afin de pouvoir s'y projeter. Ajoutons à cette idée d'ouverture au « non public » un exemple trouvé dans les pages *web* : une association du nom *l'Association Papageno* exporte l'opéra dans des prisons et dans des hôpitaux auxquels elle propose des spectacles ou des concerts ambulants. Un groupe de musiciens bénévoles se produit dans des lieux et auprès des personnes dont la claustration semble être incompatible avec la consommation de ce genre de loisirs. C'est aussi une forme de démenti à la conviction que la musique, et l'opéra, ne peut exister que dans un rapport étroit à son lieu de création et par l'intégration des modes de réception qui lui sont propres.

Le recours à différentes voies de communication avec le public tient, sans doute, en ce qui concerne la France, au statut des théâtres d'opéra et à ses conséquences. Les directions des théâtres sont incitées à prêter une attention particulière à la fréquentation et à une recherche permanente de sensibilisation pour renouveler le vivier des spectateurs et pour les fidéliser. En effet, rares sont les établissements qui bénéficient de l'appellation « national » et même si tel est le cas, les subventions ne sont pas toujours à la hauteur des coûts réels. Il incombe donc aux gestionnaires, aux directeurs artistiques et à leur équipe de trouver des compromis entre les attentes des spectateurs, des mécènes, des pouvoirs publics et les aspirations à un niveau artistique satisfaisant. Cette initiative passe également par l'utilisation de tous les moyens de communication pour toucher le public existant et celui qu'il s'agit de faire venir. L'Internet peut, dans ce cas, fournir un lien, un contact, entre les instances de production et leurs destinataires. À titre d'illustration, nous citerons un fait qui pour être amusant n'en est pas moins symptomatique. L'envie et la nécessité d'atteindre un public large sont sensibles au point que tous les moyens paraissent bons pour obtenir des résultats, y compris l'utilisation des « pièges » de navigation sur le réseau numérique en orientant l'attention des internautes.

L'opéra de Dijon possède un site officiel (http://www.opera-de-dijon.com.fr), créé sur l'initiative des artistes eux-mêmes et hébergé par la mairie de la ville. Or ce site, dont la qualité en termes de contenus comme de conception graphique est très honorable, est référencé de façon assez astucieuse pour que les internautes visitent ses pages même quand ils ne naviguent pas dans le but de découvrir l'opéra. On peut se retrouver par hasard, ou presque, sur le site en question car son référencement le fait apparaître dans les résultats de recherche qui ne concernent pas uniquement les sujets artistiques. L'interrogation d'un moteur de recherche propose plusieurs occurrences car chaque étape du plan du site

fonctionne comme un élément indépendant. Si l'internaute souhaite se renseigner sur la ville de Dijon et sa région, il peut voir s'afficher la page d'accueil qui représente le théâtre. Si, plus spécifiquement, il cherche le résumé d'un opéra de Rossini, on le mettra en contact avec la partie du site qui parle du compositeur dont les œuvres sont ou ont été données au théâtre. La visite aura, peut-être, un caractère non intentionnel mais elle augmentera le chiffre de fréquentation du site même si l'on ne peut pas présager des conséquences pour l'établissement.

Figure 4 : Le site de l'opéra de Dijon consacre plusieurs rubriques à la tradition du lieu et des pratiques : l'histoire, les biographies, les archives (cent ans d'affiches), des renseignements pour d'éventuels spectateurs. On retrouve la traduction de cette approche dans le choix des icônes pour les boutons de navigation.

Les contenus véhiculés par le réseau numérique atteignent une quantité et une diversité qui nous obligent à pratiquer une sélection non seulement d'un domaine précis comme l'art lyrique mais également dans l'approche des sites officiels. Ils pourraient offrire un terrain d'investigation à part entière dans la mesure où ils constituent un exemple concret du rapport à l'opéra et des constructions identitaires que l'art peut soutenir. Une étude récente de la construction électronique du social prend pour objet, entre autres, les caractéristiques formelles des sites musicaux pour montrer leur relation aux goûts et aux convictions[66]. Nous nous limitons ici à exposer quelques manifestations principales qui entrent dans l'ensemble des facteurs qui agissent sur la représentation et sur l'expression du lien à l'opéra à travers l'Internet.

En effet, les établissements et les institutions culturels concernés par le spectacle ont créé rapidement leurs pages et utilisent ce moyen dans leurs compagnes de promotion. Les théâtres, les festivals, les associations se sont empressés d'inscrire leur adresse électronique et celle du site *web* dans les programmes, dans les communiqués de presse, sur les affiches. Il est courant de voir la création d'un site pour un seul événement et de façon ponctuelle. Cela tient à des facilités d'ordre technique car il existe de nombreux logiciels pour réaliser rapidement des pages numériques sans avoir besoin de compétences particulières en programmation informatique. Héberger un site ou obtenir un nom de domaine sont devenus des activités quasi routinières. En revanche, il est moins aisé de dire que cette intégration de l'outil Internet procède d'une réelle réflexion sur ses conséquences sur les pratiques. C'est un passage obligé pour garantir une image de « modernité », de « coller » à l'évolution de la société en général quand il ne s'agit pas de créer une vitrine qui n'utilise pas vraiment les potentialités offertes par le réseau numérique.

L'habillage graphique et l'organisation des contenus permettent de percevoir, si ce n'est pas des catégories, tout au moins des tendances dominantes. À ce propos, remarquons que les sites institutionnels sont beaucoup plus figés mais aussi plus durables que les pages individuelles qui soit disparaissent quand elles ne trouvent pas un public, soit se modifient pour devenir de plus en plus généralistes et, en cela, semblables aux pages officielles. Une autre raison de succès et de présence des sites officiels peut être liée au fait que le public appréhende l'information de manière plus individualiste et autonome – on va chercher des renseignements sur un spectacle au moment et au rythme que l'on choisit en ayant l'impression de trouver un plus que les journaux ou la télévision ne peuvent pas apporter. Il en

[66] Licoppe C. et Beaudoin V., *La construction électronique du social : les sites personnels. L'exemple de la musique*, in revue Réseaux N°116, Hermès Science Publications, Paris, 2002.

résulte une conviction que l'on modèle le média selon ses impératifs personnels et que l'on organise ses pratiques culturelles en fonction de ses goûts individuels. S'agit-il d'une évolution inévitable due, notamment, à la démocratisation des moyens de diffusion et de l'augmentation en équipement des foyers ? Ou est-ce la relation à l'art qui change avec une aspiration à plus de maîtrise sur son univers de l'amateur que l'outil technique rend possible ? En tout cas, l'attitude des institutions et des établissements témoigne d'un alignement sur les autres secteurs d'activité économique et d'une envie d'anticiper des demandes éventuelles dans une perspective où les biens culturels sont de plus en plus proches des autres modes de consommation.

Dans le N°1 des *Cahiers de médiologie* intitulé « La querelle du spectacle », en 1995, Régis Debray analyse la physiologie du spectateur en la plaçant du côté de l'histoire du regard et des conditions dans lesquelles il s'exerce. Il est vrai qu'un glissement significatif s'est opéré par rapport aux pratiques du public : le théâtre grec de plein air fut remplacé par des salles couvertes aux dimensions variables pour s'introduire, au XX^{e} siècle, dans les foyers où les rangées de fauteuils ont laissé la place au canapé du salon et nous finissons par le paradoxe d'un public unique – l'utilisateur de l'ordinateur installé devant son écran. Les sites *web* officiels pourraient être considérés comme la concrétisation de cette situation, entérinée et reconnue par les institutions. Sans contester le sens des mots « spectacle » ou « art » du point de vue des nouveaux moyens de médiation, on peut se demander comment l'Internet reflète-t-il la vie culturelle et artistique. La conception et les contenus des sites *web*, par exemple, peuvent nous renseigner sur la façon dont on se représente l'art lyrique car ils apparaissent comme une recherche de compromis entre les pratiques plus anciennes et les préoccupations d'aujourd'hui. Loin de vouloir porter un jugement de valeur sur la culture de l'écran, il s'agit d'observer les modes selon lesquels le public aborde l'opéra en ayant recours à l'Internet et quelles peuvent en être les conséquences sur la perception de ce type d'expression artistique, en particulier quand elle contribue à la construction de soi en tant qu'amateur. Les sites officiels nous confrontent à cette problématique dans la mesure où ils deviennent un point de convergence entre les aspirations personnelles dont il faut tenir compte pour convaincre et de la politique culturelle qui, elle, doit aussi transmettre le sens et les données de la dimension collective.

À ce titre, on peut se pencher sur une caractéristique marquante, et sans doute plus proche des compagnes de communication tout secteur confondu, celle d'une orientation idéologique qui transparaît dans les discours formulés sur les sites *web* et dans les réactions escomptées. Qu'il s'agisse d'un établissement pleinement subventionné par les pouvoirs publics ou d'un

théâtre privé ce discours est celui de la promotion des choix artistiques, d'un lieu, voire d'un spectacle. La reconnaissance de leur légitimité et de leur place dans la vie culturelle d'une société se réclame d'une tradition et se veut « moderne » par le recours au réseau numérique, gage d'une évolution. Ainsi, pour orienter la perception d'un public acquis ou à convaincre, tous les moyens sont-ils mis en œuvre pour faire régner, sur les pages des sites, une aura de prestige et d'exception. Cet objectif peut se réaliser au détriment d'une vision plus personnelle d'une pratique culturelle qui s'articule différemment aux enjeux économiques – l'internaute a l'impression que les sites sont utilisés de façon purement commerciale et qu'ils n'abordent qu'un seul aspect de l'événement, le fonctionnement matériel et administratif qui a pour vocation d'être rentable. Sur de nombreuses pages, la dimension des bâtiments et leur faste sont rappelés par des chiffres impressionnants – 30 km de couloirs, 5 étages au-dessous du sol et 8 au-dessus pour l'Opéra-Bastille – et des listes de superlatifs font comprendre au visiteur électronique que le site le met en contact avec ce qui se fait de mieux dans le domaine lyrique. Les dossiers mis en ligne par le Théâtre de Toulouse donnent tous les paramètres du lieu, le détail du répertoire sur plusieurs saisons, les capacités techniques à prendre en compte pour une éventuelle mise en scène ou une production à acheter. Dans ce dernier cas, le site ne vise plus seulement la promotion auprès des spectateurs mais essaie de forger une image à donner aux professionnels, aux partenaires politiques et financiers.

La nécessité de se faire distinguer au milieu de tous les sites peut aller jusqu'au recours au mensonge et à un discours « racoleur » à la manière des divertissements de fêtes foraines où l'on se doit de proposer mieux que le stand voisin. La page d'accueil de l'opéra de Varsovie, *Teatr Wielki*, annonce : « Bienvenu dans le plus grand théâtre du monde ! ». En réalité, la jauge de ce théâtre est de 1800 places, ce qui est modeste comparé à *La Scala* de Milan ou au *Metropolitan* de New York. Précisons, tout de même, que le superlatif n'existe que dans la version polonaise du site et disparaît quand on passe au texte en anglais – sans doute une marque d'adaptation au public local et au regard critique des visiteurs « étrangers ».

La forme des sites officiels, c'est-à-dire les chartes graphiques appliquées, les scénarios de navigation, l'agencement du contenu en textes et en images, possède une forte dominante promotionnelle même si les enjeux artistiques sont toujours présents. On peut constater que les deux tiers du scénario pour une adresse donnée constituent un moyen direct ou indirect de vendre des billets et des abonnements mais, assez curieusement, en incitant plutôt à se rendre aux caisses que d'acheter en ligne – peu de places sont disponibles et toujours aux tarifs les plus élevés. Une des rubriques les plus rapidement intégrées au scénario est la découverte ou

la visite virtuelle du bâtiment et de la salle comme faisant partie primordiale d'un événement artistique. La promotion du patrimoine architectural s'inspire des produits *off line* que le public peut connaître déjà comme le CD Rom de *La Fenice* de Venise où la caméra adopte le point de vue d'un spectateur virtuel.

L'Opéra de Paris propose une suite de pages qui permettent de se projeter dans son futur rôle de spectateur : une séquence interactive nous montre ce que nous allons voir en fonction de notre choix ou en fonction de la somme que nous sommes prêts à investir pour acheter un billet[67]. Pour le Palais Garnier, tout le charme d'une salle à l'italienne se déroule sous nos yeux avec une grande variation de visibilité de la scène même quand les tarifs correspondants ne sont pas accessibles car vendus exclusivement aux guichets et/ou des mois à l'avance. Quelles peuvent être les conséquences de cette mise en situation ? Fait-elle tomber des obstacles symboliques qui empêchent de se projeter dans le rôle du public d'opéra ? Rend-elle plus familier un cadre jugé élitiste dans un contexte où les barrières sociales semblent plus fortes que jamais dans les différentes manifestations de la vie culturelle[68] ?

Dans le stade actuel des possibilités techniques propres au fonctionnement d'un site *web* et des objectifs des commanditaires, il serait plutôt question d'une tentative de compromis entre les pratiques « traditionnelles » attestées sur le terrain et le besoin d'adaptation à d'autres modes de communication, fondés sur l'utilisation de l'outil numérique. D'un côté, on insiste sur l'importance de la présence réelle dans une salle pour que le spectacle existe dans sa forme habituelle, de l'autre, on fait venir le lieu public chez l'internaute par le biais d'un dispositif technique qui peut créer une impression de familiarisation tout compte fait assez illusoire : l'espace, le son, les postures corporelles dépendent des caractéristiques du lieu, influencent les sensations et les émotions éprouvées par les destinataires.

Par ailleurs, la présentation des tarifs sur les sites officiels n'est pas sans évoquer l'organisation sociale des pratiques culturelles et un certain nombre d'obstacles bien réels : si le billet et son prix sont un contrat qui garantit le cadre et, éventuellement, la qualité de la prestation, c'est aussi une raison avancée par ceux qui ne fréquentent pas les salles d'opéra ou de concert et un témoignage du fait que les tarifs des biens et des services culturels ont

[67] http://www.opera-de-paris.fr

[68] C'est la conclusion de l'enquête publiée par *Télérama* sur la « fracture culturelle » dans les quatre numéros du mois d'octobre 2002.

augmenté plus vite que l'indice des prix contrairement aux équipements de lecture qui encouragent une consommation chez soi[69].

L'ensemble des sites *web* officiels que nous avons visité, en moyenne 5 par chaque continent mais avec une quarantaine pour l'Europe qui concentre le nombre de théâtres d'opéra le plus élevé, donne l'impression d'une utilisation qui ne tient compte que d'une partie des potentialités techniques – une interactivité très réduite – et se limite, pour le moment, à la traduction numérique des stratégies mises en œuvres par d'autres médias. D'un autre côté, ces mêmes sites sont un terrain d'observation de l'articulation entre un outil de communication et une pratique culturelle. En cela, ils reflètent le rapport à une tradition où ils puisent leurs contenus dont le choix ne s'écarte pas de la vision bipolaire d'un art produit par les professionnels qui ont les compétences et les savoir-faire à l'intention d'un public qui a tout à apprendre. Une des initiatives les plus ambitieuses a été, sans doute, le lancement de http://www.andante.com parrainé par Pierre Boulez, commenté par *Le Monde* du 16 avril 2001, et qui est une sorte des archives animées où l'internaute peut regarder en avant-première des extraits de concerts ou consulter des bases de données du dictionnaire *New Grove* moyennant un abonnement payant[70]. L'ouverture d'*Andante*, elle a eu lieu à New York en présence de Pierre Bergé de l'Opéra de Paris, marque pourtant un tournant dans l'évolution des pages numériques : elle suppose l'existence d'un public pointu, très spécialisé, et donne ses lettres de noblesse à la transmission de la musique *via* l'Internet car les événements sont ainsi préparés avec l'idée de leur mise quasi immédiate sur le réseau.

4.3. Les rapports aux spécificités de l'outil

Peut-on dire que la diffusion de données sur l'opéra par l'Internet forme le regard critique et engendre une réflexion sur l'objet d'art et sur les pratiques qui l'entourent ? Dans quelle mesure augmente-t-il les possibilités de construire des compétences et d'influencer un public

[69] Donnat O., op., cit., p. 336 : « ...le facteur prix, même s'il y joue un rôle secondaire, contribue à orienter significativement les comportements, et permet de comprendre que ces derniers puissent évoluer de manière relativement indépendante par rapport aux connaissances. ».

considéré comme particulièrement réticent aux innovations ? Est-il réellement un acteur de la vie culturelle ? Les réponses sont à chercher, entre autres, du côté de la spécificité et des modes de fonctionnement que l'on reconnaît déjà à l'art lyrique. En effet, ce genre, particulièrement sous sa forme « spectacle vivant », se caractérise par une difficulté d'exportation à cause du conditionnement de l'œuvre par son lieu de production. C'est une constante culturelle et économique : les festivals de Bayreuth ou de Glyndebourne imposent une sorte de pèlerinage voulu par leurs fondateurs. Le déplacement des décors est souvent impossible et rares sont des opéras dont le cahier des charges autorise une tournée[71]. Par ailleurs, le répertoire lyrique reste relativement restreint, au point d'être qualifié de musée. Contrairement à la discographie, la liste des œuvres représentées sur scène peut paraître limitée. Il y a, certes, une grande étendue géographique à couvrir mais pour un ensemble de références plutôt aisé à maîtriser. C'est en raison de ce fonds commun, « familier » à l'amateur australien comme à l'amateur européen que l'Internet pourrait, peut-être, trouver ses applications les plus spécifiques s'il ne rencontrait pas autant de réticence et de méfiance de la part des professionnels qui craignent qu'un outil technique accessible au public n'entame leur contrôle sur l'objet et sa réception. Ainsi, le rapport au réseau est-il empreint d'une adhésion formelle et un peu superficielle en même temps que de quelques inquiétudes et interrogations que l'on refuse d'affronter.

Nous avons rappelé que l'Internet a été intégré dans les compagnes de communication des établissements et des institutions culturels. Cette attitude trouve un écho dans la presse car les revues comme *Le Monde de la Musique*, *Classica* ou *Diapason*, consacrent de plus en plus de place à la présentation et au commentaire des sites voués à la musique. Les directeurs des théâtres sont invités à se prononcer sur l'utilisation qu'ils font du réseau numérique dans la médiation de leur politique artistique. Et pourtant, l'engagement dans la communication vers et avec le public à travers ce moyen reste difficile à préciser ou marginalisée. Dans une enquête menée auprès d'une centaine des théâtres d'opéra, compagnies lyriques et associations professionnelles européens, nous nous sommes servis des adresses *e-mail* incluses dans les sites pour prendre contact et poser des questions sur les attentes à l'égard de l'Internet, en particulier dans le dialogue avec le public. Les réponses furent rares, de l'ordre

---

[70] *Ouverture d'Andante, site pour mélomanes. Parrainé par Pierre Boulez, il aspire à devenir « la référence absolue pour la musique classique et l'opéra » sur Internet en proposant des archives*, Le Monde du 16 avril 2001, p. 17.

[71] Un choix différent existe. C'est celui des coproductions qui permettent de réduire le coût d'une production et, accessoirement, d'élargir le public en déplaçant le spectacle.

de 10%. Tout en reconnaissant l'intérêt d'une « vitrine multimédia », les personnes interrogées ont parlé d'un flou quant aux retombées en terme de fréquentation des salles, de la difficulté à mettre en place des services interactifs par manque de personnel. Si ce constat date de trois ans, il n'est pas totalement démenti par l'état actuel. À titre d'exemple, nous pourrions citer l'Auditorium de Dijon, un établissement régional d'accueil de spectacles de niveau international et qui possède un site *web* depuis trois ans. En septembre 2002, donc au début d'une nouvelle saison, les informations disponibles par l'Internet étaient celles de l'année précédente et avaient, par la même occasion, un certain retard par rapport aux programmes imprimés et diffusés dans les boîtes aux lettres depuis quelques mois. De toute évidence, le caractère vivant d'un site n'a pas été perçu comme la spécificité de l'outil dans son utilisation optimale et on a compté davantage sur l'efficacité des démarches hors ligne. L'attitude des services de communication est ainsi ambiguë : on se dit convaincu de l'intérêt d'un site sans se donner les moyens d'en exploiter toutes les possibilités. Et les réticences à s'investir vont jusqu'aux inquiétudes : si les renseignements fournis sont relativement complets, les images des décors et les visites virtuelles satisfaisantes, ne risque-t-on pas de couper l'envie de se rendre sur place et d'assister réellement à un spectacle ? Si l'on ajoute à cela des extraits sonores et vidéo, la motivation peut être émoussée et le spectateur restera à l'état virtuel. Est-ce que l'information, en devenant spectaculaire, ne risque pas de se substituer au spectacle lui-même ? Telles sont, en tout cas, les craintes exprimées.

Et pourtant, toutes ces éventualités semblent évitées en raison, notamment, des choix effectués par les commanditaires et les concepteurs des sites et consignés dans les cahiers des charges. Même si la norme MP3 permet des téléchargements de musique, elle soulève de très fortes réserves à cause des droits d'auteurs et des lois de propriété intellectuelle[72]. Le procès intenté à *Napster* par les multinationales du disque montre les limites de la diffusion en dehors des circuits officiels. De plus, parmi les sites étudiés, rares sont ceux qui, comme le *Metropolitan* de New York, proposent ne serait-ce que 15 secondes d'illustration musicale empruntée aux œuvres tombées dans le domaine public. L'objectif avoué n'est pas d'envoyer un opéra à domicile mais bien de faire naître l'envie de le voir en se rendant dans une salle. Une autre objection quant à la médiation de l'opéra par l'Internet et quant à l'expérience que ce moyen pourrait suggérer émane du constat que les extraits sonores disponibles contribueraient à donner de l'univers lyrique une vision stéréotypée et qui correspondrait à une reconnaissance superficielle et fragmentaire. Dans un rapport savant à l'opéra, seule une œuvre intégrale pourrait rendre justice à ses auteurs et constituer une expérience valide. Cette

opinion, un peu rigide et orthodoxe, refuse sans doute de tenir compte de la variété des pratiques et des degrés d'investissement du public. Il y a plusieurs façon de vivre l'opéra et de construire son univers musical et une consommation par extraits n'est pas moins légitime que celle qui refuse le découpage. Disons plutôt que la diffusion de courts extraits choisis pour un site *web*, au-delà des impératifs techniques ou légaux, obéit à une orientation didactique et suggère que l'opéra n'est pas forcément un art complexe et difficile d'accès. Les airs proposés rassemblent des passages que tout le monde pourrait avoir entendu (dans une publicité, dans un film, dans un ascenseur ou dans un magasin) et font croire que le plaisir d'assister à une représentation tient aussi à une reconnaissance aisée car chacun, dans ce cas, possède une expérience d'écoute.

En réalité, et se plaçant du côté de l'œuvre plus que du public, l'extrait musical pourrait apparaître comme une simplification réductrice, voire mensongère. Il donne une idée familière, rassurante mais qui ne correspond que partiellement à l'événement vécu - les quelques notes produites sont une citation d'une œuvre qui n'aurait de sens que dans sa totalité. Il est vrai que les artistes lyriques se produisent dans des récitals qui sont des listes de passages célèbres mais, ici, l'attention est attirée sur la virtuosité de l'exécutant et ses capacités techniques/stylistiques plus que sur une œuvre en particulier et l'on peut dire que nous sommes dans un autre type de pratiques. La diffusion des enregistrements est considérée en elle-même comme une entorse à l'esthétique de l'opéra en version « originale », c'est-à-dire scénique. L'enregistrement serait un reflet manipulé du travail accompli par les musiciens et les chanteurs même quand il est saisi dans les conditions *live*. Aussi, peut-on comprendre la méfiance des professionnels à l'égard de l'Internet qui serait un autre moyen de reproduction des œuvres artistiques qu'ils revendiquent comme uniques et éphémères par leur statut d'événement scénique.

Quant aux images, tout spécialement les photographies, elles posent la question du moment de leur diffusion sur le réseau et de l'intérêt que peuvent y porter les acteurs de l'événement. À cela plusieurs raisons qui montrent la détermination du contenu des pages *web* par les activités qu'elles représentent. La première contrariété vient du problème posé par une mise en ligne réactualisée : à l'état actuel, il y a un net décalage entre les illustrations et les informations affichées. Les clichés ne peuvent pas être pris, dans quasi tous les théâtres d'opéra que nous avons visités, le jour de la répétition générale ou quelques jours avant la première : les lumières ne sont pas définitivement réglées, les interprètes ne sont pas encore coiffés et maquillés ou sont remplacés par leurs doublures. Il règne, d'ailleurs, une loi non

[72] Asseraf-Olivier F. et Barbry E., *Le droit du multimédia*, P.U.F., coll. Que sais-je ?, Paris, 1996.

écrite mais dûment respectée par le milieu qui veut que rien ne filtre du spectacle avant le début des représentations et de sa version « finie ». C'est ainsi que les photographies disponibles sur les sites officiels ne peuvent provenir que des archives et donnent une idée de ce qui a déjà eu lieu ou de ce qui, il est vrai, peut être repris sous une forme similaire si un opéra entre dans le répertoire pour plusieurs années. Les illustrations le plus souvent rencontrées ont un caractère symbolique (des instruments, des façades de théâtres stylisées), sont des portraits d'artistes (sur scène ou en civil) ou des gravures de costumes. Elles tentent de donner une dimension universelle à l'expérience en opéra car elles doivent être « efficaces » auprès d'un public d'internautes très varié. Dans la catégorie des images courantes, on peut classer celles qui associent l'opéra et ses pratiques au luxe et au prestige de l'architecture intérieure et extérieure – afficher l'image des lieux ne semble pas soulever les mêmes oppositions que les illustrations sonores. Signalons quelques constantes visibles dès les pages d'accueil : on reçoit le visiteur en montrant la façade et l'entrée principale du bâtiment, le rideau fermé, les loges, le lustre. L'opéra de Bordeaux a choisi pour une de ses compagnes de communication la vue des fauteuils d'orchestre vides avec une rose posée sur l'un d'eux et la phrase « Ici, on rêve. ». Cela attire l'attention sur le plaisir supposé du public et s'inscrit dans une tendance à sublimer, idéaliser, les pratiques culturelles grâce à leur désignation poétique par une métaphore ou une synecdoque, c'est-à-dire de façon très indirecte et que chacun peut interpréter selon son expérience personnelle. La compagne de publicité pour les abonnements à l'Opéra de Paris a choisi, au contraire, une photographie en gros plan du visage d'un spectateur visiblement ravi et qui se démarque des vues d'ensemble d'une foule anonyme qui sont un grand classique dans ce domaine mais qui s'adaptent moins bien aux conditions de réception sur l'Internet – une navigation individuelle et un affichage sur l'écran « personnel ». Remarquons à cette occasion ce qui pourrait apparaître comme un paradoxe dans la vision du spectateur. Quand l'image d'une salle à l'italienne s'affiche sur l'écran de l'internaute, il se retrouve en position de l'artiste qui contemple la salle et son public dans ce qui pourrait être une inversion des expériences. D'un autre côté, le même cliché pourrait signifier un hommage indirect et une reconnaissance du rôle du public dans la réalisation d'un événement artistique. Le procédé réflexif est ici à double tranchant – en tendant un miroir au spectateur, on fait changer son point de vue et on lui donne une perception du spectacle qui ne peut pas être la sienne à moins qu'il nemonte lui-même sur les planches.

Figure 5 : La page d'accueil de l'Opéra National de Prague avec une image très courante dans les sites d'opéra - elle reprend une longue tradition picturale – la vision de la salle à partir de la scène dans un théâtre à l'italienne. Les couleurs (rouge et or) comme le lustre évoquent immédiatement un contexte matériel fortement connoté socialement et qui situe le genre lyrique à son apogée. C'est une image « sans risques » car si l'on peut contester les choix artistiques d'une équipe en place, le bâtiment fait partie du patrimoine qui ne soulève pas le même type de contestations et il appartient à l'ensemble de la société, pas seulement aux amateurs d'opéra ou à ses professionnels.

Le bâtiment reste, le plus souvent, bien ancré dans l'univers urbain dont il constitue le centre et ce n'est pas un hasard si plusieurs sites des théâtres d'opéra européens contiennent des liens hypertexte vers les mairies ou sont hébergés en accord avec des institutions publiques locales. Tel est le cas de la ville de Metz, première mairie française sur l'Internet, qui accueille et présente les informations concernant son théâtre.

Dans l'ensemble des photographies, on observe le même classicisme quelque peu stéréotypé et convenu que l'on doit supposer conforme aux attentes des destinataires : colonnes monumentales, frontons et escaliers dignes d'un temple de la musique par leur dimension et la noblesse des matériaux utilisés. La théâtralisation de la visite virtuelle ou réelle semble s'imposer. La reconnaissance du lieu peut être immédiate grâce aux décors à thème – les instruments de musique et les bustes des compositeurs pour le Palais Garnier – ou confirmée par une légende. On note quelques différences en fonction de la zone géographique : éclairage diurne pour l'Opéra-Bastille ou la Monnaie de Bruxelles, plutôt la nuit et l'éclairage artificiel pour les villes américaines – l'opéra de Cleveland, par exemple, est une immense structure géométrique qui domine les autres bâtiments par sa taille et son éclat. Les sites contribuent ainsi à suggérer une ambiance et à « poser » l'internaute, et l'éventuel spectateur, dans un décorum qui correspondrait à ses attentes.

La position relativement réservée de la part des destinateurs officiels et professionnels à l'égard de l'Internet semble se traduire par des choix, dans les contenus et leur présentation, qui figent la relation à l'opéra par des représentations connotées historiquement et socialement, en particulier en référence à la période de son apogée qu'était le XIX^{ème} siècle. Les sites contiennent des pages consacrées à ce qui pourrait apparaître comme périphérique à la scène et qui relève du domaine du spectateur/amateur mais celui-ci est vu à travers un modèle uniforme et plutôt restreint. Il en va de même de l'architecture intérieure qui reproduit une topographie à l'image de la société, globale mais stratifiée, pour laquelle l'opéra serait devenu un miroir. Les salles du Palais Garnier, de *La Scala* de Milan, de Carnegie Hall, sont à l'italienne, c'est-à-dire qu'elles proposent une vision métaphorique, et narcissique, de l'organisation sociale qui structure une pratique culturelle : les premiers balcons et les meilleures loges pour les couches supérieures, le paradis ou le poulailler pour le public dit populaire. Cette image, sans doute la plus courante dans les sites étudiés, confine l'opéra dans une tradition garantie et justifiée par sa pérennité. Tout comme le lustre, élément indispensable de la mise en lumière, qui évoque les habitudes en vigueur à l'époque où l'on laissait la salle éclairée car le public se rendait au théâtre autant pour voir que pour être vu. Les images des pages *web* s'efforcent de donner aux destinataires une impression d'accéder à un rang social dont l'opéra serait un signe tangible. Dans les couleurs des décors et des sites, on retrouve les mêmes combinaisons : or/bleu, or/rouge, or/blanc. Le rideau, très souvent utilisé dans les « unes », renforce l'idée d'une assurance opulente. Les tissus lourds et frangés d'or laissent supposer la beauté du spectacle qui va être dévoilé. Cet imaginaire a été exploité par les disquaires dans l'aménagement des espaces de vente pour projeter cette vision d'opéra sur des pratiques beaucoup plus personnalisées comme la consommation d'enregistrements[73]. L'univers lyrique est évoqué sur le réseau par la reprise des représentations codifiées et stéréotypées au point que l'on peut se demander si le recours à la toile n'aboutit pas finalement à une réduction quasi caricaturale. N'est-il pas seulement un moyen de prouver que l'opéra et ses amateurs ne sont pas en marge d'une société mais qu'ils participent à son évolution, y compris technique ? Il y a une volonté de la part des destinateurs et des destinataires d'attacher leurs pratiques à des gestes de la vie moderne, voire de la vie quotidienne, pour justifier la permanence d'une expression artistique et d'un modèle ressenti, parfois, comme « vieillot » et « dépassé ». D'autres manifestations en ligne de la présence du lyrique montrent que le rôle de l'outil n'en reste pas là. Il est une possibilité de construire des

[73] Hennion A., op., cit., p. 86.

goûts et des compétences variées et fait partie des dispositifs qui peuvent rendre les relations à l'art actives et diversifiées. C'est pour cela aussi qu'il nous semble que les sites thématiques sont un terrain plus souple et plus ouvert que les vitrines officielles, notamment à cause de leur relative indépendance et d'une plus grande place accordée aux démarches personnalisées.

4.4. Le rôle des sites *web* thématiques

Pour arriver aux informations, par exemple moins orientées commercialement, il faut se reporter à certains sites thématiques qui sont souvent créés par des passionnés d'opéra désireux de faire circuler les nouvelles relatives à l'univers lyrique. Ils ne sont pas totalement indépendants des sites et du discours officiels, ne serait-ce que par les liens hypertexte qu'ils contiennent et par la publication numérique des critiques parues dans la presse, mais ils constituent une alternative et un complément précieux en révélant, notamment, certaines pratiques personnalisées. http://www.operabase.com est très symptomatique à cet égard. Fondé par un amateur éclairé et travaillant à partir de son ordinateur personnel, ce site diffuse des articles mis à jour et en archive, des calendriers de représentations, des biographies, des livrets d'opéra et d'autres ressources thématiques. Ses pages sont en permanente évolution et ont gagné l'approbation des amateurs et des professionnels comme quelques chanteurs de renommée internationale qui envoient au responsable des chèques pour assurer la survie du site – il nécessite un travail immense et repose sur le bénévolat de son auteur. On peut y trouver le reflet de différentes postures et formes d'intérêt pour le lyrique dans la mesure où, tout en témoignant d'un attachement aux grandes vedettes du chant, une place importante est accordée à un public de collectionneurs, d'érudits et à ceux qui souhaitent rejoindre des forums ou des groupes de discussion.

Compte tenu des informations et des diverses « architectures » proposées, on peut se demander quels sont les objectifs assignés à ces sites et comment contribuent-t-ils à la construction de l'expérience en opéra. Les démarches officielles et leur rapport à la tradition du genre lyrique montrent que l'opéra peut être perçu comme un art figé et associé à l'idée qu'en donne la littérature du XIX^{ème} siècle : Flaubert, dans *Madame Bovary*, et Balzac, dans *Les Illusions perdues*, ont satisfait à ces passages « obligés » où l'individu et la société se regardent à travers un spectacle mais c'est George Sand avec son roman *Consuelo* qui a bâti

une aura de mysticisme et l'élitisme autour de l'art du chant. Et s'il est difficile de faire d'emblée un lien entre l'opéra et les nouvelles technologies de l'information et de la communication c'est qu'on y voit, instinctivement, une antinomie passé/présent ou encore affect/intellect. Comment un réseau d'ordinateurs pourrait-il s'emparer d'un monde contemplatif et sensible, hors du temps car archétypal, que projettent le chant et la scène lyrique ? Que devient la frontière entre les professionnels et les non professionnels, si tant est qu'elle soit opérationnelle dans ce contexte ? Y a-t-il un éclatement d'autorité inévitable dans le discours transmis sur l'Internet [74]? À y regarder de près, on constate que la rencontre entre Orphée et le réseau numérique n'a rien de très surprenant. L'atout des pages *web* étant leur caractère multimédia, l'opéra offre une sorte de documentation, un matériau de base, riche en textes divers, en images et, avec quelques réserves, en illustrations sonores. À ce titre, ce que nous appelons « les sites thématiques » s'adapte aux données et aux pratiques qui se mettent en place depuis la naissance du genre lyrique tout en satisfaisant de nouveaux réflexes et de nouveaux moyens de réception. Plus, l'Internet peut être un outil qui permet d'aborder une expression artistique sans avoir à être confronté à des obstacles symboliques associés, par exemple à une sortie au théâtre et les rituels qui l'entourent.

En effet, certains spectateurs, mais plus encore les professionnels, expriment et soutiennent la conviction que l'opéra n'est pas facile d'accès. Cette opinion est, d'ailleurs confirmée officiellement par des ouvrages pédagogiques qui tentent de guider les personnes intéressées à travers des entrées multiples dans sa connaissance : approche historique et sociale, celles des formes musicales et de leur évolution, celle des modèles et des techniques. Il est vrai que la réception peut se heurter à des nombreux problèmes : un opéra peut être chanté dans une langue étrangère, le texte déformé par certaines fréquences – le registre très aigu est incompatible avec celui où notre cerveau identifie le sens des mots entendus. Les situations dramatiques paraissent quelquefois obscurcies par des mises en scène extrapolées et qui, pour être lisibles, nécessitent une parfaite connaissance de l'œuvre jouée. Il est d'usage, pour les plus initiés, de lire le livret ou son résumé avant de se rendre au théâtre[75]. Ainsi, certains sites thématiques proposent-ils des centaines de livrets traduits ou résumés ou des moyens de les retrouver.

[74] Escal F., montre même l'invalidité du schéma de communication du type émetteur – message – destinataire en ce qui concerne la musique. Op., cit., p. 109.
[75] Bernardeau T. et Pineau M., *L'opéra*, coll. Repères Pratiques, Nathan, 2000. Pour les livrets d'opéra il existe un grand classique international – Kobbé, *Tout l'opéra*, coll. Bouquins, Laffont, Paris, édition 1999.

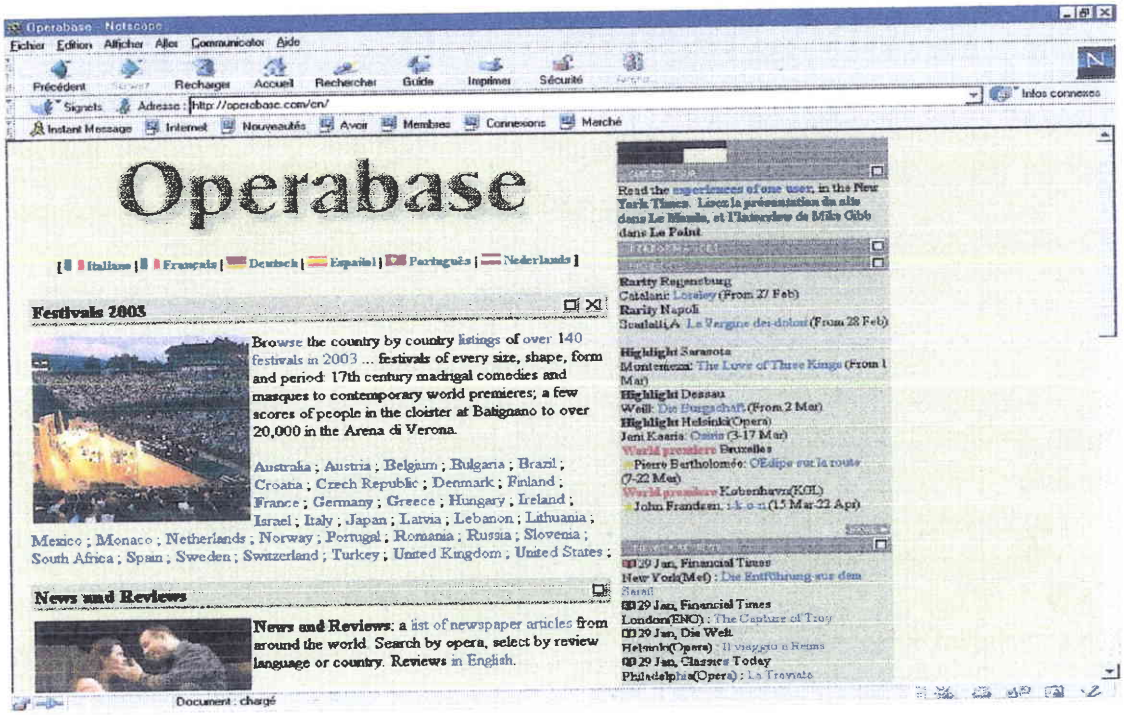


Figure 6 : La page d'accueil du site thématique operabase.com. Son intérêt réside, entre autres, dans le grand nombre de liens hypertexte (en rouge et en bleu) qui font de lui un portail d'entrée pour atteindre aussi bien des pages officielles, la presse, les sites personnels des artistes que différents groupements d'amateurs.

L'internaute peut également avoir accès aux commentaires, aux explications, aux critiques ou à des dossiers complets grâce aux bases des données et leurs « mini » moteurs de recherche. Le fait de lire une critique n'est évidemment pas une nouveauté mais la multiplication des sources d'informations permet de constituer rapidement un ensemble de références et d'illustrations complémentaires que l'amateur peut organiser selon ses goûts personnels. Pour le même spectacle, plus rarement enregistrement, on propose des commentaires émanant de plusieurs journaux, des « webzines » et, avec un peu de patience, on peut y associer des avis d'amateurs. http://www.operabase.com et http://www.operissimo.com offrent des listes d'événements avec leur commentaire par la presse écrite, les différentes versions d'une œuvre avec des noms propres qui sont autant de liens actifs pour approfondir la recherche et obtenir des renseignements sur les interprètes. Toujours par le jeu de l'hypertexte, il est possible d'avoir accès aux pages consacrées aux théâtres du monde entier et à leur programmation, aux associations d'amateurs, aux initiatives sociales et pédagogiques fondées sur le lien à l'opéra. La comparaison est un des modes de construction de l'expérience esthétique et, même s'il n'est pas spécifique à l'Internet, on ne peut pas ignorer cette mise en perspective due à l'étendue géographique et la dynamique qui

en découle. La curiosité est aussi une des composantes des pratiques culturelles et du comportement de l'amateur qui cherche son identité : comment le spectacle est-il vu et vécu ailleurs ? quelles sont les œuvres qui ont du succès dans tel ou tel pays ?

Un site thématique, par ses références synchroniques et diachroniques, est un voyage dans le temps et dans l'espace qui n'est limité que par la quantité des documents mis en ligne et les besoins individuels de l'internaute. Il y a, certes, une possibilité de confusion entre la fascination pour l'outil et pour l'opéra lui-même, un risque de dématérialisation d'une pratique et de ses acteurs. Mais il est aussi incontestable que la variété des informations apportées par l'Internet amène à confronter les réalisations et les expériences, à établir des exigences et des attentes chez les mélomanes. La grille d'appréciation et de valeurs, qu'elle soit consciente ou pas, peut devenir plus complexe avec la multiplication des exemples. Reconnaissons aussi que l'impression de pouvoir aller virtuellement partout et d'avoir un aperçu de beaucoup de spectacles par le biais d'un écran d'ordinateur fait naître une crainte de standardisation ou d'uniformisation des expériences. Et cette objection trouve sa confirmation sur le terrain dans des productions lyriques prestigieuses et très médiatisées : on réunit, le temps de quelques représentations, un patchwork de vedettes de différents pays sous la direction d'un chef d'orchestre célèbre dont la présence médiatique attire l'attention et d'un metteur en scène connu dans le cinéma et/ou dans le théâtre. Le tout pour essayer de battre une espèce de record en notoriété sans qu'il y ait forcément un projet artistique commun.

Une interprétation plus optimiste consisterait à dire que l'accès aux informations et aux médias divers peut aider à former un regard critique et à inciter à la fréquentation des salles. Mais, là aussi, nous pourrions être contredits par des enquêtes et des statistiques qui prouvent que les gens qui vont à l'opéra appartiennent toujours, à quelques exceptions près, aux mêmes catégories socioprofessionnelles assez restreintes[76]. Si l'on prend l'exemple de l'Opéra de Paris qui surveille et tente d'élargir son public, nous constatons que l'auditoire se compose, en grande partie, de personnes ayant pratiqué la musique ou un métier d'art, provenant d'une famille où un des membres est engagé professionnellement dans le lyrique et des milieux qui favorisent la consommation des spectacles.

Si l'on se place du point de vue de l'utilisateur, les sites thématiques peuvent apparaître comme un lieu de brassage de ce qui est plus nettement séparé hors ligne : démarche individuelle/pratique collective, recherche de renseignements/compagne de promotion, perception personnelle d'un art/structure légitimée par une reconnaissance sociale. On peut se

[76] Supicic I., *Fonctions sociales de la musique*, in *Musique et Société*, l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1988, p. 201.

demander comment cette atténuation des frontières entre les catégories influence l'univers musical d'un internaute. Du fait de la personnalisation des contenus par l'usager lui-même, ne risque-t-on pas d'entraîner un isolement de l'amateur internaute ou une désincarnation du fait culturel ? Ne l'éloigne-t-on pas des lieux publics et de leur rôle dans la construction de l'expérience esthétique en opéra ? Or, toujours d'après les statistiques concernant les pratiques culturelles des Français, la musique serait un domaine que l'on explore de façon plutôt individuelle. Nombreuses sont les personnes qui apprennent et pratiquent un instrument en autodidactes, l'écoute d'un enregistrement de musique relève d'un choix très personnel et d'une pratique de plus en plus souvent solitaire en raison de l'équipement des foyers en appareils de lecture. L'Internet « culturel » bénéficie pleinement de ce phénomène en se glissant dans une activité qui consiste à s'approprier une forme d'expression artistique par un cheminement individuel qui intègre la navigation sur le réseau. Les sites voués au lyrique peuvent devenir une source de renseignements non seulement utile mais aussi déterminante pour organiser « sa sortie » en salle, pour apprendre à formuler et à motiver ses goûts et préférences. Le ton et la présentation se veulent conviviaux, informels et loin des contraintes normatives propres à un lieu public « réel ». Comparée aux programmes imprimés, une page *web* est supposée offrir une information réactualisée et étendue.

Tout en admettant le confort d'une consultation chez soi, nous devons rappeler qu'elle nous met face à des représentations d'un art que l'on nous propose. Qu'à long terme la représentation affecte l'objet est tout à fait possible mais nous ne pouvons pas l'affirmer avec certitude. Pour situer l'écart que pourrait apporter l'Internet dans la perception et dans la réception, nous pouvons nous référer aux critères de la civilisation occidentale selon lesquels le spectacle est une action de création que les artistes mettent à la disposition du public qui paie ce qui pourrait s'apparenter à une séance de psychanalyse collective – l'identification de ce qui se passe sur la scène à son propre vécu, le surgissement des associations sensorielles en même temps qu'une prise de distances. Le tout dans un lieu déterminé et régi par des codes de sociabilité. Sauf accident, le spectacle n'est jamais interrompu, on s'efforce de maintenir l'illusion jusqu'aux applaudissements de la fin, on respecte les règles du jeu comme celle de l'échange économique qui veut qu'on achète sa place pour s'installer dans un cadre qui impose les conditions matérielles de la réception. Cet ethnocentrisme dans le domaine du spectacle est, d'ailleurs, mis à mal à cause de la fragilité des conventions, notamment quand elles tentent d'entériner comme évidente la séparation entre la scène et le public. Un exemple littéraire qui souligne le caractère arbitraire de certaines définitions est donné dans un recueil de récits de Borgès, intitulé *Aleph* où l'auteur montre la difficulté à concevoir le théâtre chez

un philosophe arabe chargé de la traduction de *La Poétique* d'Aristote[77]. Ce n'est pas un hasard si les partisans de l'Internet se réclament de ce texte pour répondre aux reproches de menace dans la transmission culturelle que provoquerait l'outil numérique. Il n'en reste pas moins que le modèle antique continue à irriguer notre imaginaire et nos pratiques entraînant une série d'interrogations.

Ainsi, si le spectacle est lié à un lieu où nous venons contempler collectivement une représentation de l'expérience de la réalité, l'Internet ne va-t-il pas bouleverser nos pratiques et nos repères ? La sphère publique ne nous engage pas dans le même type d'expérience que la sphère privée. Les attitudes, les sensations et le plaisir inscrits dans une interaction de plusieurs présences humaines et simultanées seront-ils remplacés par une activité individuelle et quelque peu détachée du contexte par la relativisation des notions du temps et de l'espace ? Si l'on considère l'Internet comme un des acteurs de l'expérience esthétique, comment s'articule-t-il avec d'autres pratiques ? Comment ces dernières se manifestent-elles dans les discours véhiculés par le réseau numérique ?

Nous sommes amenés, dans notre travail, à tenir compte des différents modes d'accès et de consommation de l'opéra ainsi que de leurs dispositifs et contraintes spécifiques car ils concourent tous à la formation et à l'expression des goûts. *A priori*, l'organisation temporelle diffère sensiblement d'une activité à l'autre. Si je me rends dans un théâtre d'opéra, je ne suis pas maître du temps de la représentation, de sa durée ou de ses enchaînements. De plus, avec la musique et le chant, je suis obligé d'accepter que le temps est un des principes de création et de réception d'une œuvre telle qu'elle a été conçue par ses auteurs. En revanche, celui qui visite le site *web* aura la possibilité de construire son parcours individuel en images, textes et musiques – nous pouvons arrêter la consultation quand bon nous semble, recommencer, revenir en arrière, utiliser le labyrinthe du réseau et baliser notre chemin personnel. Ces caractéristiques font penser, bien sûr, à l'usage que l'on fait des enregistrements et à la création de son propre univers des préférences sans avoir à imaginer la matérialité des artistes qui y ont contribué – à chaque fois qu'un auditeur écoute une œuvre, il la recrée et l'incline à ses goûts du moment.

Nous voudrions aussi nous garder d'une vision partisane qui mènerait à la discrimination d'un type de relation à l'opéra par rapport à un autre ou à accuser l'Internet de produire un objet et une pratique qualitativement inférieurs. Les sites *web* ne donnent pas à voir un spectacle mais plutôt ce qui en subsiste dans notre mémoire et dans notre imaginaire pour

[77] Borgès J.L., *La quête d'Averroès*, in *Aleph*, Gallimard, Paris, 1967, p. 117.

nous laisser y puiser ce qui alimente notre univers personnel de mélomane. Comparable au cinéma à ses débuts, l'Internet est, peut-être, une « machine qui étonne », un outil que l'on interroge avant de s'arrêter sur le contenu. L'internaute peut trouver satisfaction et plaisir dans le sentiment d'être le metteur en scène de ses loisirs alors qu'en réalité il ne voit, sans doute, que ce que l'on veut bien mettre à sa disposition. Il a aussi la tentation de prendre en charge l'exercice de ses goûts et non pas seulement recevoir un objet dont le sens et l'action sur nous sont définis à l'avance. Chaque usager de l'Internet a la possibilité d'être à la fois destinataire et destinateur des informations qui passent sur le réseau et d'exprimer, s'il le souhaite, sa vision de l'opéra et des relations qu'il entretient avec cet art. C'est, à notre avis, l'aspect le plus dynamique et le plus novateur de l'intégration de l'outil numérique dans les pratiques culturelles. Les forums et les groupes de discussion sont, pour le moment, sa manifestation la plus convaincante car ils permettent la diffusion et la confrontation des discours d'amateurs.

4.5. Les groupes de discussion et les forums

La question du regard critique de l'utilisateur s'inscrit au centre de la problématique de la réception tant pour l'Internet que pour les autres médias. Un large accès aux données très diverses et apparemment sans aucun contrôle suscite des inquiétudes. L'attitude la plus courante consiste à dénoncer l'énorme volume d'informations disponibles sans qu'il existe une hiérarchie et des repères qui situent l'autorité de l'instance émettrice. Cela revient, parfois, à sous-estimer la capacité des internautes à analyser les contenus et à pratiquer une sélection que permettent leurs compétences personnelles. Être à la fois destinataire et producteur du contenu entraîne à une forme de vigilance. Il ne faut pas oublier non plus le caractère autorégulateur du réseau – dans des groupes de discussion chaque participant peut apporter son avis et d'éventuelles corrections aux informations qui lui paraissent inexactes même si, dans certains cas, cela marque la fin de son adhésion à une communauté en ligne. Si un renseignement est émis donc publié théoriquement pour l'ensemble des usagers, il est soumis à autant de jugements critiques. De plus, contrairement à un média « à sens unique », l'Internet entraîne une multiplication des instances et un éclatement d'une autorité dominante

et incontestée. Techniquement, les internautes ne peuvent pas modifier à partir de leurs postes un site *web* mis en ligne par quelqu'un d'autre mais il ne leur est pas interdit faire connaître leurs remarques aux hébérgeurs et aux auteurs, ne serait-ce que par le biais des rubriques « courrier », « nous écrire », « nous contacter ». Les discussions et les échanges ont, peut-être, cela de « nouveau » qu'ils se réalisent à travers un support technique spécifique car la distance et le registre écrit font depuis longtemps partie de la communication interpersonnelle.

Dans ce contexte, l'émergence des formes communautaires en ligne tient d'une logique qui n'est pas celle de l'opposition entre les groupes « réels » et « virtuels » ni celle de l'antinomie professionnel/amateur. Il est plutôt question d'une continuité dans l'expression des relations à la passion musicale où la formulation et la légitimation de l'attitude individuelle passe par la reconnaissance à l'intérieur d'un groupe. En ce qui concerne l'univers lyrique, nous avons relevé plusieurs formes de présence et d'organisation orientées en fonction d'un thème qui réunit plusieurs amateurs internautes (un artiste en particulier ou un registre de voix, des compositeurs ou une époque précise). Les forums fonctionnent, principalement, grâce à la création de sites où les visiteurs peuvent lire les envois archivés, répondre à ceux qui les intéressent ou proposer des questions et des sujets pour « lancer » un échange. La dimension communautaire y est beaucoup moins marquée que dans les groupes de discussion par listes de diffusion. Cela peut être dû à une activité moins intense et au fait que, pour lire les messages, il faut se rendre sur le site et non plus seulement regarder sa boîte aux lettres électronique. Il n'y a pas non plus de personnalisation de démarche qui consiste à remplir un formulaire d'inscription pour envoyer et recevoir le courrier du groupe. Le contenu des messages s'en ressent car, dans le cas d'un forum, ils sont majoritairement courts et voués à des questions ponctuelles. Nous ne voulons pas dire qu'il n'y a pas de phénomènes d'interaction et de communication interpersonnelle dans les forums – leur dimension communautaire nous paraît secondaire car ils sont utilisés de manière plus proche d'une visite sur un site *web* officiel que d'une réunion d'individus désireux de partager et d'exprimer leur expérience en opéra en tissant également des liens « durables » avec leurs interlocuteurs. Par ailleurs, les sites comme http://www.operaclub.fr illustrent une des caractéristiques de ces pages où l'on va chercher l'échange : elles mettent en valeur un organisme, ou une association en particulier, qui existe sur le terrain « réel » et pour laquelle l'Internet est un des moyens de communication. Elles ne créent pas de communauté en ligne et, de plus, consacrent la majorité de l'espace à la diffusion de l'information à sens unique.

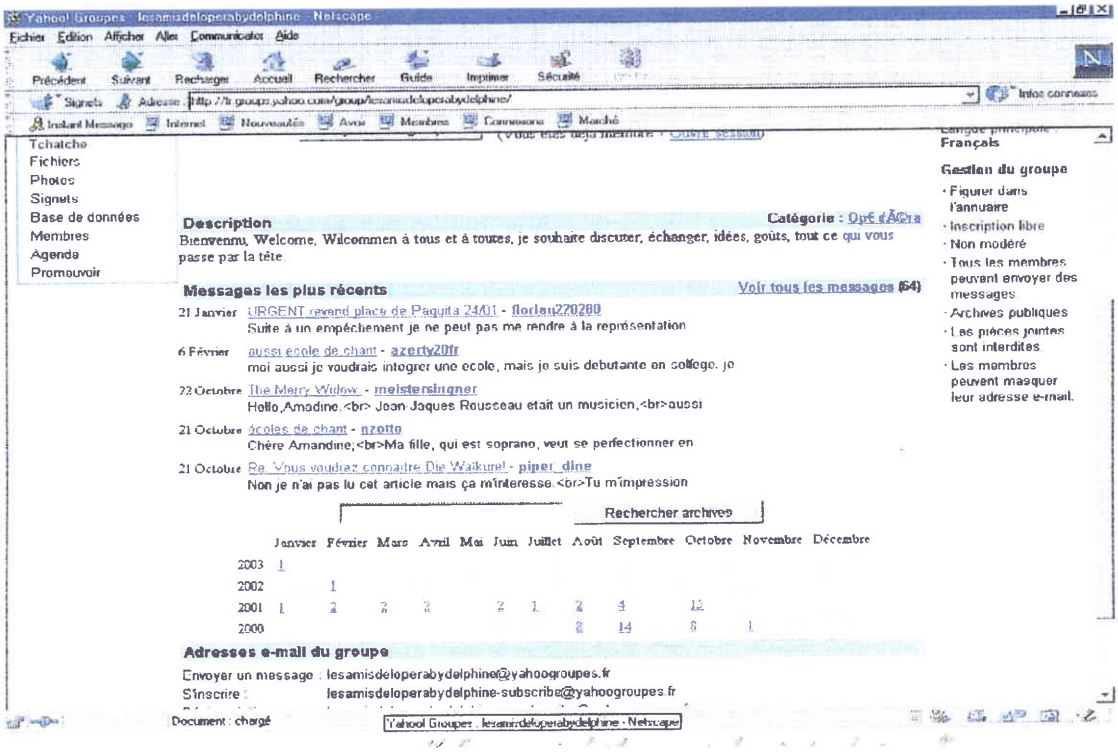


Figure 7 : Une page de Yahoo consacrée aux groupes de discussion qui se réunissent autour d'un thème en rapport avec l'opéra. Cette page donne l'accès aux groupes dont les archives sont publiques mais il existe également des groupes restreints pour lesquels il faut posséder un mot de passe communiqué par le modérateur. Le site affiche des statistiques sur les dates et la quantité des messages échangés.

Nous avons décidé de nous concentrer sur l'étude d'un des groupes de discussion car il nous semble que cette forme d'organisation et d'échange est plus fructueuse dans l'analyse des articulations entre les pratiques individuelles et les pratiques collectives telle qu'elles s'expriment sur l'Internet. Ce mode d'échange et de partage d'expériences révèle des situations qui, à leur tour, invitent à poser des questions sur le public d'opéra et sur ses représentations. C'est un dialogue entre les pratiques qui n'a rien d'anonyme ou presque et sans lequel il serait difficile d'envisager une réflexion sur la construction et sur la communication de l'expérience esthétique. Les groupes de discussion de l'Internet apportent un matériau et des renseignements, qualitatifs et quantitatifs, assez remarquables car ceux qui y participent, qu'ils soient amateurs ou professionnels, font état de leur vie de passionné du lyrique et un aveu de leurs préférences. Ils n'ont pas tous la même épaisseur ou la même stabilité dans la durée comme dans les liens qui se tissent entre les participants. C'est pour

cette raison que nous avons choisi de présenter et d'étudier le groupe *operadiscussion* qui réunit ce qui peut apparaître comme caractéristique de l'expression et de la communication de l'expérience esthétique en opéra sur l'Internet et ce qui montre que ce même outil s'inscrit dans une tradition et dans sa médiation.

Dans notre présentation, les manifestations du public d'opéra arrivent en dernière position et cet ordre chronologique pourrait laisser croire à un parti pris, celui d'une conception dans laquelle les goûts, les dispositifs et ce que nous appelons « expérience en opéra » obéissent à un mouvement de progrès quelque peu irréversible. Or, s'il peut s'agir d'une progression, elle n'exclut pas les pratiques du passé, bien au contraire. En témoignent, entre autres, des tentatives de retour vers les conditions de démonstration et de consommation que l'on a connues par le passé. Il se crée même un courant quasi archéologique dans lequel les instances productrices reprennent les instruments et les partitions d'origine et où le public ovationne le répertoire baroque, par exemple, après trois siècles d'un relatif désintérêt. Disons plutôt que l'examen de l'évolution de l'image des amateurs d'opéra permet de mieux comprendre la diversité des pratiques actuelles et leur traduction dans les discours observés sur l'Internet.

D'un autre côté, et comme l'Internet existe grâce à un support technique précis et qui influence autant l'expression que le contenu véhiculé, il paraît essentiel de tenir compte des dispositifs matériels de la diffusion et de la réception de la musique. Leur utilisation entraîne une série de question sur la médiation entre l'amateur et l'objet goûté. La distance et les transformation que ce dernier subit, attire notre attention sur une configuration triangulaire où le support de communication, au sens large du mot, devient un acteur à part entière de la relation à la musique.

Deuxième Partie

L'expérience esthétique en opéra à travers un groupe de discussion de l'Internet

Chapitre 5

La création du groupe *operadiscussion*

Nous avons choisi d'étudier la construction et la communication de l'expérience esthétique en opéra à l'intérieur d'un groupe et plus particulièrement à partir de l'observation d'une communauté en ligne. Nos démarches ont été motivées par quelques hypothèses préliminaires qui, elles-mêmes, sont le résultat d'une réflexion sur le rapport entre les pratiques visibles sur le terrain, c'est-à-dire auprès des théâtres et auprès des associations d'amateurs, et celles qui se mettent en place dans et par la médiation rendue possible par l'Internet. Il ne s'agissait pas, dès le départ et dans le souci d'éviter des schémas réducteurs, d'opposer des communautés hors et en ligne mais de trouver, si tel était le cas, une continuité et des modifications pour comprendre les structures sur lesquelles s'appuie l'univers d'un amateur d'opéra et le rôle que peut jouer un moyen de communication dans sa construction. Il aurait été sans doute possible de mener une enquête et des entretiens pour lesquels nous serions allés chercher des mélomanes prêts à répondre aux questions concernant leur utilisation des médias mais nous avons gardé cette approche comme complémentaire et servant de comparaison au groupe témoin étudié. À cela plusieurs raisons. Il nous a paru plus pertinent, pour le sujet de la thèse et sa problématique, d'observer des amateurs d'opéra dans un lieu où ils convergent pour donner leurs avis et où ils rendent compte de leurs pratiques, un lieu qui ne soit pas orienté par des attentes supposées d'un chercheur. Évidemment, il y a une orientation et un conditionnement, mais ils émanent des attitudes propres à la dynamique de groupe plutôt que sous l'impulsion d'un regard extérieur.

La dimension collective de l'expérience esthétique nous semble être aussi une des étapes qui la constituent, celle où l'on décide de sortir de la sphère personnalisée et particulière pour confronter ses goûts et pratiques à ceux d'autres individus qui partagent le même intérêt. C'est une étape qui cherche à légitimer une passion par une reconnaissance collective qui, peut-être paradoxalement, lui donne une assise tout en montrant son caractère évolutif. Une autre raison de notre choix réside dans le fait que l'opéra et les habitudes qui l'entourent sont considérées comme minoritaires dans les pratiques culturelles d'une société. Ceci a été signalé dans les enquêtes et études menées par Olivier Donnat et n'est pas étranger à la définition de l'*habitus* selon Pierre Bourdieu, tant il est vrai que très peu de personnes reconnaissent et intègrent ce qui pourrait être appelé la posture d'amateur de lyrique. Il pèse sur cette dernière un ensemble

de conventions, réelles ou imaginaires, que l'on croit ne pas pouvoir surmonter ni comprendre.

Dans ces conditions, le recours à l'Internet peut être particulièrement efficace. Il peut pallier l'absence d'intérêt et de reconnaissance dans l'entourage le plus proche et montrer que si un outil de communication mondiale accueille la passionné, c'est que son intérêt ne relève pas forcément d'une manie isolée. Nous analyserons plusieurs raisons d'adhésion au groupe et qui sont évoquées dans de nombreux messages comme si les participants eux-mêmes sentaient la nécessité de justifier leur arrivée dans une assemblée électronique pour faire part des émotions.

Par ailleurs, l'Internet comme innovation technologique a investi différents secteurs de nos vies et il paraît logique que l'on utilise ses potentialités dans la construction des pratiques culturelles. La quantité d'informations qu'il met à la disposition des internautes correspond aux types de comportement qui peuvent être relevés chez les passionnés ailleurs que sur le réseau. Du collectionneur au praticien, et en passant par l'érudit ou le militant, tous peuvent trouver *via* l'Internet une possibilité de collectionner, archiver ou diffuser des contenus en rapport avec leur centre d'intérêt. De fait, et comme la toile brouille les catégories de destinataire et de destinateur par exemple, la figure de l'amateur d'opéra est susceptible de nouvelles approches ou définitions. Nous essayerons de montrer comment le recours à l'Internet et l'étude des mélomanes qui s'y expriment peuvent enrichir la réflexion sur l'expérience esthétique et sur sa place tant dans la vie individuelle que collective.

Pour cela, nous procéderons à la présentation du groupe de discussion sélectionné et de son fonctionnement car ces deux aspects permettent de mieux cerner la création de l'identité du mélomane internaute et de ses attentes à l'égard d'une communauté électronique. Nous examinerons les formes et la circulation des informations ainsi que leur rôle dans la représentation de l'expérience esthétique en opéra sur l'Internet. Dans le dernier chapitre de la deuxième partie, nous essayerons de montrer comment les rapports au groupe et à l'intérieur du groupe contribuent à la construction de l'univers lyrique, en particulier dans la situation où le réseau numérique devient un outil et un acteur de la médiation.

5.1. La naissance et l'organisation du groupe

Aucun historique du groupe n'est disponible pour établir avec certitude les dates et l'évolution de la participation. Les données récoltées proviennent de la lecture de quelques 5000 messages et constituent un puzzle qui a pu être partiellement complété grâce à des remarques ponctuelles ou allusions de la part des membres qui sont restés fidèles à *operadiscussion* pendant une assez longue période pour que leur présence et leur participation soient significatives dans la cohésion et dans la force des liens entre les personnes inscrites. Ainsi, le groupe et son adresse ont dû être mis en ligne en 1999 - c'est à cette date que l'on trouve leur référence à l'intérieur du site thématique *operabase.com* et il n'en a disparu qu'en début de 2002. Cette précision a son importance pour essayer de situer le groupe témoin dans l'ensemble des manifestations des amateurs d'opéra sur l'Internet. Le site thématique qui vient d'être cité a été créé en 1995 par un passionné, a continué à évoluer et est passé d'une initiative particulière pour réunir « tout » ce que l'on peut savoir sur le lyrique à une reconnaissance professionnelle[77]. Parmi les groupes et les forums que l'on peut consulter sur le réseau, nombreux ont une durée de vie assez limitée et/ou une activité faible tout au moins en quantité de messages échangés et archivés. Une exception vient du groupe *opera-l*, présent sous forme de liens hypertexte depuis 1998 et jusqu'à aujourd'hui. Il est à l'origine d'un phénomène qui peut paraître paradoxal et mettre en doute ce qui a été dit sur la liberté d'expression qui caractériserait l'Internet. En effet, *opera-l* est connu pour sa difficulté d'accès au statut de membre et plus encore pour un règlement qui stipule le plus grand respect pour les avis autorisés et qui peut se traduire par des réactions très violentes à l'égard des contrevenants. Les textes que l'on peut lire dans la partie des archives qui est rendue publique véhiculent des contenus qui sont proches du discours officiel et la structure des critiques de spectacles ressemble, à s'y méprendre, à ce que l'on trouve dans la presse écrite comme la revue *Opéra International*. Plusieurs membres du groupe témoin disent avoir pratiqué *opera-l* et l'avoir quitté pour des ambiances plus conviviales et plus ouvertes à des avis divergents.

Operadiscussion fait figure d'un club « bon enfant » qui recueille ceux qui n'ont pas trouvé ailleurs la possibilité de dire et de légitimer leurs goûts et jugements personnels. Les

[77] On peut lire à son sujet un article paru dans *Le Monde* le 19 mai 2000, intitulé www.operabase.com, ou celui du *Point, Mike Gibb, le maître de l'opéra en ligne*, du 22 mars 2001.

phrases porteuses de marques d'appréciation positive et même enthousiaste abondent : « je suis heureux d'avoir trouvé un groupe aussi sympathique », « cela fait plaisir de discuter avec des gens ouverts et amicaux »...Or, la réalité est bien plus complexe et placée entre deux logiques – celle de l'existence d'un modérateur/coordinateur fort et efficace mais quelques fois contesté et la non intervention totale d'une instance « régulatrice » qui peut mener à l'extinction du groupe. Dans le cas que nous voulons analyser en détail, le créateur et le modérateur a été une personne qui signait ses messages du nom de Flori – en hommage à la chanteuse Floria Tosca de l'opéra de Puccini ? – et qui est restée, tout au long de la période d'observation, dans une posture hésitante entre la confiance dans l'autorégulation du groupe et des critiques directes et assez maladroites vis à vis de ceux qui contestaient les contenus des débats ou les « anciens » participants. Il faut admettre qu'elle a joué son rôle d'organisatrice en surveillant la diffusion des messages, en accueillant les nouveaux arrivants, en proposant de modifier les formules d'hébergement afin que les participants puissent mettre en ligne des fichiers sonores et des images. Flori a également tenté de donner un caractère personnalisé et presque familial aux liens qui unissaient les membres en les invitant à sortir de l'anonymat en parlant de leur vie et leurs goûts en général. L'expérience en opéra se trouvait, par la même occasion, mise dans le contexte des habitudes quotidiennes et articulée en fonction des gestes qui accompagnent la musique ou sont portés par elle. Cela a aussi débouché sur l'apparition de plusieurs récits du passé personnel et qui n'étaient pas forcément ou de prime abord orientés par la passion du lyrique. Dans d'autres cas, il se créait une fusion entre l'expérience de la vie en général et l'expérience de l'opéra où ce dernier devenait un prétexte pour se dire et se comprendre soi-même en prenant la pratique culturelle comme une cristallisation de l'identité.

5.2. Les procédures d'accès et d'identification

La question d'identité paraît, justement, centrale pour comprendre les voies de la construction d'une expérience sensible et il est important d'en analyser les différentes formes et étapes, notamment en tenant compte de la spécificité du moyen de communication utilisé. On peut parler de plusieurs degrés d'engagement dans l'émergence et dans l'expression de soi dans la confrontation à l'Internet et à une communauté en ligne.

La première, et sans doute celle qui peut apparaître comme la plus technique pour ne pas dire mécanique, concerne les procédures d'inscription dans un groupe de discussion. Ceux qui ont essayé de s'inscrire dans un groupe de discussion, par exemple, sur *Yahoo*, ont pu constater que, après avoir rempli les champs obligatoires qui permettent d'enregistrer l'adresse *e-mail* et le pays de l'internaute, un test est proposé afin de vérifier non seulement les renseignements fournis mais également pour éviter une inscription « involontaire ». Un temps de réflexion est accordé au candidat et qui peut se traduire par l'envoi des messages de confirmation, de mot de passe, de numéro identifiant. Le visiteur, et futur membre, commence ses démarches par un dialogue avec une interface technique de l'outil qui lui assigne un mode de fonctionnement et une « personnalité numérique ». Aussi anodine que puisse sembler cette étape, elle n'est pas sans conséquences sur l'individu qui est amené à créer un autre moi et à prendre un certain recul par rapport à son identité « civile ». Il envoie sur le réseau une entité qui le représente et qui, dans une partie au moins, est née de l'échange entre lui et la machine qui le relie à l'Internet. Nous pouvons trouver la confirmation de ce regard décalé sur soi en étudiant quelques adresses électroniques empruntées aux membres du groupe *operadiscussion*[78].

L'exemple le plus caractéristique dans la composition de l'adresse par l'internaute est ici celui des personnes qui décident d'afficher ainsi leur passion pour l'opéra. Le participant qui signe ses messages du nom de Ray se sert de l'adresse suivante : opvidfan@aol.com et qui peut être lue comme le résumé de ses activités car il confirme, à plusieurs reprises, préférer regarder l'opéra sur les cassettes vidéo dont il est aussi collectionneur. La formulation de l'adresse est parfois due à une démarche de rationalisation du fonctionnement de son courrier et pour savoir, sans ouvrir le message, qu'il s'agit d'un envoi provenant du ou des groupes où la personne s'est inscrite pour parler d'opéra. Elle n'en constitue pas moins une façon de se faire identifier par ce qui caractérise la pratique. Il y a, bien sûr, d'autres exemples de reconnaissance et de présentation qui ne laissent pas de doute sur le centre d'intérêt. Ils peuvent faire appel au genre dans son ensemble comme pour Peter (opera21@aol.com) ou mettre en avant une activité professionnelle qui explique le type d'intervention - dans le cas de Miriam, professeur de chant et qui s'assigne le rôle de consultante technique l'adresse est voiceacad@aol.com. D'autres participants évoquent un phénomène qui fait partie de l'univers lyrique et n'est pas sans suggérer les conventions qui ont cours dans le milieu des mélomanes. Bravissimadiva@hotmail.com est la seule « signature » des interventions d'une personne qui,

[78] La liste des participants d'*operadiscussion* et de leurs adresses électroniques se trouve dans le tableau placé dans la partie annexe de la thèse.

visiblement, porte un jugement de valeur positif sur la figure de l'artiste lyrique tout en rendant hommage à la langue de l'opéra, l'italien, et rappelant que le public, satisfait par la prestation entendue, exprime son soutien par des cris à l'adresse des interprètes qui sont *bravissima*, *brava* ou *bravo* pour les hommes. Le terme de « diva » a une connotation particulière car il correspondrait à une vision qui idéalise l'artiste et souligne son exception – « divo » ou « diva » sont des figures rares et entourées d'une aura qui ne peut être comparée qu'à celle de quelques grandes vedettes de la variété. Dans le langage courant le mot « diva » peut prendre une couleur ironique car associée à un comportement excessif et capricieux mais tel ne semble pas être le cas ici car il est précédé, dans l'adresse, par l'adjectif « bravissima » et le contenu des messages confirme une admiration pour les stars comme la chanteuse néo-zélandaise Kiri Te Kanawa.

Une autre catégorie des adresses relève encore d'une identification plus pointue, focalisée sur un personnage d'opéra et/ou un compositeur. En hommage à l'opéra de Saint–Saëns, Karen Mercedes utilise comme adresse dalila@Radix.net alors que « Konstanze », passionnée de Mozart s'affiche comme konstanze70@yahoo.co.uk.

Certains membres du groupe « jouent » sur la provocation et une relative hostilité à l'égard de la musique dite populaire ou en dehors de la catégorie classique. L'adresse de Steve est proofrock99@cs.com et elle a été l'objet des réactions et des commentaires ironiques qui y voyaient le rappel que l'opéra n'est pas la seule manifestation musicale mais qui en profitaient aussi pour valoriser davantage leurs goûts pour un genre « savant ».

Une longue série d'adresses montre une construction à partir du nom complet par lequel sont signés les textes envoyés au groupe. Il s'agit, par exemple, d'Isabelle Subrielle (isubrielle@hotmail.com), qui se présente de façon très personnelle et qui parle beaucoup de ses goûts, de Juan Romero (juanjromero@hotmail.com) qui semble être un fan de longue date et fréquenter différents théâtres de son pays natal, le Chili. En allant du plus marqué vers le plus neutre, on trouve des adeptes de *compuserve* avec 71756.1646@compuserve.com ou 76100.1472@compuserve.com ou des participants comme Marthie, habitante de Pretoria (albertb@yebo.co.za) que l'on ne peut « situer » que par le suffixe qui désigne son pays d'origine sans qu'on puisse conclure que l'utilisation du compte de quelqu'un d'autre soit le signe de la rareté du recours à l'Internet.

Le modérateur du groupe, Flori, donne la preuve d'un effacement ou d'une aspiration à l'anonymat, présent dans ses réflexions sur le fonctionnement du réseau et sur ses préférences pour des liens « faibles » et plus souples que ceux qui s'installent dans les échanges interpersonnels hors ligne, avec une adresse quelque peu énigmatique eeuuwee@cs.com.

Mais là aussi, et au risque de se faire accuser d'une extrapolation interprétative, nous pouvons nous livrer à quelques hypothèses fondées sur les principes de la technique vocale. Parmi les très rares informations personnelles qui se glissent dans les envois de Flori, nous trouvons des indications sur une probable carrière professionnelle de chanteuse, livrées, le plus souvent, sous la forme d'une analyse des artistes ou des composantes vocales d'un spectacle dont on débat. Or, la suite de lettres « eeuuwee » lue à voix haute, nous fait prononcer deux sons/ voyelles ouverts et un fermé qui sont des points de repère très importants dans l'apprentissage de la technique du chant. C'est d'ailleurs, par leur maîtrise, entre autres, que l'on évalue la qualité d'une voix. Les professionnels parlent d'une voyelle trop ouverte quand ils veulent critiquer le style et/ou l'émission d'un chanteur. Bien sûr, ce que nous venons de dire n'est qu'une supposition et est, sans doute, dû à l'impossibilité d'avoir une plus grande emprise sur les démarches du fondateur du groupe qui se caractérise souvent par son attitude fuyante et hésitante et dont l'engagement dans la communauté n'est pas facile à cerner.

Ainsi, pouvons-nous constater que dans le choix de l'adresse sous laquelle les participants décident de se faire connaître et reconnaître, il existe différents degrés et formes d'identité. Pour la première catégorie présentée, l'adresse est déjà un moyen de communiquer son goût et les pratiques qu'il peut entraîner. Elle peut assumer la fonction phatique d'un message de présentation et constituer un raccourci pour l'entrée immédiate dans le vif du sujet. Elle relève aussi de l'aspect ludique, une constante dans le groupe de discussion étudié, attirer notre regard vers la dimension divertissement qui fait partie de l'expérience sensible dans le sens presque pascalien du détournement de soi pour se distraire dans la confrontation à d'autres individus. C'est, peut-être, aussi une prise de distance par rapport à l'outil et le moyen de communication qui permet la création des identités fictives et qui sont parfois nombreuses car il est possible d'appartenir à plusieurs groupes à la fois où on ne donne qu'une facette de soi, par exemple celle qui correspond aux attentes et aux intérêts de la communauté que l'on veut rejoindre.

Dans le cas de l'adresse non spécialisée et qui reprend assez fidèlement les noms et les prénoms, ce sont plusieurs activités que l'on « récupère » sous la même appellation pour en faire un tri ou pour les organiser en un ensemble. Il est possible également de s'en servir comme d'un écran qui filtre ce que l'on veut recevoir et émettre dans la mesure où la façon dont l'adresse électronique est rédigée entraîne une réaction des interlocuteurs. Il s'agit, sans doute, d'un premier regard sur son expérience et sa pratique d'opéra au moment où l'on décide de les rendre publiques et de se lier à un collectif.

5.3. Les règles de fonctionnement

Il existe, dans le groupe *operadiscussion*, un mode de fonctionnement qui s'appuie sur un mélange des codes de conduite, suivis ou contestés, et qui s'inspire aussi bien des échanges sur l'Internet que de la communication interpersonnelle directe. Par la même occasion, l'expression de l'expérience en opéra se plie aux caractéristiques de l'outil tout en apportant des contenus et des formes de l'information qui sont non seulement propres au sujet mais qui appartiennent aux pratiques dans leur ensemble. Ainsi, et pour montrer comment est résolue cette tension, est-il important d'analyser la mise en place des principes du « savoir-vivre » électronique et leur évolution dans la communauté étudiée.

Rappelons qu'à l'origine des règles de fonctionnement, surtout de celles qui sont énoncées directement, se trouve le modérateur du groupe qui, ponctuellement, corrige les dérives et fixe le cadre des échanges. Flori précise, dans plusieurs messages, l'ouverture des discussions à tout type de sujets en rapport plus ou moins évident avec l'opéra et ce qu'elle appelle la liberté de ne pas participer si on juge que le thème en cours n'est pas digne d'intérêt ou de lancer une nouvelle discussion. Voici ce qu'elle écrit en réponse à une participante (damekiri@hotmail.com) qui critique sévèrement la diffusion des messages consacrés à la question de nudité :

Allez, laisse le sujet suivre son chemin, si tu ne l'aimes pas, pas de problème, reste de côté et commence un autre. Les gars ici réagissent à tout ce qui les intéresse et rien de hors sujet ne traîne longtemps dans le coin, alors ? ----et je sens que 95 pour cent des courriers sont lié à l'opéra. L'opéra et les discussions sur l'opéra sont très larges. La liste a sa propre vie. Si tu es enceinte d'une idée, laisse-la naître----tout le monde aime les nouveautés de temps à autre. Je pourrais même être ton accoucheuse.----Dr Floria(le 20 mars 2000).

En plus d'un rappel de la norme du groupe, ou plutôt de sa souplesse, le modérateur témoigne ici d'une confiance dans une autorégulation de la communauté où, lui-même, jouerait un rôle socratique d'accoucheur d'idées. Cette métaphore filée s'étend sur plusieurs

termes utilisés dans le texte en anglais : « impregnated », « life », « birth », « arrival », « obstetrician », et est reprise dans un autre courrier du même jour et sur un mode encore plus impératif. L'expansion des sujets est attribuée à l'humour et à aux connaissances qui alimentent les débats qui poussent comme des champignons – « the subject too, mushroomed ». En effet, chaque membre a la possibilité de proposer un thème ou un jeu mais il doit aussi accepter un éventuel manque de réactions. Les personnes qui n'intègrent pas cette règle quittent le groupe de leur propre gré et, parfois, avec un message de résiliation qui explique leur geste.

Un autre principe, revendiqué comme marqueur de la qualité d'amateur, est celui de la gratuité des échanges. Elle est à comprendre comme une utilisation exclusivement non commerciale du groupe et de sa liste de diffusion. Étant sous-entendu qu'un amateur ne parle qu'au nom de son plaisir et sans visée publicitaire, les participants sont invités à partager leurs avis et connaissances comme des biens non soumis aux lois de la consommation habituelle. Cette attitude n'est pas sans rappeler les conclusions d'Olivier Donnat à propos de la partie de la société qui possède une culture de sorties variées et fréquentes et qui considère les biens du domaine culturel comme procurant « une satisfaction incomparable » et non monnayable[79]. Cette vision est soutenue, quant au réseau électronique, par une philosophie de certains concepteurs de l'Internet et par une utopie des « bons » *hackers* qui prônent la gratuité de l'information et de sa circulation[80]. Il y a une sorte de convergence entre ce qui semble spécifique à un amateur mu par sa passion musicale et un fondement idéologique du partage des biens non matériels par le biais de l'Internet. Par conséquent, dans le groupe témoin, les personnes qui se sont servies de la liste pour faire de la publicité pour leurs concerts, livres ou autres activités commerciales et/ou rémunérées ont été « dénoncées », critiquées et poussées à quitter la liste.

Remarquons à ce sujet qu'une autre forme de publicité, la diffusion des informations sur les programmes radio et télévisuels, est courante et encouragée dans la mesure où il s'agirait, dans ce cas, de ne pas faire rater aux autres l'occasion de voir et d'écouter un opéra et, éventuellement, de trouver un sujet à débattre pour le plus grand nombre de participants.

Il existe dans le groupe un ensemble d'attitudes qui, sans être directement définies ou évoquées, structurent la prise de parole et l'expression. Elles se traduisent par des formules de politesse quand on remercie ses interlocuteurs pour des informations fournies, quand on reprend des éléments des messages pour les commenter et montrer que l'on ne s'arrête pas à

[79] Donnat O., *Les Français face à la culture*, la Découverte, Paris, 1994, p. 181.
[80] Himanen P., *L'éthique hacker et l'esprit de l'ère de l'information*, Exils Éditeur, Paris, 2001.

l'envoi de ses avis mais que l'on lit les autres, en espérant sans doute en retour la même attention. Quelques participants avaient pour habitudes de prévenir le groupe de leurs absences et déplacements pour excuser un silence momentané. L'intervention des événements de la vie quotidienne de chacun tenait également une place non négligeable et apportait une touche de « réalité » aux échanges électroniques. La présence du contexte de tous les jours permet d'ailleurs d'avoir une vision de la façon dont se construit le lien à l'opéra et la diversité des pratiques qui l'entourent. Il s'en dégage une impression d'homogénéité malgré la persistance assez forte des traits individuels de chaque membre. Ils sont, bien sûr, plus faciles à saisir quand on a affaire à des personnes particulièrement actives et qui écrivent beaucoup mais les textes rares et courts peuvent aussi être révélateurs. Révélateurs de ceux qui les émettent et de la vigilance de ceux qui les lisent. Marthie de Pretoria, a été très rapidement perçue par le groupe comme une personne timide et manquant de confiance en soi et a été encouragée, par plusieurs messages/réponses, à ne pas hésiter à donner son avis. Nous ne pouvons pas dire qui est véritablement Marthie et si son identification par le groupe correspond à son caractère mais cela indique un autre principe de fonctionnement de cette communauté – l'envie de créer une atmosphère de convivialité, d'accueil amical et la construction de liens quasi familiaux. Si nous insistons sur cet aspect, c'est que cette mise en confiance, non pas systématique mais fréquente, est aussi une mise en condition pour dévoiler son expérience d'amateur d'opéra.

D'un autre côté, mais non pas par opposition, se situe le droit à l'anonymat : on peut rejoindre la liste sans avoir à décliner son identité au-delà de l'adresse électronique, on peut se limiter aux questions traitant strictement des goûts en opéra. Les deux postures sont acceptées mais l'anonymat est largement minoritaire et ne concerne que les personnes qui ont envoyé moins de cinq messages, souvent pour obtenir des renseignements ponctuels. Quand nous parlons d'anonymat, il serait plus juste d'appliquer ce terme à ce que sont les interlocuteurs hors de leur activité de mélomane car leur discours tend à donner la vision la plus précise possible de leurs goûts et de leurs pratiques en opéra.

Signalons aussi que le fonctionnement de la communauté intègre l'Internet non seulement comme un moyen d'exploration pour le passionné du lyrique, de diffusion de courrier ou de prise en main de tâches éditoriales pour ceux qui créent des sites personnels mais aussi comme facteur de cohésion. Les membres du groupe, après avoir rejoint un « club » de mélomanes en ligne, tentent de fermer la boucle en donnant une présence « matérielle » aux individus rencontrés sur l'Internet - d'où, sans doute, l'intérêt pour la mise en ligne des fichiers sonores et d'images qui permettent, entre autres, de voir et d'entendre les participants

eux-mêmes. Le modérateur propose alors un hébergement de la liste dont l'espace accueille les contributions autres que les textes. C'est une part de l'expérience où l'amour de l'opéra se confond avec l'outil de communication et les savoir-faire nécessaires à sa maîtrise.

5.4. Les types de participation

Dans l'article *La construction électronique du social*[81], Christian Licoppe et Valérie Beaudouin présentent les dominantes dans l'attitude des auteurs de sites personnels voués à la musique et nous reprendrons une partie de cette typologie car parmi les membres du groupe témoin, il existe des *webmaster* et concepteurs de ce genre de pages et, d'un autre côté, nous pourrons apporter quelques variantes dues, notamment, aux différences techniques dans la publication de l'information par les participants d'une liste.

Le fan qui met en ligne un site et se fait porte-parole d'un genre ou d'une vedette, peut manifester une attitude d'érudit et/ou d'exégète. Nous ne souhaiterions pas faire de distinction nette entre ces deux caractéristiques car les compétences qui y sont liées se rejoignent dans la construction des arguments et des exemples. Un amateur d'opéra érudit se fait, souvent, défenseur d'un artiste et appuie sa démonstration sur les connaissances et les documents accumulés. L'inverse n'est peut-être pas tout à fait vrai quand l'érudition sert d'appareil critique et relativise les qualités de chacun. Il n'en reste pas moins que ces deux dominantes sont présentes, à des degrés divers, chez les participants d'*operadiscussion*. Nous pourrions même avancer que la propension à l'acquisition des connaissances très variées quant au sources est une des étapes les plus visibles de l'expérience en opéra et en constitue, en quelque sorte « l'enfance » ou le propre de la découverte et de l'initiation. Ainsi de Margy, la néophyte, qui dévore tout ce qui touche à l'opéra qu'elle ne vient pas de découvrir à proprement parler mais où elle vient de se rendre compte du plaisir que lui procure la musique :

[81] Licoppe C. et Beaudouin V., *La construction électronique du social : les sites personnels. L'exemple de la musique*, in revue Réseaux N°116, Hermès Science Publications, Paris 2002.

En février dernier le mot « vibrato » ne me disait rien(...), aujourd'hui, je cherche à comprendre la colorature dans une voix de soprano et comment cela se différencie du soprano lyrique et est-ce que Leontyne Price chante colorature dans certains passages du Trouvère ? Et est-ce que j'entends Ying Huang chanter comme colorature dans « Madame Butterfly » ? Et Edita Gruberova dans la chanson d'Olympia d'Offenbach ? Où est-ce que j'entends Domingo chanter d'une voix de baryton ? Est-ce un exemple de « sotto voce » dans Thomas Hampson/Schubert Winterreise ? Est-ce que tous les rois d'opéra sont chantés par des basses ?(message du 23 février 2000).

Par conséquent, tout en gardant en vue les deux postures qui montrent comment les amateurs de musique donnent un sens à leurs activités, nous proposons quelques types de participation qui sont aussi en relation avec les informations émises et recherchées dans le cadre des échanges à l'intérieur du groupe. Nous partons de l'hypothèse que les informations ne sont pas désincarnées et indépendantes, dans leurs forme et contenu, de l'individu qui les communique. Elles s'orientent en fonction du type dominant de participation et de l'identité que l'on manifeste, consciemment ou pas.

Le rapport à l'opéra, l'organisation de la vie de l'amateur, se construit selon les dispositifs techniques et les supports que l'on utilise, selon les expériences passées ou en train de se faire et, dans le cas qui nous occupe, selon le rôle que l'on assume à l'intérieur du groupe. Le type de participation est inhérent à l'identité affichée dans la communauté et aux relations que l'on noue avec les interlocuteurs. Il est possible de déterminer quelques attitudes typiques - savant, collectionneur, néophyte, professionnel – et des sous catégories qui témoignent d'une fluctuation dans la nature de l'expérience sensible. Un collectionneur peut être aussi un consultant ou un informateur, un fan ou un éditeur quand il décide de créer un site consacré à ses interprètes favoris ou quand il diffuse des articles qu'il a écrits à leur sujet. Un professionnel pourra faire figure de savant quand il partagera avec ses correspondants ses connaissances de technique vocale et de vie en coulisse, le tout, souvent, teinté d'une démarche pédagogique et avec une envie de former les autres à un type d'écoute et de jugement raisonnés.

Ainsi, parmi les membres du groupe, il y a ceux qui se posent comme savants ou érudits de l'opéra et apportent des précisions, des rectifications et des références qui leur sont demandées ou qu'ils diffusent dans le but de mieux asseoir leur rôle et de se faire reconnaître. Ils complètent les avis de ceux qui leur paraissent moins initiés. Toby, une Américaine de souche allemande et dont le mari fréquente le *Metroplitan* de New York depuis la fin des

années quarante, est une consultante ès opéra dans la mesure où elle a non seulement eu l'occasion d'assister à des événements lyriques majeurs de la côte Est des États Unis mais aussi en raison de son engagement dans les différentes formes de la vie musicale comme le festival de Tanglewood et ses activités associatives. Elle se présente comme une wagnérienne convaincue et fan de Jussi Björling[82] et elle lie ces deux passions à ses origines européennes et à ses compétences linguistiques. Toby dit voyager beaucoup – toujours avec opéra pour fil conducteur – et de profiter de ses déplacements pour acquérir de nombreux enregistrements. Les renseignements qu'elle donne montrent le recours à des sources très variées, d'un obscur dictionnaire allemand au site *amazon.com*, et elle met un point d'honneur à citer scrupuleusement ses références et à les distinguer de ses avis personnels. Après avoir répondu à une question au sujet de la mezzo Rita Gorr, elle précise :

L'information du premier paragraphe vient des archives d'opera-l et de l'inestimable livre de Kutsch-Riemens « Unvergängliche Stimmen » (en allemand). (message du 19 août 2000).

Et, dans un envoi du 3 avril 2000, elle livre les informations trouvées en y ajoutant des appréciations qu'elle dit subjectives et limitées à ce qu'elle a pu apprendre :

Je connais Teschemacher mais je ne suis pas folle de sa voix (je n'ai peut-être pas eu l'occasion d'entendre de bons enregistrements). Il y a deux petites choses disponibles sur Amazon. Elle est née en 1903, a débuté en 1924, a chanté jusqu'à 1952 et est morte en 1959. Elle était particulièrement appréciée pour ses talents d'actrice dans les personnages qu'elle interprétait. Si je traduis correctement mon dictionnaire des chanteurs allemands, elle a chanté Daphné pour la première fois à Dresde en 1938.(...) Je n'ai pu rien dénicher sur Della Casa mais elle est dans « Electre » disponible sur Amazon. Je ne sais vraiment rien à son sujet.

À travers les messages diffusés sur la liste, Toby crée l'image d'une érudite spécialisée dans les opéras et artistes allemands et montre comment son expérience dans ce domaine s'articule en fonction de ses origines familiales et de son parcours personnel. Elle reconnaît aussi que sa pratique mélomane est due à un ensemble de rencontres qui l'ont rendue attentive

[82] Les notes biographiques des artistes les plus souvent cités par le groupe se trouvent dans la partie annexe de la thèse.

à toutes les sources d'information, tout en admettant que ses goûts et connaissances se concentrent sur un champ précis.

Un autre type d'amateur passionné, mais à dominante collectionneur cette fois, est illustré par un Australien, Michael Davis, *webmaster* d'un site dédié à Mario Lanza et, lui aussi, wagnérien dans l'âme. Il dit collectionner des enregistrements réalisés depuis 1900 et de façon sélective – les chanteurs qu'il préfère - mais assez ouverte pour acquérir ce qu'il considère comme « bonnes versions » des différentes œuvres appartenant au répertoire classique en général. Malgré son intérêt et sa nostalgie pour les vedettes du passé, il suit l'actualité lyrique – il parle souvent de Renée Fleming et Thomas Quasthoff comme ses interprètes favoris d'aujourd'hui.

Il est également une personne ressource et, à toute demande de renseignement sur un enregistrement ou sur la provenance d'un extrait, il répond avec la précision et la promptitude de la personne qui vit au milieu des catalogues de disques, le commentaire en plus. Ce qui le différencie de l'approche systématique et sérieuse de Toby, c'est, principalement, le ton ironique et la prise de distance par rapport aux pratiques des amateurs d'opéra y compris toutes les tentatives de normalisation quelque peu rigides :

Salut Sarah, non il n'y a pas de honte à aimer la musique de bas étage, quelle qu'elle soit, mais je vais parler à Flori pour voir si on peut t'exclure de la liste jusqu'à la fin du mois comme punition pour ton délit. Tu devrais voir ma collection, une grande quantité d'opéras et d'opérettes, pratiquement tous les ténors connus qui ont enregistré depuis 1900 et d'autres types de voix, beaucoup de symphonies, concerto, sonates...et aussi pas mal d'Elvis Presley, Vic Damone, Jerry Vale et beaucoup de chanteurs différents, seulement le problème c'est que le répertoire classique est tellement vaste et demande tellement d'être approfondi que je n'ai pas le temps pour écouter d'autres musiques. (message du 5 avril 2000).

Dans la catégorie collectionneur, on peut, évidemment, distinguer des sous catégories : ceux qui collectionnent toutes les versions du *Ring* de Wagner, pour les fans d'une œuvre ou d'un compositeur, ceux qui sont amateurs des diffusions télévisuelles car la collection correspond à la forme dominante de la pratique et, toutes les deux, elles trouvent leur traduction dans l'identité et le rôle qui se manifestent dans la communauté numérique étudiée. On pourrait dire que chaque pratique individuelle débouche sur un mode de participation adéquat car la sous catégorie de collectionneur de vidéos comporte ceux qui s'attachent en priorité, par exemple, aux films documentaires. Une série de messages a été

consacrée à une émission télévisuelle, *The Art of singing*, diffusée dans plusieurs pays, dont la France, mais dans les versions modifiées selon la demande de telle ou telle chaîne. C'est mal connaître les passionnés que de croire qu'ils se contenteront de l'adaptation que les médias jugent conforme à leurs attentes et le document en question est devenu l'objet de débats et d'investigations sur ce qui a été coupé ou ajouté par les réalisateurs. Un amateur collectionneur et érudit n'est pas facile à manipuler car il atteint un degré de compétence « professionnelle » qui lui procure un sentiment d'indépendance de jugement et une confiance dans ses capacités critiques. De ce fait, la participation peut prendre un caractère critique et contestataire qui met en valeur les connaissances de l'interlocuteur et lui procure un rôle de garde-fou à l'égard du discours officiel.

Les informations sur la technique vocale proviennent majoritairement des chanteurs professionnels ou occasionnels qui représentent un cinquième des participants. Leur centre d'intérêt est plutôt lié aux parcours des artistes, à la vie du monde professionnel d'opéra avec d'inévitables reproches à l'égard des directeurs des théâtres et autres agents artistiques qui « vampirisent et détruisent les chanteurs en écourtant leurs carrières par des emplois inadaptés »[83]. Sarah, une jeune soprano, raconte ses déboires à l'opéra de Knoxville où elle a commencé par chanter dans les chœurs et où les rôles de soliste qu'on lui proposait ne correspondaient pas à sa voix. Elle donne surtout à lire les récits de ses expériences en tant que chanteuse (les coulisses des théâtres, les auditions, les rencontres avec ses professeurs de chant) et se prononce moins souvent sur l'histoire de l'opéra ou les qualités respectives des enregistrements. Ainsi, est-elle de ceux qui font souvent appel aux connaissances des autres participants, voire aux encouragements quand elle doit passer des auditions. Les professionnels qui s'expriment dans *operadiscussion* avouent manquer de recul pour considérer l'opéra comme une activité purement esthétique et ont du mal à se voir comme un public. Leur familiarisation avec l'arrière du décor contamine leur réception et peut aller jusqu'à l'altération du plaisir éprouvé au contact d'une œuvre jouée. Quant à Sarah, elle consomme beaucoup d'enregistrements et de diffusions, ce qui est visible dans ses entrées dans les discussions au sujet de ce qu'ont vu ses interlocuteurs. Après une diffusion à la télévision de *Tosca* du *Metropolitan* de New York, le 29 mars 2000, elle reprend le message de Margy pour lui expliquer, de son point de vue de professionnelle et de connaisseur, pourquoi on avait droit et raison de ne pas aimer le spectacle en question :

[83] Cette phrase correspond à un cliché partagé par tous les membres et l'adhésion à cette vision du monde lyrique professionnel fonctionne comme une marque de reconnaissance d'un amateur éclairé.

Bien, Margy, je vais soutenir l'opinion de ton petit mari ! Je n'ai pas du tout aimé sa voix – ce n'est pas qu'elle soit si mauvaise, mais le son n'était pas plaisant et je n'ai pas beaucoup apprécié son interprétation du personnage – il n'y avait pas assez de chaleur et de passion dans sa caractérisation. On doit voir les deux aspects de Tosca, une retenue froide ET la chaleur. Oserais-je dire que c'était encore une distribution sur le physique ? Oui, elle était mince et jolie dans ses costumes – mais je veux plus ! ! Plus de voix ! ! ! Et je pouvais voir sa langue vibrer dans les notes aiguës – toujours un mauvais signe...(message du 30 mars 2000).

Deux éléments à signaler pour mieux cerner les démarches et la participation de Sarah. Elle utilise très souvent les mots « passion » et « expérience » pour rendre compte de sa vision de l'opéra. Ils peuvent paraître contradictoires dans la bouche d'une professionnelle. Il est vrai qu'il est difficile de trancher entre la maîtrise un peu distanciée de son art et l'identification totale avec le personnage incarné, comme le montre *Le paradoxe sur le comédien* de Diderot. Mais il est juste aussi que l'efficacité de l'artiste lyrique repose, d'après Fiodor Chaliapine par exemple[84], sur le fait qu'on échappe à la passion pour mieux la communiquer au public. Cela peut signifier aussi que, malgré leurs affirmations, les professionnels présents dans le groupe adoptent plus ou moins consciemment la posture de spectateur.

Les néophytes sont parfois repérables par des annonces directes qu'ils font dans leurs messages – « Je suis nouveau à l'opéra, je voudrais en apprendre quelques choses » - mais ils sont aussi relativement rares comme si le groupe attirait surtout ceux qui pensent avoir déjà un fonds et une expérience qui peuvent être partagés/publiés. Il faut aussi tenir compte des personnes, seul le modérateur pourrait les quantifier, qui lisent la liste sans intervenir. En effet, plusieurs participants disent avoir hésité longtemps avant d'envoyer leur propre contribution. Nous ne pouvons donc analyser que les caractéristiques de ceux qui sont passés à l'acte et ont choisi d'intégrer les débats. Comme dans la catégorie précédente, les néophytes ne constituent pas un groupe homogène et nous sommes confrontés à une diversité des contextes dans les pratiques, à différents moments déclencheurs d'intérêt et une série de motivations évoquées par lesquelles l'internaute se dit et se présente aux autres amateurs.

Un cas, pourtant, peut attirer particulièrement l'attention. Il s'agit d'une personne très active au sein du groupe témoin, elle a envoyé plus de mille six cents messages en deux ans, et dont l'enthousiasme englobe plusieurs composantes de l'univers lyrique. Margy, une habitante de Seattle, dit avoir découvert l'opéra « par hasard » et sur le mode d'une révélation

aussi soudaine que puissante. Elle a entendu la voix du chanteur italien Andrea Boccelli lors de l'émission des *Grammy Awards* en 1999 où il avait été invité à se produire aux côtés de Céline Dion. Presque immédiatement, Margy a cherché un contact avec un collectif d'amateurs et a rejoint *operadiscussion*. Tout aussi rapidement, elle s'est fait expliquer le rejet des connaisseurs à l'égard de l'artiste qui a pourtant été son point d'accès à l'univers lyrique :

Tu vois comment mon esprit plane et vagabonde depuis cette soirée merveilleuse il y a un an avec Grammys et Andrea Bocelli. Je n'écoute plus jamais Bocelli maintenant...mais je suis éternellement reconnaissante....Je n'ai pas le temps ! J'ai besoin de découvrir Sumi Jo, une cassette qu'un cyber-ami m'a envoyée. En plus, il y a ma nouvelle « Madame Butterfly » avec Jusse Bjoerling et Victoria De Los Angeles à écouter avant d'entendre ça ce samedi dans la retransmission du Met. (message du 23 février 2000).

À partir de ce moment, Margy dévore tout ce qui est en rapport avec l'opéra : les biographies des compositeurs, les enregistrements conseillés par les membres du groupe ou par son entourage proche, les diffusions à la télévision et à la radio, les livrets d'opéra et les produits dérivés. La découverte, par Sarah, d'un site *web* qui vend des gadgets du genre « rideau de douche avec les têtes de Mozart » lui inspire l'idée de tatouer le nom du compositeur sur son corps et ce n'est qu'à cause de l'intervention du modérateur qu'elle abandonne ce sujet comme « indigne des discussions du groupe ». Elle manifeste un comportement de groupie qui cherche un contact physique avec l'objet de son culte. Ses messages reflètent une projection affective qui veut être communiquée et reconnue.

Au bout d'un an d'exploration tous azimuts, Margy fait une « vraie » sortie à l'opéra pour voir *Le Barbier de Séville* au théâtre de Seattle. A-t-elle été influencée par le groupe ? Tout porte à le croire en raison d'une valorisation permanente du spectacle vivant par rapport à un enregistrement, aussi réussi soit-il. Elle semble avoir intégré les conventions qui régissent le comportement du public dans la salle qu'elle vient d'expérimenter et dont elle a entendu parler dans le groupe. C'est, peut-être, à cause des échanges produits à travers la liste qu'elle arrive à en prendre quelques distances et à donner d'elle-même une image de spectatrice qui frôle la caricature :

---

[84] Chaliapin F, *Le masque et l'âme*, Iskry, Varsovie, 1997.

Puis-je partager avec vous la bonne nouvelle ? Je vais voir mon premier opéra à Seattle Opera House, le jour de la fête des mères, le 14 mai. Je viens de recevoir dans mon courrier d'hier le billet pour « Le Barbier de Séville » de Monsieur G. A. Rossini. Oh mon Dieu ! Speight Jenkins (le directeur/impresario) m'a même envoyé avec le billet la liste de règles à respecter ...comme suit : Je ne dois pas être en retard, sinon j'aurai pas ma place numérotée. Pas de chewing gum. Pas de M&M. Je ne dois pas attirer l'attention sur ma personne mais rester parfaitement immobile. Ne pas diriger l'orchestre. Je dois connaître la différence entre brava et bravo(c'est fait). Je ne dois pas me parfumer. Je dois être consciente du fait qu'il n'y a pas de sonorisation dans le théâtre(ah, bon ?). Je ne dois pas emporter mon baladeur pour écouter le match de base-ball(je me demande contre qui les Mariners jouent ce jour-là ?) juste une blague...Ne pas chanter tout haut « figaro-figaro-figaro »...et la liste continue. Quel jour heureux ! ☺ margy. (message du 16 avril 2000).

Par ailleurs, la participation de Margy est assez symptomatique de l'évolution des rôles et de la dynamique générale du groupe. Après une phase d'apprentissage et d'allégeance aux autorités reconnues par les autres participants de la liste, elle devient, à son tour, guide et conseillère pour les nouveaux arrivants. Tel est le sens des messages recueillis en 2002, soit un peu plus de deux ans après sa présentation comme « newcomer to the opera ». Ce caractère évolutif se retrouve dans un éclatement des fonctions assumées par différents membres du groupe. Si les attributs « premiers » du modérateur sont la médiation et la stimulation, ils peuvent être assumés par un collectionneur qui décide de lancer un nouveau sujet de débat ou par ceux qui envoient un message de bienvenue et présentent la communauté aux nouveaux adhérents. Les modes de satisfaction des besoins individuels – le dominateur, le dépendant, l'amateur de prestige – entrent, à des degrés variables, dans chaque type de participation[85]. Comme le groupe n'a pas de tâche précise à accomplir ni de problème à résoudre, la fluctuation des rôles ne perturbe pas la continuité des échanges. Bien au contraire, elle permet de révéler plusieurs facettes de l'expérience sensible qui repose aussi sur l'intégration des différents points de vue. L'objectif avoué est de discuter autour des goûts et des formes que prend la vie d'amateur d'opéra et de sortir d'une relation personnelle à l'objet de sa passion pour la confronter à une communication à plusieurs. C'est pour cela, sans doute, que l'on parle plutôt des dominantes qui surgissent en fonction de la demande des interlocuteurs. Les messages sont diffusés à toutes les personnes qui se sont inscrites mais ils peuvent aussi viser

[85] Maisonneuve J., *La dynamique des groupes*, P.U.F., coll. *Que sais-je ?*, Paris, 1970, p. 59.

un participant en particulier vis à vis duquel on manifestera un rôle de néophyte ou de savant relativement à ce que l'on pense pouvoir partager avec lui.

Le type de participation apparaît comme révélateur des liens que l'amateur peut construire à l'égard de l'objet goûté sous ses différentes formes. Il s'agit moins d'une compétence acquise et d'une attitude immuable que d'une activité qui entoure la consommation, on pourrait dire la délectation, et qui fait partie du plaisir qui s'étend au-delà de l'écoute elle-même. L'amateur trouve une satisfaction dans la préparation, dans une sorte d'entraînement de ses dispositions à être le destinataire d'un art. Un examen approfondi des messages pourrait, d'ailleurs, nous faire croire que ce qui est en jeu c'est autant l'image d'un amateur en plein exercice de ses fonctions que les œuvres – elles sont citées et commentées mais l'essentiel des textes est consacré à leurs modes et contextes de consommation.

Chapitre 6

La circulation de l'information dans le groupe

Le choix de la communication *via* l'Internet révèle une attitude à l'égard de l'information dont la valeur augmenterait à mesure qu'elle est partagée, mise en circulation. Elle constitue la matière première à partir de laquelle les discussions s'engagent et qui permet d'élaborer et d'exprimer des points de vue et des pratiques variées. Les activités du groupe témoin s'organisent autour de la transmission/circulation des informations qui concernent l'opéra sans que ce thème soit exclusif. Les participants communiquent également ce qui permet de mieux comprendre leurs pratiques quotidiennes, appréhender leurs goûts musicaux comme indissociables des autres secteurs de la vie et des parcours individuels qui les amènent à se présenter en tant que mélomanes. Les informations procèdent, dans un premier temps, de ce qui peut être envisagé comme une expérience personnelle – les interlocuteurs témoignent de leur présent et de leur passé d'amateur, expliquent leurs préférences artistiques, décrivent les dispositifs techniques qui sont les leurs dans la construction du lien à la musique. Par la suite des échanges, l'information intègre ce qui se dit à l'intérieur du groupe et s'oriente en fonction des habitudes et des références communes. L'Internet, lui-même, et de façon métalinguistique, tient une place importante dans les messages car il est devenu un moyen d'accès et de recherche de renseignements, de livres, d'articles de presse comme d'achat d'enregistrements pour des collections particulières.

Le rapport à l'information et à la forme qu'on lui donne fait partie, à notre avis, du processus de construction et de communication de l'expérience esthétique en opéra. Tout d'abord, l'internaute est en quelque sorte l'éditeur des contenus, chargé de les sélectionner, les mettre en forme et les diffuser sur le réseau. Ce qui est distribué aux membres de la liste reflète les pratiques mais, avant tout, l'image que l'on veut en donner. Cette dernière se forme en raison des aspirations individuelles et à travers des interactions avec le groupe. De plus, elle permet de mettre en perspective les témoignages recueillis sur l'Internet et les comportements constatés hors ligne. Nous pouvons ainsi être amenés à observer des évolutions, des émergences et des traditions particulièrement tenaces chez le public amateur d'opéra. La figure de l'amateur s'en trouve également affectée – non seulement elle se dessine fortement comme celle d'un consommateur actif dans la construction du sens à donner à une

œuvre et à une pratique culturelle mais aussi comme d'un utilisateur des médias. Ils permettent de déjouer, en partie, les circuits et le discours officiel et montrent les évolutions dont il faut tenir compte pour envisager la relation à l'art – l'expérience esthétique ne se nourrit pas exclusivement d'un contact direct mais également d'une intégration des « médiateurs » techniques.

6.1. Les formes de l'information

Les formes que prend l'information sont étroitement liées au type de participation et à la nature de l'expérience de celui qui s'exprime. Les contenus n'apportent pas forcément de données nouvelles au sujet de l'opéra mais mettent en évidence des points de vue et des constructions individuelles. Margy, la participante néophyte, donne à la liste sa manière de relire les livrets d'opéra. À propos d'une *Tosca* diffusée à la télévision, elle envoie son analyse et ses commentaires des contenus littéraires et des effets qu'ils produisent sur un amateur débutant comme elle. Sa relecture de l'œuvre peut paraître naïve alors qu'en réalité, elle cherche le degré zéro de la réception, celui qui n'est pas contaminé par une tradition et la glose qui en fixe le sens *a priori* :

Nous devenons nerveux dans l'espoir que tout ne va pas si mal...mais cette musique qui accompagne le peloton d'exécution...on commence à deviner...

Si je n'avais pas lu l'histoire, j'aurais été complètement effondrée – avec et aux côtés de Tosca – quand elle retourne le corps de Mario pour voir qu'il est vraiment mort ! ! Grand Dieu. C'est là qu'elle se jette du haut du château...Je déprime. (message du 31 mars 2000).

La façon de vivre ou revivre les émotions on en faisant un récit au groupe suggère une envie de se dire sans trop de distances par rapport à l'œuvre vue et vécue. C'est une mise en scène des sensations que l'on veut partager en reproduisant le plus efficacement possible les conditions de leur survenue. Le récit est, d'ailleurs, la forme sans doute la plus élaborée de l'information pour dire son expérience. Si Margy simule une émotion « toujours là » et privilégie une appréciation subjective, d'autres participants utilisent le récit comme un moyen

de mettre de l'ordre dans leur univers lyrique et de le rendre intelligible. Elihu raconte, par exemple, son enfance et son refus de jouer du violon et y voit l'origine de sa pratique actuelle où il se considère comme un mélomane éclairé mais incapable de saisir une œuvre et/ou sa représentation dans leur totalité faute de compétences techniques. Pour Sarah, relater son passé dans les chœurs de Knoxville revient à régler les comptes avec un milieu qui n'a pas su reconnaître sa valeur et à expliquer, par un exemple concret, les raisons du déclin de la qualité artistique vocale dans les productions d'aujourd'hui.

D'une manière un peu différente, le récit peut devenir un substitut de l'émotion que l'on veut faire ressentir. Il fonctionne comme une béquille rhétorique qui sert à mieux se faire comprendre par les interlocuteurs que l'on ne connaît finalement que par le courrier électronique et selon le seul mode verbal. Quand on a du mal à dire son émotion, car elle est trop forte et on craint de « rater » son objectif, on a recours au récit d'un autre qui est assez structuré et connu pour provoquer la réaction ou l'adhésion souhaitée. Ainsi, le résumé du film de David Cronenberg, *Mister Butterfly*, sert à monter la puissance des effets produits par une voix. L'image des prisonniers subjugués par une interprétation de l'opéra de Puccini, semble à l'émetteur du message suffisamment connue du large public pour traduire ce qu'il pense dire moins bien avec ses propres mots.

Le récit prête aussi ses moyens linguistiques à une autre forme de l'information, le témoignage. Il s'agit, en particulier, du souvenir d'un événement lyrique auquel on a pu assister et qui devient souvent le pivot de l'expérience en opéra. Dans ce cas aussi, le texte est soigneusement rédigé, avec beaucoup de précisions quant aux circonstances : la date, le lieu, les interprètes mais aussi les conditions techniques de la salle ou la météo pour les spectacles d'été et en plein air, la situation géographique de la ville car l'altitude peut, par exemple, altérer la performance, tout compte fait physique, des artistes. Le témoignage direct obtenu par la présence dans une salle au moment où se produisait un interprète ou un chef d'orchestre reconnu comme valeur sûre, donne des assises à l'autorité de la personne qui en parle. Non seulement parce que le groupe admet à l'unanimité la supériorité d'un spectacle *live* sur un enregistrement mais aussi à cause des efforts à fournir pour se procurer un billet et, parfois, pour réaliser un déplacement. C'est une marque d'engagement d'un amateur qui nourrit son expérience par un contact direct avec l'œuvre « originelle » et authentique car non soumises aux traitements d'une quelconque médiation technique. C'est, peut-être, aussi pour cela que la liste a très peu recours aux fichiers sonores comme sources d'information et comme illustration des propos. On a beau être collectionneur ou « téléphage », on ne s'en méfie pas moins d'un montage ou d'une manipulation.

Les participants pratiquent également la citation et ses variantes. On cite des dictionnaires et ouvrages historiques, des textes littéraires qui témoignent d'une sensibilité au lyrique, des articles de presse, des documents radio et télévisuels. On cite aussi volontiers les personnes de son entourage proche quand elles se prononcent au sujet de l'opéra et celles qu'on a pu rencontrer dans ses pérégrinations de mélomane. Par une sorte de mise en abyme, on rapporte les paroles du public d'opéra entendues dans une salle mais davantage sur un mode ironique car on admet que le savoir qui caractérise le groupe en fait une élite d'amateurs par rapport à l'assistance d'un théâtre qui comporte une part de spectateurs occasionnels, mus par d'autres motivations que le plaisir musical[86].

Parmi les formes moins rédigées, selon les critères du registre écrit courant, mais en parfait accord avec les modes de communication utilisés dans le courrier électronique, nous pouvons signaler les listes qui revêtent des fonctions multiples. Elles permettent, à moindre coût, de présenter ses préférences en opéra soit en énumérant les compositeurs et les œuvres, soit en nommant les interprètes favoris ou encore en précisant les registres de voix et les versions enregistrées que l'on écoute le plus souvent. Cette dernière démarche est aussi une marque de connaisseur dans la mesure où, pour comparer les mérites respectifs d'une version, il faut construire un appareil critique de repères et de références, même quand il s'agit d'un jugement qui se veut subjectif - mais il n'est jamais totalement vierge d'une appréciation ou d'un savoir qui viendraient de l'extérieur, un amateur d'art ne surgissant pas *ex nihilo*. Cela suppose une attitude au moins partiellement érudite car impliquant une vision chronologique du genre et des moyens de sa diffusion.

Il existe, dans *operadiscussion*, des listes de références qui entrent dans les activités ludiques, des jeux qui consistent à trouver une distribution idéale pour un opéra, à dire quels sont les morceaux de musique que l'on voudrait emporter sur une île déserte, à donner les titres des œuvres littéraires qui seraient de « bons » livrets pour des compositeurs d'aujourd'hui. C'est une occasion, pour les participants, de faire valoir l'étendue de leurs connaissances, briller par leur originalité ou, au contraire, par leur conformisme. De plus, une énumération est moins difficile pour des participants dont l'anglais n'est pas la langue maternelle ou qu'ils maîtrisent mal – les noms propres ne sont pas à traduire et l'ensemble du répertoire beaucoup plus restreint que, par exemple, celui de la musique de variété. C'est une forme de base dans l'expression de l'expérience esthétique et elle met à mal certains

[86] Cette attitude est d'ailleurs conforme au constat fait pas Olivier Donnat : « Quelle que soit la sortie ou la visite retenue, la majorité du public est constituée de spectateurs qui sont guidés par une logique de l'occasion et de l'exceptionnel. » in *Les Français face à la culture*, la Découverte, Paris, 1994, p. 177.

stéréotypes de l'opéra comme pratique élitiste. Le large public – disons plutôt celui qui ne s'identifie pas avec le public d'opéra - se fait une image d'un amateur d'opéra comme polyglotte ou tout au moins connaissant la langue de l'opéra, l'italien. Pour preuve, un internaute qui n'a posé qu'une seule question au groupe et qui demandait la définition d'un mot italien, demande jugée justifiée par le centre d'intérêt affiché et par la présence, très importante, des termes italiens dans le lexique musical.

Certains messages peuvent être, en apparence, très brefs et ne comporter que l'adresse d'un site *web* qui se présente comme lien hypertexte consultable immédiatement. Il est vrai que les membres du groupe font part de leurs trouvailles sur le réseau et indiquent les sites dignes d'une visite. Or, ce type d'information nous semble aussi intéressant que problématique. N'est-ce pas plutôt l'indication d'une voie d'accès, la substitution d'un discours par un syntagme à vérifier et à décoder ? N'est-ce pas faire l'économie d'une explication ou d'un exemple à formuler comme si tout ce qu'on pourrait dire était déjà là, dans un coin qu'il suffit d'activer par un clique ? Force est de constater que le lien hypertexte constitue un raccourci bien utile quand on vise la rapidité dans la communication d'une information et de sa source. C'est une façon de désigner un contenu qui est disponible pour tous ceux qui se connectent mais qui n'a pas le caractère de rédaction personnelle des informations que l'on partage lors d'un échange avec d'autres membres de la communauté. Elle remet en cause le sens de l'information comme l'a remarqué Vincent Amiel qui parle d'un fonctionnement dichotomique et décontextualisé des sujets « disséminés dans une page *web*[87].

6.2. Les sources et les autorités

Nous avons signalé la mise à distance du discours officiel sur l'opéra par la prise de parole par les amateurs. Elle n'est pas toujours exprimée de manière directe et ne peut être saisie que si l'on compare, par exemple, une critique publiée dans la presse avec un message diffusé sur une liste ou émis dans le cadre d'un site personnel. Une telle démarche a été possible dans le

[87] Amiel V., *Les écrans multiples. Une esthétique de la situation*, in revue *Esprit*, Seuil, Paris, mars-avril 2003, p. 38 : « L'information ne concerne plus que l'objet, non la lumière dans laquelle il est traité. ».

cas, par exemple, où nous avons pu confronter un texte envoyé par Toby, une participante d'*operadiscussion* qui s'est rendue au *Metropolitan* de New York pour voir un *Don Giovanni* en octobre 2000, à la critique du même spectacle publiée par la revue *Opéra International*[88]. On peut remarquer ainsi, non seulement une infirmation de l'analyse offerte par un critique professionnel mais, avant tout, une structure et un choix de données bien différent. Contrairement à ce que l'on pourrait croire *a priori*, le compte rendu de l'amateur tend à approfondir l'appréciation esthétique, et technique, de l'interprétation donnée et cherche à balayer une tradition plus large du répertoire. Les compétences du passionné, qui devient aussi un érudit, sont plus proches de ce que l'on pourrait considérer comme le discours savant que du discours officiel que l'on suppose soumis à la politique éditoriale de la revue. Une des raisons qui pourraient expliquer ce constat réside dans les sources de l'information auxquelles fait appel un mélomane éclairé et qui se caractérisent par leur variété comme par l'attitude du sujet lui-même. Ce dernier accomplit un travail, empreint de patience et d'exhaustivité, de celui qui veut donner un sens à l'ensemble des éléments qui composent sa passion et pas uniquement à un événement ponctuel.

Évidemment, le discours officiel fait partie des sources utilisées et il est cité occasionnellement. Il est d'ailleurs convoqué au moment où il est question de la pratique des amateurs. Un des participants reproduit un large extrait du journal *The New Yorker* dans lequel la rédaction a placé un article consacré aux collectionneurs de disques qui les classe en deux catégories : les « obscurantistes » qui cherchent des enregistrements rares, des curiosités, et les « exhaustifs » qui s'attachent à trouver toutes les versions disponibles d'une œuvre ou d'un artiste en particulier. Ce recours à la source et à l'autorité officielle donne au groupe l'occasion de discuter leur positionnement par rapport à la vision que propose d'eux la presse et à expliquer la variante que constitue leur pratique individuelle.

Parmi les sources le plus souvent mentionnées, on trouve, surtout, des publications synthétiques et encyclopédiques comme les dictionnaires, les histoires de l'opéra et les biographies des artistes interprètes ou compositeurs. En fait, pour former et comprendre son goût et ses pratiques subjectives, on cherche des documents qui s'inscrivent plutôt dans une tradition savante « objective » et qui, en apparence, n'impose pas d'emblée un jugement de valeur. Il peut s'agir d'une envie de légitimer sa passion par des autorités reconnues mais c'est aussi une façon d'acquérir un fonds de connaissance qui permet, par la suite, de construire et d'affirmer son avis personnel. Cette attitude de cumul et d'exploration des

[88] *Opéra International*, N° 252, décembre 2000, p. 46.

sources sera d'autant plus prononcée que le sujet prend conscience de son non-conformisme ou de l'écart au cliché et à l'opinion courante. Le compositeur allemand, Richard Wagner, étant une figure particulière, contestée et honnie par une grande fraction des amateurs d'opéra eux-mêmes, ses partisans font partie de la catégorie érudit/savant « extrême ». C'est le cas de Michael Davis, il est d'ailleurs historien de profession, ou de Toby qui prend le mot « source » au sens littéral en effectuant des voyages pour visiter des lieux marqués par le compositeur et par les interprètes wagnériens les plus célèbres.

Nous avons déjà parlé du rôle des médias mais rappelons que la radio et la télévision sont non seulement des moyens de diffusion appréciés par tous les participants d'*operadiscussion* mais aussi des sources de renseignements citées même si l'on ne leur reconnaît pas le statut d'autorité. Deux exemples précis à cela. Premièrement, les membres de la liste ont pris l'habitude d'inclure dans leurs messages les programmes des chaînes et des stations quand elles traitent de l'opéra, y compris pour les émissions accessibles sur l'Internet. Deuxièmement, et plus encore dans le cadre d'une absence des médias pénalisante pour le mélomane, l'Australien, Michael Davis, consacre un long texte à la présentation de l'état de la télévision de son pays et de la difficulté à recevoir les chaînes qui diffusent des opéras et des documents thématiques. Jeff, un Texan vivant loin des grandes villes, avoue sont attachement à la télévision comme mode d'accès à l'univers lyrique et sans qui il ne pourrait pas participer à certaines discussions du groupe. L'enquête menée auprès des mélomanes rencontrés sur le terrain semble montrer que c'est une tendance plus généralisée et si la radio l'emporte en reconnaissance sur la télévision, les deux médias sont intégrés dans les pratiques quand ils ne jouent pas le rôle de premier contact ou de première source de connaissance.

Les autorités se construisent et s'expriment également à l'intérieur du groupe où il existe des participants que l'on consulte pour obtenir des renseignements ponctuels et des témoignages. Le poids d'une autorité serait proportionnel à l'intensité de la pratique mais plus encore à sa durée dans le temps et à un éventuel engagement professionnel en tant qu'interprète et connaisseur de la technique vocale. Deux aspects paraissent privilégiés – d'un côté, chaque personne qui revendique le statut de consultant avoue, directement ou pas, avoir une spécialité, un domaine de prédilection dont elle maîtrise les données, de l'autre, en raison de la mise en avant de l'expérience individuelle, les enjeux d'une telle autorité sont limités. En effet, le groupe de discussion reconnaît la valeur d'un jugement subjectif, propre à la sensibilité de chacun et les interventions des tenants de la tradition ne sont vigoureuses que dans le cas des entorses évidentes à ce que l'on considère comme les normes du genre. Et là encore, l'avis « autoritaire » fonctionne davantage sous forme d'une réaction collective,

nuancée par l'humour. C'était le cas de nombreux messages apparus après l'aveu de Margy d'avoir découvert l'opéra par Andrea Bocelli. Cet artiste est perçu, par les professionnels et par les amateurs, comme un produit médiatique et publicitaire dont le succès ne repose aucunement sur les lois qui régissent le genre lyrique. Aussi les participants, dans leur ensemble, ont-ils demandé à Margy de tourner son énergie et son enthousiasme vers les artistes dont la nature de professionnels n'est pas contestable. Les autorités techniques, à savoir les participants chanteurs, ont apporté des arguments et des exemples précis pour prouver l'appartenance du chanteur italien à la variété. Sans dévaloriser son savoir-faire, le groupe a manifesté un accord unanime pour dire qu'il se classe dans une autre logique ou dans un autre ordre que celui du lyrique.

En définitive, ce que nous pouvons observer dans le domaine de l'autorité et de son fonctionnement à l'intérieur du groupe *operadiscussion*, nous amène à constater une grande diversification des sources citées et un affaiblissement de son rôle dans la mesure où les échanges font état d'une grande variété des pratiques qui tout en étant particulières n'en sont pas moins légitimes. Une autorité normative ou unificatrice serait à l'opposé de la démarche revendiquée par les membres de la liste – ils cherchent moins une convergence vers un modèle unique du rapport à l'opéra qu'une illustration de sa nature protéiforme et changeante.

6.3. L'expression des arguments et des exemples

L'expression de l'expérience esthétique dans une communauté numérique est soumise à plusieurs logiques dont certaines peuvent s'apparenter aux principes classiques de la rhétorique du registre écrit mais qui n'échappent pas aux modèles de l'oralité et au type de la communication qui s'est imposée sur l'Internet. La justification d'une opinion oscille entre l'envie d'apporter une donnée convaincante et susceptible d'être acceptée et le ton convivial que disent apprécier tous les participants. Le fait de contredire son interlocuteur demande des précautions car il ne peut pas être nuancé par une reprise immédiate : le texte est écrit et envoyé, lu par le destinataire avec un décalage par rapport au moment de sa rédaction et l'emprise sur son déchiffrage plutôt faible. On observe ainsi des réajustements, des reprises de termes utilisés et une insistance sur le sens que l'on veut donner à ses mots et phrases. Voici

une réponse envoyée par Olive qui tente de critiquer la vision de l'opéra exprimée par Margy :

J'ai préparé une grande(je pense) diatribe, prête à être envoyée quand quelqu'un a gelé mon ordinateur et tout a été perdu. Ca vaut sans doute mieux comme ça. Quoi qu'il en soit, j'étais sur le point de t'embêter, Margy, pour tes références à « Porgy and Bess » et « West Side Story comme « presque opéra », mais comme tu t'es humblement excusée, tu es pardonnée. Garde à l'esprit l'idée que « Carmen » n'a pas été considérée non plus comme un grand opéra au début. Un peu de vocabulaire courant l'empêchait d'entrer dans cette catégorie ! Il y a pas mal de snobisme dans ces divisions entre ce qui est de l'opéra et ce qui est « seulement » de l'opérette, du musical et du singspiel (regarde « La Flûte Enchantée » de Mozart considérée comme frivole et plus commune que le lourd « Don Giovanni »). Je pense que « Candide » de Bernstein, « Porgy and Bess » de Gershwin, « Susannah » de Floyd doivent être au même rang que les grandes œuvres d'opéra. (message du 8 juin 2000).

Le désaccord est signalé de façon détournée et qui semble reconnaître le rôle bénéfique d'un décalage dans le temps comme garant du déroulement de la discussion dans la tonalité de politesse recommandée par le modérateur. Après un mouvement d'humeur qu'elle dit involontairement réprimé, Olive essaie de convaincre en relativisant les lois génériques de l'opéra, en montrant leur caractère fluctuant et, surtout, soumis à des normes de bienséance qui se démodent encore plus vite. Pour argumenter son opinion, elle rappelle les réactions du public contemporain à la création et qui, dans une vision héritée du romantisme, est toujours en retard sur le génie de l'artiste. Mais ce qui est plus caractéristique encore, c'est la construction de son message autour des exemples qui sont autant de noms de compositeurs et de leurs œuvres. Elle suppose, chez l'interlocuteur, une connaissance du répertoire suffisante pour ne pas avoir à développer davantage son explication. En fait, la plupart des exemples que l'on trouve dans les échanges d'*operadiscussion* stipulent le partage d'un fonds culturel commun qui n'a pourtant rien d'évident, même pour un amateur de musique. Dans l'ensemble, l'argumentation s'articule autour des situations et des exemples très concrets, choisis avec soin et précision même si le sérieux des références tend à être contrebalancé par un discours à la tonalité familière, marqué par des touches d'humour qui sont là pour marquer une distance à l'égard du discours savant.

Un autre message d'Olive reprend la discussion qui revient régulièrement dans les propos du groupe, l'utilisation des enregistrements et leur rôle dans l'expérience de l'amateur/ spectateur :

Les gros plans des vidéos sont un peu trop indiscrets. Jessy Norman mâchant ses mots, Kathleen Battle poussant vers ses aigus avec tout le visage. Pas très joli à voir. Les opéras devraient être vus plutôt avec un peu de distance comme si tu avais la meilleure place dans la salle et pas comme si tu étais sous les aisselles des artistes à regarder le maquillage couler le long de leurs visages ! (message du 21 mars 2000).

Au-delà du refus d'un réalisme que tenteraient d'imposer les caméras en assignant au spectateur une place qui n'est jamais la sienne car composée de plusieurs points de vue à la fois, ce texte est significatif de l'évocation du corps dans les démarches argumentaires des participants. Elles peuvent concerner la présence physique des interprètes qui s'ajoute au dévoilement par la voix ou décrire les réactions des mélomanes. Elles indiquent que l'expérience esthétique passe aussi par l'occupation matérielle de l'espace, par un équilibre dans la présence physique des uns et des autres et par un rappel que la contemplation et la consommation d'un objet d'art n'sont pas toujours affaire de fusion mais nécessitent aussi un recul, existant déjà dans l'architecture des lieux de spectacles et qui a imprimé de fortes habitudes visuelles. Un amateur d'opéra est soumis à une tension qui le place entre la dimension sensuelle du chant et de la voix auxquelles il réagit et le besoin de distanciation dû, notamment, à l'idéalisation de ses activités et de leur objet. On le retrouve dans le discours qui mélange l'ironie et l'humour à des confessions très personnelles. Pour exposer les raisons qui font évoluer les goûts, Elihu explore son passé de mélomane par des phrases qui reflètent l'hésitation et l'émotion du souvenir :

Quand je me remémore ce que j'écoutais d'opéra quand j'étais petit...j'aurais écouté « Aida » mais seulement le passage des trompettes...la grande marche de l'acte 2...cette musique violente et stimulante...mais quand j'ai grandi j'ai commencé à apprécier la matière aérienne du duo à la fin de cet opéra...oui, je pense que c'est une expérience qui grandit. Mozart arrive à transmettre tellement de choses avec en apparence beaucoup moins de matière...c'est incroyable...(message du 3 juin 2000).

L'argumentation et l'utilisation des exemples, telles qu'elles peuvent être observées dans le groupe *operadiscussion*, rendent compte moins d'un besoin de convaincre les interlocuteurs du bien fondé de ses avis que d'une nécessité d'ordonner ses propres sensations, de donner une expression verbale, intelligible, à une expérience qui repose sur une reconnaissance affective et corporelle. C'est une permanente mise en jeu de soi dans la relation à la musique et sa mise en danger dans la confrontation avec d'autres individus. Elle ne peut avoir lieu que dans l'adhésion à la communauté qui partage le même intérêt et dans un effort de communication qui, par son expression, oblige le mélomane à avoir un regard critique sur lui-même. C'est aussi, nous l'avons dit, la part du plaisir qui consiste à revivre en paroles ce que l'on a expérimenté au moment de l'écoute. La délectation va au-delà du temps de consommation imposée par un morceau de musique et s'infiltre également dans le discours de l'amateur.

6.4. L'autoréférence chez l'amateur internaute

Dans son article consacré au brouillage entre le public et le privé « à l'ère des écrans », Joël Roman constate l'apparition, dans l'espace public télévisuel, d'individus qui se mettent en scène dans les interrogations existentielles ou psychologiques, symptomatiques d'un bovarisme contemporain[89]. Sa réflexion s'étend à l'Internet qui, entre la rationalité de l'écrit et l'émotion de l'oralité, entraîne davantage un dévoilement de soi et de ses affects qu'un échange d'arguments. Sans voir dans un groupe de discussion une forme dérivée de *reality show*, force est de constater que se dire et faire part de son expérience constituent le moteur et le contenu de la participation. Des textes entiers ou des passages fonctionnent selon le mode de l'autoréférence qui cherche à faire reconnaître les activités et le vécu individuels. Un des plus forts marqueurs que nous pouvons relever est l'utilisation des signes grammaticaux de la première personne du singulier. Dans trente messages envoyés par Peter, tous, à deux exceptions près, commencent par un « je » et introduisent des phrases que l'on trouve

[89] Roman J., *Privé et public : le brouillage télévisuel*, revue *Esprit*, N° 3-4, mars-avril 2003, Paris, p. 50 : « Mais c'est aussi que l'espace public est devenu davantage un espace de présentation de soi et de l'interrogation sur soi qu'un espace de confrontation d'argumentaires. ».

couramment dans d'autres textes : « je ne l'ai jamais vu sur une scène », « j'ai une cassette avec son interview », « je pense qu'elle a été sifflée dans... », « j'ai vu Richard Tucker peu de temps avant sa mort », « il n'a jamais été mon préféré » , « je suis peut-être à côté de la plaque mais je suis convaincu que ce qui détruit les chanteurs aujourd'hui, ce sont les attentes de performance ». Cette dernière phrase est doublement porteuse du recours à soi car Peter est, apparemment, un chanteur qui essaie d'expliquer l'état du chant lyrique aujourd'hui à travers le prisme de son propre cheminement. Quand il se sert du pronom « you », c'est aussi pour faire adhérer les interlocuteurs à sa vision et pour projeter sur eux ce qu'il a expérimenté :

Si tu as du succès dans un opéra, t'es réservé cinq ans à l'avance dans un répertoire de plus en plus difficile. Je n'attends pas d'un chanteur d'égaler qui que ce soit. J'y vais avec l'esprit et les oreilles ouverts pour entendre ce qu'ils ont à me proposer. (message du 4 mars 2000).

Et c'est seulement après avoir donné son propre exemple qu'il passe à une généralisation de l'expérience et à la conclusion qui s'impose au vu de ce qu'il a ressenti :

Il peut y avoir de la joie dans un spectacle réussi même si ce n'est pas Björling ou Corelli ou Tebaldi ou Callas. C'est vraiment trop triste qu'autant de gens se mettent en chasse de grandes vedettes alors qu'il y a plein d'expériences adorables sous leur nez et qui n'ont rien à se reprocher. (message du 4 mars 2000).

Le type de participation n'influence pas significativement le recours à l'autoréférence. Que l'on soit amateur érudit ou collectionneur, professionnel en activité ou sur le point de le devenir, l'expérience individuelle est le modèle qui sert à mettre en perspective et à apprécier ce que peuvent en dire les autres membres du groupe. Elle justifie la prise de parole car, au-delà du fait de se dire et de légitimer son point de vue, elle apporte la matière à discussion et à commentaire des références communes. Il ne faut pas non plus oublier le contexte matériel dans lequel prend place la communication. L'écran de l'ordinateur peut, effectivement, devenir une sorte de miroir, un espace où l'usager projète et affiche son image. C'est sa façon de donner corps à une présence et à une passion alors qu'il se sert d'un outil numérique de communication à distance et que le groupe ne « tient » qu'à travers des mots échangés.

6.5. La création et l'organisation des références communes

Les activités des amateurs d'opéra sur l'Internet sont une forme d'expression de l'inscription dans une tradition qui repose autant sur l'évolution historique et esthétique du genre que sur les pratiques qui s'articulent autour de lui. Le réseau est un des moyens de diversification dans la construction de l'univers de l'amateur et d'accès aux discours qui prennent l'opéra pour objet. Ce n'est pas tant un accès à l'émotion qui peut naître de la réception d'une œuvre que la possibilité d'en rendre compte sur « place publique ». Le dialogue et la prise de conscience d'autres expériences peuvent modifier un regard particulier et orienter le jugement comme les voies de la consommation, leurs influences sur les conventions qui définissent l'opéra restent à prouver. D'un côté, nous pouvons constater, dans le groupe étudié, un fort attachement à la tradition telle qu'elle est attestée ailleurs que dans les échanges des internautes et, d'un autre côté, une tendance à constituer un fonds commun de référence qui imprime une ligne de conduite générale et assez unificatrice.

À cela plusieurs signes. L'analyse des messages met au jour la mise en valeur des artistes du passé et la création d'un mythe de l'âge d'or de la qualité artistique. Il est, en revanche, plus difficile de parler d'un répertoire à déterminer ou à discuter dans la mesure où celui-ci est, dès le départ relativement limité et très rarement soumis à un examen qualitatif. En fait, les occurrences relevées montrent que les compositeurs cités, en tout un peu moins de trente noms, se situent entre le début du genre (vers 1600) et les années cinquante du XXe siècle, avec des compositeurs comme Benjamin Britten et Igor Stravinsky. Les occurrences les plus nombreuses concernent le XIXe siècle (Wagner, Verdi, Puccini). Par conséquent, les discussions et les commentaires portent sur un ensemble qui illustre la période du *bel canto*, évidemment au sens très large du terme, et l'appréciation des artistes se fait en fonction de leur capacité à rendre justice à un type précis d'écriture musicale. On peut remarquer qu'une telle définition du répertoire rend les échanges plus aisés et devient une forme de consensus sur le référent des messages. Elle donne une impression d'unité et de cohérence comme de la facilité à rejoindre un débat – les œuvres mentionnées sont disponibles dans de nombreuses versions enregistrées, apparaissent régulièrement dans les programmes des théâtres du monde entier, les extraits les plus connus sont utilisés au cinéma et dans la publicité.

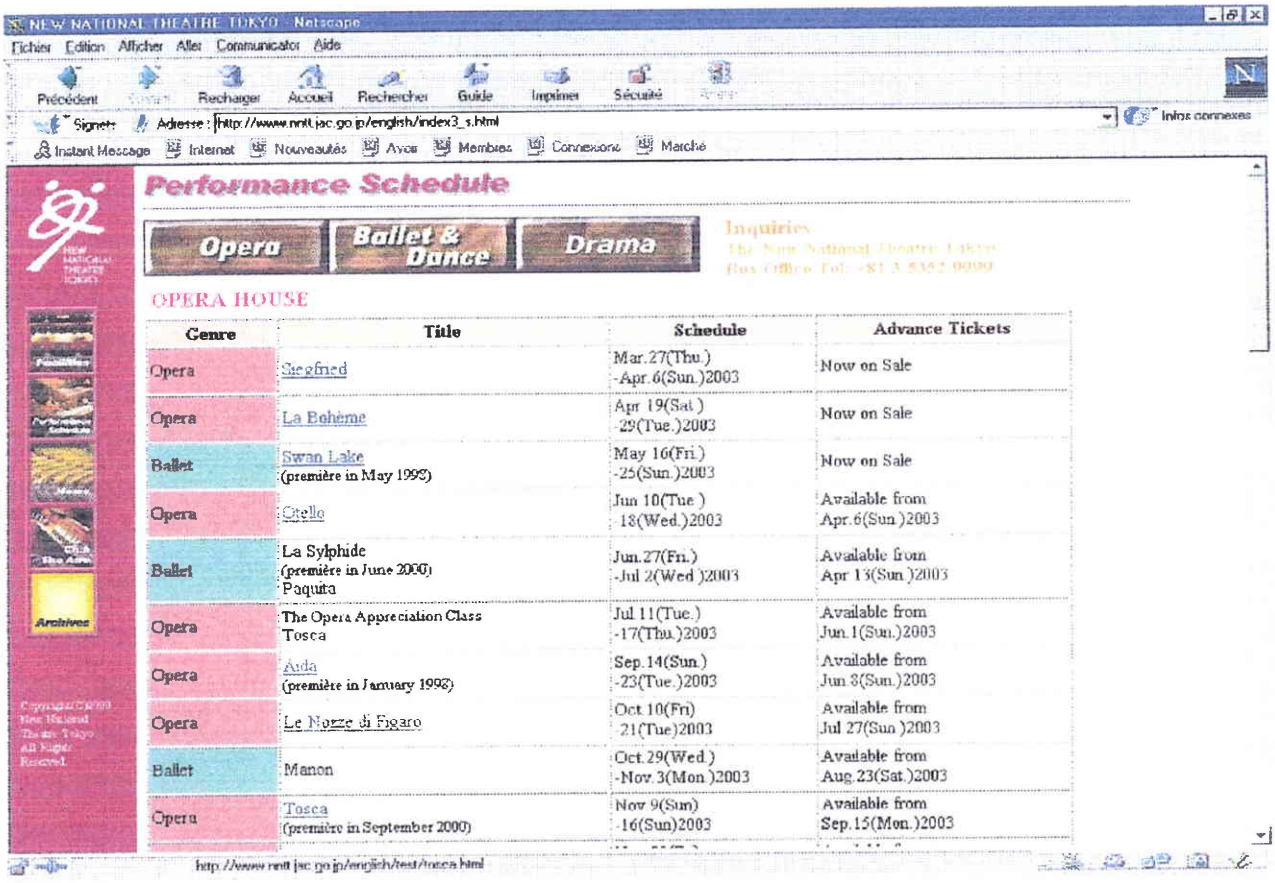


Figure 8 : La page d'accueil de l'opéra de Tokyo. Le programme pour la saison 2002/2003 est représentatif de la relative restriction du répertoire à quelques noms de compositeurs et aux œuvres le plus souvent jouées en Europe où elles ont été crées. Deux fois Verdi, deux fois Puccini, un opéra de Wagner, un de Mozart.

Par ailleurs et bien qu'il s'agisse d'une liste qui diffuse ses textes *via* l'Internet et reste ouverte à tout internaute intéressé par la question, les débats tendent vers la définition d'une hiérarchie des valeurs qui emporte l'adhésion du plus grand nombre de participants. Cet aspect montre comment les communautés en ligne bousculent les catégories et les phénomènes binaires telle l'antinomie public/privé. Théoriquement et pratiquement, l'Internet est un espace public et accessible à toutes les personnes qui disposent d'un matériel qui permet la connexion. Les contenus, une fois diffusés, deviennent visibles à tous les utilisateurs dans leurs démarches ciblées ou au gré des hasards de la navigation. Or, la situation semble bien plus complexe et si l'on peut parler d'une infiltration de l'espace privé par écran interposé, il faut également remarquer que ce nouvel espace public intègre quelques

fonctionnements de l'espace privé. Pour ce qui est des groupes de discussion, un rapide parcours des listes publiées sur *Yahoo*, signale qu'ils ne sont pas tous publics et que leur accès est réservé aux membres qui possèdent leur code et le mot de passe. Le groupe comme *operadiscussion* réunit les personnes qui sont familières d'une certaine perception de l'opéra, qui partagent leurs goûts quant aux qualités artistiques attendues ou qui, tout au moins, considèrent ces attentes comme justifiées. La communauté que nous étudions ne reflète pas tous les types des pratiques et des liens à l'opéra qui peuvent exister mais donne à voir une partie « commune » de ces activités. D'où la difficulté à approcher l'expression et la communication de l'expérience esthétique à l'intérieur d'une réunion qui s'effectue par les moyens d'un média numérique : l'apparente variété des pratiques qui transparaît dans la prise de parole individuelle est modérée par la nécessité d'adhésion, au moins partielle, aux grilles de la réception que reconnaît le groupe. Un exemple de modèle de fonctionnement qui est aussi la valeur admise de tous est l'acceptation de la supériorité du spectacle vivant sur un enregistrement ou du fait que certains artistes ne peuvent être appréciés à leur juste valeur, ne peuvent provoquer de mouvement d'émotion, que quand ils sont entendus et vus en direct. Par conséquent, la sortie à l'opéra devient un point culminant de l'expérience et l'aboutissement d'un parcours initiatique ou, inversement, le moment fort qui déclenche l'intérêt pour le genre.

La création des références communes qui donnent son identité au groupe passe par l'évocation de la présence de l'opéra dans les médias et dans d'autres formes d'expression artistiques. C'est le cas du cinéma avec, en particulier, le film de Richard Thorpe *The Big Caruso* qui offre une vision hollywoodienne du destin du ténor italien incarné par un autre chanteur d'opéra dont le nom revient souvent dans les discussions – Mario Lanza. Ce dernier est une figure marquante pour la génération des quinquagénaires mais s'étend sur d'autres participants en raison des enregistrements dont les présentations et commentaires circulent dans le groupe. *Amadeus* de Milos Forman, cité davantage par ceux qui ont environ trente ans, entérine le rapprochement entre différents genres musicaux dans leur cliché de l'artiste. Cette construction s'articule autour de quelques constantes que l'on peut retrouver, effectivement, aussi bien dans le classique que dans le rock : la révolte et l'aliénation, l'intransigeance des convictions artistiques mais aussi un succès populaire. Ce qui pourrait surprendre, en revanche, c'est une relative indifférence à l'égard de l'opéra filmé tel qu'il a pu l'être dans *Don Giovanni* de Joseph Losey qui peine à devenir une référence. Il met en cause le spectateur qui se trouve face à un produit hybride qu'il a du mal à inscrire dans son

expérience car ne pouvant pas être considéré comme une performance vocale même si les artistes employés sont de « vrais » chanteurs d'opéra.

Ce qui se présente comme la référence sans doute la plus marquante en même temps qu'une des principales composantes de l'expérience esthétique en opéra, reste la réception et l'appréciation du chant. Si les discussions sur les interprètes occupent autant de place dans le groupe, ce qu'elles rendent compte de l'impact des voix et cela quelle que soit la forme sous laquelle se fait le contact avec l'univers lyrique. Les participants manifestent un besoin d'élaborer un appareil critique d'écoute et de l'analyse qui semble être à la base de la figure de l'amateur éclairé. La construction de cet appareil et de la partie « raisonnée » de l'expérience touche à une sorte d'apprentissage : il faut acquérir un lexique technique, notamment pour désigner avec précision les sensations perçues et se faire comprendre par des personnes avec qui on communique à distance, il faut s'exercer à l'écoute par tous les moyens dont on dispose, non pas tant pour connaître le répertoire que pour éprouver les nuances que peuvent en donner les différents interprètes. C'est aspect de l'expérience est, peut-être, aussi assez proche du discours officiel sur l'opéra et tenterait de montrer qu'il y a des « passages obligés » dans la pratique du lyrique, quel que soit le point de vue adopté.

Les références communes sont un des facteurs de cohérence du groupe et, dans une certaine mesure, un gage de sa longévité. Elles peuvent aussi constituer un démenti à la perception de l'outil Internet comme un moyen de décloisonner ses usagers bénéficiaires d'un brassage sans frontières. Ceux qui composent une communauté, ici un groupe de discussion sur l'opéra, se réunissent plus en raison d'une conformité de leurs goûts et pratiques que d'une éventuelle multiplicité des expériences vécues.

Chapitre 7

L'émergence d'un amateur internaute. De la pratique à son expression.

Nous avons signalé l'importance de l'inscription des activités du public d'opéra dans un continuum de traditions qui fonctionne comme un point de repère et comme une ligne qui intègre des modifications d'ordre matériel. Le contexte dans lequel surviennent les pratiques culturelles est un facteur des changements éventuels qui concerne à la fois l'œuvre et sa réception. C'est pour cette raison que nous avons choisi d'observer l'expérience en opéra, telle qu'elle s'exprime dans des groupes de discussion sur l'Internet, en nous demandant dans quelle mesure le recours à cet outil de communication pourrait mettre en lumière l'état et l'évolution du rapport à la passion musicale. Nous sommes partis du constat qu'un mélomane qui rejoint une communauté numérique fait partager son lien à la musique aux interlocuteurs sur lesquels il a peu d'emprise physique car il ne les rencontre qu'à travers le réseau et qu'il doit "recadrer" son discours en vertu des caractères propres au canal utilisé. Par la même occasion, il ouvre son univers et son expérience sensible aux influences et aux remises en question qui naissent d'un mouvement de confrontation que cette dernière soit une simple lecture de la liste ou un échange d'arguments.

Ainsi, nous paraît-il indispensable d'examiner plusieurs éléments de l'expérience esthétique exprimée dans le groupe étudié pour essayer de définir les spécificités dans les postures des amateurs internautes. Nous rencontrons, dans cet exercice, des faits observables ailleurs que sur l'Internet mais leurs modes de présence et leurs fonctions prennent des aspects propres à une mise en circulation *via* le canal numérique et à la création d'une communauté en ligne. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre d'un moyen de diffusion d'envergure mondiale, à savoir une certaine uniformisation ou une banalisation des contenus, l'Internet laisse une place à l'expression personnelle pour ne pas dire intimiste. Et cela d'autant plus que, en s'exprimant dans un message envoyé à la liste, l'internaute n'est pas soumis à la pression d'une réaction immédiate de la part de ses interlocuteurs et est amené à revivre ses sensations avant de les mettre dans une forme écrite et de les publier.

7.1. Les composantes de l'expérience et leurs variantes

À la lumière des messages lus et analysés, toujours dans le cadre du groupe témoin, il est possible d'établir quelques constantes qui permettent, à leur tour, d'esquisser une figure ou un modèle d'amateur d'opéra tel qu'il s'exprime à travers les échanges. Nous tenons compte des différentes modalités que peut prendre la communication d'une expérience esthétique. Elles peuvent être directes dans l'énonciation des goûts et des préférences, dans l'évocation de son présent de mélomane avec les gestes et les dispositifs qui l'accompagnent et fonctionnent comme un autoportrait sélectif de ce que l'on veut bien laisser transparaître publiquement. Leur objectif est autant de trouver un écho auprès du groupe que de structurer sa propre personnalité, étant donné que l'on est le premier lecteur de son message et que sa perception comme les réactions suscitées ne sont pas immédiates. Elles peuvent prendre la forme de dialogue avec d'autres interlocuteurs et dont la dynamique suppose un enchaînement d'éléments déclencheurs et incitateurs. Elles peuvent également se présenter comme des récits, des anecdotes des sujets de débat proposés au groupe à partir desquels on peut déduire le type des pratiques les plus proches d'un individu. C'est ainsi que la participation à la discussion sur le *Ring* de Wagner a-t-elle permis d'identifier les personnes dont l'attitude est celle des collectionneurs « exhaustifs » qui, sans être passionnés par le genre lyrique en général, conservent tout ce qui peut être en rapport avec cette œuvre (enregistrements audio et vidéo, livres, articles de presse, gadgets) et intègrent l'Internet comme moyen d'élargissement de leurs investigations – la recherche et la création des sites *web* consacrés au compositeur, par exemple.

Nous avons recensé les thèmes et les modalités les plus courants dans le groupe, avec leurs variantes, afin d'étudier les points névralgiques autour desquels s'organisent la création de l'univers du mélomane internaute et l'émergence même de certains modèles de pratiques individuelle et collective. L'expression de l'expérience esthétique en opéra sur l'Internet révèle plus que les résultats d'un parcours, elle donne à voir des individus en train de vivre leur passion et en train de chercher des voies d'appropriation au quotidien. Nous avons essayé, dans la mesure du possible, de saisir la figure de l'amateur d'opéra en exercice de son statut qu'il perpétue et qu'il réinvente à la fois. Cette activité ne fonctionne pas à vide, elle a une chronologie et des contenus qui imposent, certes, des contraintes mais qui laissent aussi une place à la création d'un univers personnalisé.

7.2. Comment devient-on amateur d'opéra ?

Il nous semble important de prendre en considération cette donnée très personnelle, même si sa définition ne s'appuie que sur des faits clairement expliqués dans des messages écrits et ne peut pas tenir compte des composantes sous-entendues, moins conscientes ou que l'on ne souhaite pas évoquer dans un lieu public aussi virtuel soit-il. Sans que la question soit posée, de nombreux participants expliquent leur venue dans le groupe de discussion sur l'Internet et organisent leur message de présentation par une mise en récit de l'origine de leur intérêt pour l'opéra.

Parmi les raisons les plus souvent citées, on trouve le reflet des habitudes et comportements sociaux qui consistent à échanger des cadeaux qui marquent une étape importante dans la vie et/ou qui sont le gage d'un attachement affectif. Le billet pour aller voir le spectacle peut ainsi être offert à l'occasion d'un anniversaire où le passage dans le monde des adultes serait symbolisé par l'accès à un certain type de loisirs perçus comme très connotés sur le plan du comportement de la part de ceux qui le pratiquent. Accepté « par politesse » et avec un peu de réserve, ce don peut devenir le début d'un intérêt durable, si ce n'est pas d'une passion que l'on cherchera à partager à son tour. Maria, une Finnoise de 19 ans, se présente ainsi dans son premier message au groupe :

J'ai été amenée à l'opéra il y a à peu près trois ans quand ma mère m'a entraînée de force à un concert de Kiri Te Kanawa. À ce moment là j'ai appris que l'opéra, qui m'effrayait toujours, n'était pas si terrible après tout. D'une chose à l'autre ☺...bon, vous devinez, je suis complètement accro à l'opéra. (message du 28 février 2000).

Il y a aussi des antécédents familiaux quand la profession des parents relève du domaine de la musique – c'est le cas de Jeff dont le père était chef d'orchestre et la mère danseuse, de Chris Callefie dont les parents étaient chanteurs. Le modérateur du groupe, Flori, parle souvent de sa mère qui lui donnait « sa dose quotidienne de Mozart », Elihu évoque un père qui l'encourageait dans la pratique du violon. Ces déterminismes font partie d'une démarche

généalogique, et nostalgique, par laquelle le mélomane pose les étapes de son parcours et essaie d'expliquer la puissance de l'attachement actuel. Ils ne sont, bien sûr, pas les seuls dans cette catégorie des débuts.

Le premier contact avec l'opéra et le chant peut être considéré comme fortuit, dû à un hasard, ce qui ne contredit pas forcément le fait que l'on se trouve, à un moment donné de sa vie et de sa journée, dans des dispositions telles que l'on réagit plus fortement aux sons et à la musique entendus. Nous avons déjà analysé le rôle que peut jouer un contact dit " involontaire" quand, par exemple, l'illustration musicale d'une publicité accroche l'attention et débouche sur un enchaînement des faits et des gestes pour trouver l'origine de l'extrait, le nom de l'interprète, du compositeur. Margy, celle qui est restée la plus active et la plus enthousiaste au sein du groupe étudié, affirme, à plusieurs reprises, que son entrée dans le monde du lyrique s'est faite grâce à la télévision car, un soir, elle a regardé l'émission des *Grammy Awards* où Andrea Bocelli a chanté en compagnie de Céline Dion et l'a particulièrement touchée par le timbre de sa voix. Le chanteur italien n'est pas considéré comme un professionnel digne de ce nom par le milieu lyrique, il a néanmoins était au départ d'un intérêt, et surtout d'une émotion, qui a marqué le devenir de Margy en tant que fan d'opéra. Ajoutons à ce propos que, malgré les efforts du groupe pour ramener Margy vers le droit chemin de ce qui est « vraiment » de l'opéra – elle aurait écouté et lu tout ce que les experts du groupe lui avaient conseillé - elle reste fidèle à l'artiste qui est à l'origine de sa découverte et refuse de l'exclure du panthéon des vedettes lyriques. Son cas trouve une variante dans les messages de Michael Davis, *webmaster* d'un site *web* voué à Mario Lanza, à travers qui il dit avoir été touché par l'opéra.

Nous aurons l'occasion de parler plus loin de la fonction de médiateur que les amateurs projettent sur leurs interprètes favoris et sur le rôle ambigu des médias dans la construction du lien à la musique, mais soulignons dès à présent la place des références « extérieures à soi » pour communiquer autour de l'expérience vécue individuellement. Sans occulter les composantes subjectives et très émotionnelles, les participants du groupe s'efforcent de trouver des points de repère parlant à des interlocuteurs qui ne partagent pas leur sphère physique, affective et intellectuelle. Il ne s'agit pas de constater un aplanissement des discussions par la réduction des référents ou par le gommage des extrêmes mais plutôt d'une recherche, spontanée ou pas, des voies par lesquelles on peut communiquer et faire partager par le seul biais des mots, c'est-à-dire sans avoir recours à d'autres modes de communication que le code verbal, réputé faible ou réducteur dans le domaine de l'émotion. Le moment où l'on prend conscience de l'intérêt pour une pratique culturelle marque une sorte de naissance

ou d'émergence de la part de l'individu qui était « en sommeil », qui attendait un stimulus pour lequel la figure de l'interprète est le relais le plus souvent évoqué. C'est aussi la reconnaissance d'une appartenance, tout au moins à la partie du public qui apprécie le genre lyrique et l'intègre dans sa vie culturelle. Cette appartenance est, sans doute, très différente de celle qui existait à l'époque où la présence de tous les acteurs était indispensable à l'événement et où les appareils de lecture ne pouvaient pas pallier un manque de contact direct. Il n'en reste pas moins que la dimension communautaire d'une pratique est un des éléments de l'expérience sensible vécue par un individu et peut aider à comprendre le succès des groupes de discussion de l'Internet.

La révélation des origines de l'intérêt pour l'opéra a une forte fonction phatique dans la prise de contact avec la communauté et devient une sorte de sésame pour ouvrir un échange et obtenir des réponses de la part des membres du groupe.

7.3. La place de l'opéra dans la vie quotidienne

L'opéra en tant que loisir demande un investissement dans le temps qui semble affecter l'organisation de la vie de tous les jours au point qu'il devient difficile de dire si c'est la musique qui se coule dans le schéma des activités de son amateur ou si ce sont les activités qui sont soumises progressivement aux impératifs d'une pratique culturelle. Et cela à plusieurs titres.

L'expérience dans le domaine de l'opéra se nourrit, en dehors des représentations vues dans les théâtres, des différentes situations d'écoute qui demandent, hormis le choix des dispositifs techniques adaptés et pratiquement « inventés » individuellement, un temps considérable en raison de la durée d'un drame lyrique, quand l'amateur décide de connaître une œuvre intégrale, et en raison d'une palette relativement large des versions disponibles en enregistrements. Il est vrai que nous avons parlé, par ailleurs, des limites du répertoire lyrique qui donnent à croire que l'on peut acquérir une vision d'ensemble et de construire rapidement des repères pour « maîtriser » le sujet. Or, le même opéra peut exister en plusieurs versions et les amateurs consacrent leur temps à écouter également des produits « dérivés » que sont des récitals ou des recueils thématiques.

Même si l'on considère une écoute accessoire ou dite d'accompagnement comme pleinement légitime dans le processus de construction du lien avec une œuvre d'art musicale, elle n'est qu'un cas de figure dans une activité qui peut mobiliser l'attention sur plusieurs heures. La durée moyenne d'un opéra dans son intégralité est de 2 à 3 heures, sans compter le répertoire wagnérien, qui comporte des cycles dont chaque partie peut dépasser 4 voire 5 heures. Cette durée épique demeure un des sujets les plus discutés par les membres du groupe car difficilement compatible avec les emplois du temps des uns et des autres et nécessitant la présence de la musique dans les situations où sa réception n'est pas une activité exclusive.

Dans le cas des retransmissions télévisuelles et radiophoniques des soirées sont « réservées » et la liste *operadiscussion* a pour habitude d'envoyer des programmes dès qu'ils sont publiés de façon à préparer la réception de l'œuvre diffusée et de donner, par la même occasion, un sujet de débat au plus grand nombre d'interlocuteurs. Un des participants dit que son addiction à l'opéra a remplacé son addiction à la télévision mais cette dernière tient une place importante dans la pratique de l'amateur et il s'agirait plutôt d'une sélection dans la programmation qui est orientée par un centre d'intérêt précis.

Un amateur, dans l'organisation de sa vie de tous les jours et par rapport à son loisir préféré, devient un collectionneur, plus ou moins méticuleux, tant il est vrai que l'accumulation des enregistrements et des documents de nature très variée est un des éléments de base de son univers lyrique et de sa construction au sens le plus matériel du terme. La place manque parfois pour garder toutes les versions audio et vidéo de la même œuvre, des œuvres du même compositeur ou les disques des interprètes que l'on apprécie particulièrement. Sans parler de l'attachement, pas seulement nostalgique, aux supports comme les LP dont les craquements et les imperfections deviennent synonymes d'authenticité. La chasse aux trésors est, elle-même, un sujet fréquent des échanges et nombreux sont ceux qui rejoignent le groupe pour avoir des renseignements sur les astuces, les adresses des sites les plus complets et les prix les plus avantageux, afin de se procurer le produit qui les intéresse.

La lecture des messages permet de reconstruire, par les biais de ce qui est dit sur la façon de vivre l'intérêt pour l'opéra, les événements et les gestes de la vie des participants. Toby et son mari, pendant leurs voyages en Europe, par exemple, visitent les lieux sanctifiés par leur rapport aux artistes lyriques tel le musée du ténor suédois Jussi Björling et ils emportent avec eux une liste d'enregistrements qu'ils possèdent déjà afin d'éviter d'acheter des disques en double lors de leur passage dans des magasins spécialisés ou grandes surfaces car la recherche d'une perle rare n'exclut aucune occasion. L'opéra est inscrit dans la vie familiale quand il faut concilier l'envie de voir une cassette ou d'écouter un chanteur et la sollicitation de la part

de l'entourage. Sarah dit devoir jongler entre les besoins de ses enfants et l'envie de se consacrer à une écoute attentive d'enregistrements qu'elle garde pour le soir quand elle pourra les savourer en toute tranquillité. Chris Caleffie dit envoyer ses messages d'une chambre d'hôtel car amené pour des raisons professionnelles à voyager beaucoup, il emporte son univers lyrique avec lui pour pouvoir le recréer dans différentes circonstances. La passion est « chronovore » et entraîne d'inévitables frustrations quand sa réalisation et ses objectifs sont contrariés par les impératifs de la vie quotidienne.

Le temps passé sur l'Internet pour parler d'opéra est également révélateur du degré d'addiction, certaines émissions de la radio et de la télévision étant disponibles sur le réseau et signalés au groupe par ceux qui suivent de près l'actualité. Quelques noms de participants apparaissent sur différentes listes d'amateurs d'opéra ce qui peut se traduire, d'ailleurs, par la formulation des jugements sur leur contenu et sur le ton qui règne dans d'autres lieux – la cible préférée des critiques, plutôt sévères, est « Opera-l », une *mailing liste* archive également accessible par http://www.operabase.com et qui, selon ceux qui se sont aventurés dans ce groupe manifeste des attitudes hostiles et discriminatoires qui interdisent un échange amical des avis divergents. Flori, le modérateur du groupe étudié, a essayé d'entrer à « Opera-l » mais sans succès, d'autres disent l'avoir quitté pour s'installer dans une communauté plus ouverte et qui n'embrigade pas ses membres. On en trouve des témoignages dans les textes comme celui envoyé par Scott :

C'est la liste la plus accueillante et la plus tolérante de toutes celles que je fréquente. Je ne pense pas que j'ai vu une seule prise de becs depuis que je suis là, ce qui fait environ six mois. (message du 28 février 2000).

Les adresses des sites *web*, la mise en ligne des fichiers sonores et des images, des conseils techniques pour réussir leur envoi, apparaissent à côté des récits de souvenirs ou des anecdotes sur les vedettes du passé. L'Internet est perçu et utilisé comme une évolution logique des dispositifs techniques, présents dans la vie de tous les jours au même titre qu'un baladeur ou un poste de radio, qui permettent de vivre au quotidien les besoins en matière de musique et de les harmoniser avec le reste des activités. Cet équilibre n'est pas toujours aisé et si nous nous référons à l'étymologie du mot « passion » qu'est le verbe « pâtir », la notion de sacrifice peut être confirmée par les pratiques exprimées.

L'intervention du quotidien nous invite à poser la question des conséquences que peut avoir la dilatation et le déplacement vers la sphère privée du lieu de consommation auquel

était attaché l'opéra à ses origines ou plutôt par rapport au moment où le spectacle était donné dans un lieu public et en vue d'une réception collective. S'agit-il d'un alignement sur les pratiques observables dans d'autres genres musicaux ou de l'appropriation d'une œuvre d'art telle qu'elle est possible aujourd'hui grâce aux moyens techniques de reproduction ? Est-ce l'équivalent d'un geste qui nous amène à acheter la copie d'un tableau célèbre pour l'intégrer dans notre intérieur privé ? Pourquoi le fait d'entendre un opéra dans une salle ne suffit-il pas à satisfaire nos besoins de mélomanes ? On peut répondre à cela que les appareils de lecture et leur démocratisation permettent d'échapper aux cadres et aux restrictions d'une consommation collective. Ils laissent effectivement une impression d'une plus grande liberté dans le temps et d'une maîtrise dans les modes de contact. Pourquoi alors recréer une communauté de passionnés sous forme, par exemple, d'un groupe de discussion sur l'Internet qui fait naître d'autres contraintes ? La raison peut en être le besoin de légitimer une démarche individuelle ou de filtrer le collectif de façon à se retrouver parmi les personnes qui manifesteraient le même type de sensibilité. Il est possible aussi que les relations interpersonnelles qui se nouent à travers le réseau ont un caractère moins contraignant qu'une présence directe. Abandonner un groupe et aller vers une autre liste semble être plus facile et avoir moins de conséquences sur l'expérience individuelle. Le vagabondage à la recherche d'une communauté qui correspond à la vision personnelle d'un internaute est attesté directement ou par des allusions aux lieux que l'on a déjà "visités". Il en résulte un constat qui peut paraître paradoxal : tout en souhaitant faire valoir ses choix particuliers et "indépendants", un surfeur mélomane est prêt à investir beaucoup de temps et d'attention pour intégrer un groupe et ses normes, pour faire exister et admettre son quotidien. Ce qui ne lui paraît pas essentiel dans la pratique culturelle qui est la sienne, à savoir la dimension collective de la réception, devient indispensable dans le processus de la construction de l'expérience sensible et de son expression. Le groupe devient alors un miroir sans lequel on aurait du mal à dire, et à se dire à soi-même, quel amateur nous sommes.

7.4. Les engagements de l'amateur

Aux dires des amateurs d'opéra eux-mêmes, le passionné du lyrique est un personnage démesuré au point d'avoir du mal à se faire comprendre par son entourage proche et qui

chercher une reconnaissance, une légitimation de son engagement, auprès des communautés qui partagent le même intérêt. Cela pourrait être la raison du succès de l'opéra en tant que sujet de discussion et de création de sites sur l'Internet. Nous serions alors dans un phénomène proche de la cinéphilie et de la création des clubs de cinéma qui ont connu un grand succès après la Seconde Guerre Mondiale et qui ont marqué un certain rapport aux films – pas seulement des objets à recevoir mais également à débattre. Cette convivialité est une raison souvent évoquée par les internautes qui viennent de rejoindre le groupe et qui, visiblement, se sentent obligés de parler de leur choix de cultiver la passion musicale par des échanges à distance et avec des « inconnus » alors qu'il s'agit d'aborder des émotions et des sensations parfois très intimes et difficiles à communiquer indirectement.

Un amateur est-il prêt à tout pour satisfaire sa curiosité, pour continuer à développer, peut-être à enrichir, le lien à son loisir préféré ? Nous venons de voir qu'il est capable d'investir son temps, son argent, son attention sans compter. L'organisation de la vie quotidienne s'en trouve affectée jusqu'à l'aménagement de l'espace, du chez soi, pour le rendre « accueillant » de ses pratiques. Il est rare d'ailleurs que cette passion reste limitée à l'univers familier et à une consommation individuelle. Le sommet du plaisir consiste à recevoir l'opéra dans le lieu même de sa production originelle – un théâtre, ou comme on dit plus volontiers dans les échanges, une maison d'opéra (« an opera house »). Nous revenons dans notre étude, à plusieurs reprises, sur l'idée de la préférence et de la conviction, affirmée par tous les participants, qu'aucun enregistrement ne peut remplacer les sensations vécues dans une salle. C'est un véritable pilier et *leitmotiv* de l'expérience dans le domaine lyrique. Faut-il encore avoir la possibilité de se rendre dans un théâtre et l'envie de décaler les pratiques déjà connues au cas où, au départ, on ne serait pas un amateur de sorties comme mode de consommation.

La fréquence et l'importance du déplacement pour atteindre un de ces temples de l'art lyrique sont la mesure de l'attachement, de l'addiction à un plaisir qui est d'autant plus apprécié qu'il demande des efforts et une préparation pour y parvenir. Les réticences peuvent paraître moins étonnantes de la part des amateurs habitant les États Unis ou le Canada comme Jeff qui prend l'avion pour aller à l'opéra de Houston ou Vivien qui fréquente les théâtres de San Francisco et Los Angeles, quand on connaît les distances qu'ils ont l'habitude de parcourir - le prix de la sortie, mentionné par certains, est quand même très élevé et ne peut être consenti qu'occasionnellement. Sans parler du prix de la place pour le spectacle lui-même qui pourrait être un élément dissuasif. C'est compter sans la capacité du mélomane à sacrifier

son temps et son confort personnel quand il acquiert une place debout qui lui permet d'être présent dans l'événement.

Dans une réponse au message de Margy qui se dit prête à supporter chaleur et cohue pour assister à un concert d'opéra au *Central Park* de New York, Sarah évoque un souvenir :

J'ai ressenti la même chose en allant à l'opéra de Santa Fé il y a quelques années quand j'ai eu pour 5 dollars la dernière place debout qui restait pour voir « Ariadne auf Naxo »s avec Alessandra Marc, Susan Graham et James King. C'était incroyable – et je me fichais complètement d'être debout tout le long du truc. Ma pauvre amie, pourtant, n'avait jamais vu un opéra avant et cette expérience ne l'a pas vraiment rendue enthousiaste, je peux te le dire. Cet opéra est génial mais peut - être pas pour une première fois, surtout si tu dois rester debout pendant plus de trois heures...(message du 13 avril 2000).

On peut observer ici une sorte d'effacement des autres sensations quand l'amateur est sous l'emprise de sa passion et le témoignage de Sarah ne fait que confirmer ce que l'on pouvait voir et ce que l'on voit encore devant les théâtres où se produisent "les grands noms" et où se donnent les titres du répertoire appréciés par un large public. Et cette tendance, ou sa présence dans le discours de l'internaute, va à l'encontre des constats, plutôt alarmants et pessimistes, sur la dissociation spatiale et temporelle entre la production de la musique et sa consommation. L'accessibilité de plus en plus grande aux appareils de lecture et la disponibilité des enregistrements, tout en modifiant les pratiques musicales, n'ont pas effacé la très forte opposition entre un support technique qui est une reproduction en absence des interprètes et une performance *live*. Les deux types de consommation semblent régis par des logiques, et par une esthétique, difficiles à comparer car le contexte de réception change la nature même de l'objet.

Un enregistrement peut devenir un instrument de la mémoire, le lien entre l'événement vécu dans une salle et le souvenir qu'on en garde. Jeff semble collectionner différentes versions de *Carmen* comme tout ce qui lui rappelle le spectacle qu'il a aimé :

Bien, ce soir je vais écouter la cassette avec la récente production de "Carmen" à la Bastille. Voir ça pour la première fois c'était étourdissant, dans une distribution brillante et pleine de couleurs. Je vous écrirai leurs noms. Peut-être un expert de cette liste les connaît. Évidemment, la représentation gravée pour toujours dans ma mémoire est celle que j'ai vue à Paris, à l'Opéra-Comique quand j'avais trente ans. La Carmen là-bas s'appelait Solange

Michel. J'avais déjà eu à cette époque un enregistrement en vinyle avec elle. Qu'est-ce que j'étais heureux de la voir pour de vrai. Je me demande si Columbia (Sony maintenant ?) le sortira un jour en CD. Je m'en fous que ce soit en mono. (message du 18 mars 2000).

Le spectacle vécu dans la salle est un souvenir unique, non reproductible et porteur d'émotions dont le disque ne serait qu'un pâle reflet. Les enregistrements, même d'une grande qualité technique, morcellent l'événement en minimisant la présence du public et les caractéristiques du lieu. Une version vidéo tente de rendre le spectacle « objectif » par la multiplication des points de vue et des plans proches du langage cinématographique. Elle fait croire à celui qui la regarde qu'il n'a rien perdu de l'événement. Bien plus, elle permet de voir ce qui ne peut pas être perçu quand on est assis dans une salle. Or, à quelques très rares exceptions près, un opéra vu « pour de vrai » reste en haut de la hiérarchie des plaisirs d'un amateur du lyrique et justifie tous les efforts qu'il lui consacre.

C'est pour cette raison aussi, sans doute, que les programmes des saisons, les listes de la distribution, les informations pratiques sur les abonnements et les lieux les plus prestigieux occupent une part importante des messages. Son pendant officiel se traduit, par exemple, par la présence dans les sites *web* des établissements culturels des visites virtuelles des salles et des espaces publics qui les entourent. Il ne s'agit pas seulement d'une démarche commerciale et publicitaire – c'est l'image du statut de l'amateur qui ne peut faire l'économie d'un mode de consommation jugé comme le plus authentique et le plus abouti.

L'expérience d'un passionné d'opéra n'est pas perçue comme complète sans cette mise en situation qui exige le présence simultanée d'un auditoire et des interprètes. Margy en est un exemple qui, après une année d'investigation individuelle et à travers le groupe, couronne son travail de préparation à être une fan par son premier opéra *live* à Seattle – *Le Barbier de Séville* de Rossini. Sans abandonner ses pratiques personnelles, elle considère avoir franchi ainsi une étape dans sa construction en tant que mélomane. Elle mesure le chemin parcouru entre l'émission de télévision qui l'a mise sur la voie et la sortie comme une progression et comme un progrès qualitatif de sa relation à l'opéra. Dans le parcours initiatique de l'amateur c'est une étape, une mise à l'épreuve qui s'accompagne d'un rituel significatif de son identité et de son plaisir.

Nous pouvons même établir un lien entre les efforts qu'exige la réception du répertoire lyrique, et auxquels l'amateur consent avec le plus grand empressement, et la formation des goûts. La valeur de l'objet et le plaisir de sa contemplation semblent augmenter proportionnellement aux moyens utilisés pour y accéder.

7.5. Les modes de construction

La multiplication des moyens d'accès et la diversification dans les pratiques, nous amènent à examiner les modes selon lesquels se construit l'expérience esthétique d'un amateur d'opéra. Les combinaisons des différents facteurs sont très personnelles et leurs dominantes changent en fonction des parcours de vie individuels plutôt qu'en raison des normes esthétiques attribuées officiellement à un genre. L'analyse des variations est possible justement grâce à leur expression par les mélomanes eux-mêmes et, notamment, dans le cadre des groupes de discussion de l'Internet. En effet, s'il existe un fonds commun d'habitudes et de gestes, chaque interlocuteur apporte des exemples et des illustrations qui tenteraient de prouver que les modèles ne survivent que par leur souplesse. Ils servent de points de départ pour des constructions personnelles qui peuvent faire dire à deux mille spectateurs réunis au même endroit et au même moment qu'ils n'ont pas vue « la même choses ».

Dans la relation à l'opéra, telle qu'elle est exprimée dans le groupe étudié, nous pouvons observer plusieurs activités à caractère souvent réflexif où l'amateur se regarde et se décrit dans ses gestes et attitudes. Il se donne à voir, ou à lire, à différentes étapes de sa passion pour le lyrique en essayant de comprendre ce qu'il aime mais aussi ce qu'il a aimé et pourquoi. L'objet goûté sert alors d'un point fixe car ce n'est pas lui qui change et évolue mais les dispositions de celui qui l'accueille. Cela n'empêche pas ce que nous appelons une activité comparatiste et qui alimente les débats et la convivialité du groupe. Il n'en reste pas moins que l'accent est mis davantage sur l'évolution de l'individu/consommateur qui pour se décrire utilise volontiers les champs lexicaux de l'apprentissage et de la formation.

7.5.1. L'activité comparatiste de l'amateur

L'écoute des enregistrements, les sorties, les discussions au sein du groupe, nourrissent une des grandes constantes de l'activité de l'amateur – la comparaison. Comparer non seulement les produits entre eux, les versions de la même œuvre et les qualités des solistes présents et passés, possédant des techniques et des styles différents mais également, et peut-être avant tout, comparer les perceptions et les jugements. Suite à une diffusion par la chaîne PBS de *La Force du destin* de Verdi et à l'arrivée de plusieurs commentaires positifs, Dale écrit :

Eh, les gars, vous me faites croire que nous n'avons pas regardé la même chose. Chacun d'entre eux chantait comme si elle/lui avait des patates dans la bouche. OK OK c'est un peu exagéré. Si ça se trouve je ne connais rien au son "italien". Mais je pense que leur diction était affreuse. Ils pouvaient aussi bien chanter en russe, l'effet aurait été le même. Après tout, j'ai quand même apprécié le spectacle. Bon, d'accord, c'est ce qu'il faut pour contenter tout le monde. (message du 30 juin 2000).

Présents dans une salle, les spectateurs n'ont pas non plus la même appréciation de l'événement vécu ensemble mais ils sont réunis dans des réactions collectives et relativement canalisées. Un disque ou une vidéo commentés dans le groupe perdent de leur nature unique et exceptionnelle et deviennent davantage des produits que l'on commente ou dont on compare les mérites dans un cadre moins formel et de manière qu'autorisent difficilement le comportement et le langage pratiqués dans une salle.

La recherche de la version idéale est aussi une affaire des émotions, des réactions et des réponses très personnelles. Les effets produits par telle ou telle voix sont forcément très variables et dépendent des dispositions individuelles, elles-mêmes soumises à des variations dues au contexte dans lequel on reçoit une œuvre. Ce caractère subjectif et fluctuant est d'ailleurs accepté et revendiqué par l'amateur pour qui il est indissociable de son expérience et ne peut être remplacé par une appréciation admise comme objective telle qu'elle pourrait figurer dans un discours officiel comme une critique de spectacle, ou de disque, publiée dans la presse. Les émotions sont parfois utilisées comme la preuve du bien fondé d'une préférence. En bonne groupie du ténor suédois Jussi Björling mais qui cherche à justifier sa

position sans paraître trop impliquée, Toby relate les effets produits par la voix mais aussi une reconnaissance du professionnalisme. La dernière phrase de son texte est significative de l'utilisation simultanée des données techniques et des superlatifs par lesquels elle laisse entrevoir son engagement personnel :

Pour répondre aux naïfs des différentes listes (pas celle-ci, je crois) qui disent qu'il a une voix trop légère ou pas assez italienne, je peux donner l'exemple d'un invité Italien qu'on a à la maison, un dingue d'opéra, nous avons dû le ramasser par terre quand il a entendu hier soir Jussi chanter « Nessun dorma ». Pendant 5 minutes il n'a pas pu parler, tellement il a pleuré. Ce « Nessun dorma » vient d'un enregistrement de la radio suédoise en 1944 et commercialisé tout récemment par Bluebell ABCD 078. Ca ne ressemble pas aux autres « Nessun dorma » qu'il a chantés, les tempi sont plus lents et la beauté de son chant n'est pas de ce monde. (message du 19 juillet 2000).

Évidemment, le fait de comparer les vertus des différentes réalisations est aussi un jeu qui permet de faire admettre ses compétences, la richesse de sa collection, l'étendue de ses connaissances, aux autres interlocuteurs. L'autorité du mélomane se construit à travers les renseignements qu'il peut donner, la précision de ses références (les dates et les noms mais aussi la cote d'un enregistrement dans le catalogue de son éditeur) et du langage utilisé dans la formulation des jugements. Les contributions des chanteurs professionnels ou semi-professionnels qui font partie du groupe apportent une caution à ce type d'échanges mais elles montrent en même temps la complétude de l'amateur dont le savoir prend un aspect encyclopédique. Des participants non professionnels apprennent des postures et des expressions qui les mettent, réellement ou en apparence, dans la même sphère de compétences que les artistes pratiquants. Ils mettent un point d'honneur à maîtriser les termes techniques qui donnent à leurs commentaires non pas le style d'un critique mais de celui qui sait comment le corps intervient dans la production du son et de l'effet qui en résulte.

La comparaison est une affaire de temps, de patience, de vigilance et d'équilibre entre ce qui relève d'une appréciation subjective et des repères qui se voudraient objectifs car élaborés collectivement par la tradition qui entoure l'exécution d'un opéra mais aussi grâce à des savoir-faire qui sont débattus et mis en circulation dans le groupe de discussion.

Et pourtant ce travail de recherche et de définition d'une réalisation la plus proche possible de l'original trouve ses limites, y compris dans le recul des mélomanes eux-mêmes par rapport au culte de l'authenticité. Ils prennent quelques distances face à la démarche que l'on

projette sur le public dans son ensemble alors qu'elle est due plutôt aux professionnels. Les participants du groupe mettent en doute, par exemple, la recherche de l'authenticité telle qu'elle a été manifestée par des musicologues et des musiciens professionnels au moment du retour à la mode du répertoire baroque et certains aspects de la vision romantique de l'artiste. Le recours aux exemples très personnels est fréquent et valorisé quand il contribue à mettre à mal la glose officielle. C'est ainsi que Chris Caleffie relate au groupe l'histoire d'une rencontre qui lui est arrivé à Lucca, en Italie, alors qu'il devait se présenter à un concours de chant devant un jury prestigieux – Licia Albanese, Lorenzo Alvary, Nicola Rossi-Lemeni. Il a parlé, au musée de Puccini, avec un vieil homme qui aurait connu le compositeur et son entourage professionnel. Il a confirmé l'habitude qu'avait Puccini, comme tant d'autres auteurs, de confier l'orchestration de ses opéras à ses élèves et protégés, la partition pouvant être modifiée en fonction des qualités des solistes et de la composition de l'orchestre. Chaque théâtre conserverait ainsi une partition adaptée à des conditions de création particulières et considérée, à tort, comme « une parole d'Évangile ». Il termine son courrier par une conclusion désabusée :

Cette information a complètement cassé mon idée romantique que tout ce que j'ai entendu de Puccini a été orchestré par lui-même sauf le dernier duo de « Turandot ». (message du 18 juillet 2000).

Aussi anodine que puisse paraître cette anecdote, elle montre la spécificité de l'activité comparatiste de l'amateur qui tente de s'opposer au discours officiel dans ce qu'il a de normatif et restrictif. Le particulier et le vécu personnel s'opposent au général. À l'approche ponctuelle, et tout compte fait soumise à des modes et des pressions extra-artistiques, dont on accuse, par exemple, les critiques de la presse, viendrait s'opposer une connaissance qui se construit dans le temps et par accumulation d'expériences individuelles et indépendantes car leur but avoué est le plaisir « non intéressé » de l'amateur. Ce "désintérêt" n'est sans doute qu'une illusion même si l'on comprend bien qu'il y est question des satisfactions qui ne sont pas monnayables et qui trouvent leur accomplissement dans le fait de s'adonner "gratuitement" à une activité artistique.

Cela nous amène vers un autre élément valorisé par tous les participants dont nous avons étudié les messages - le fait d'apprendre pour asseoir son expérience dans le domaine de l'art. En définitive, le plaisir s'appuierait sur une construction qui en révèle un aspect moins spontané et libre que ce que l'on peut attendre d'un loisir.

7.5.2. Le modèle d'apprentissage

La construction de l'expérience esthétique apparaît comme un dérivé d'une autre construction qu'est l'apprentissage. Mais qu'est-ce qu'on apprend, pourquoi et comment dans le cadre d'une activité culturelle ? Comment une démarche intellectuelle et raisonnée s'articule-t-elle avec les émotions ?

À première vue l'idée pourrait sembler presque paradoxale - surtout si l'on considère une pratique culturelle d'amateur comme un loisir synonyme de délassement, de repos, de rupture même avec une dimension scolaire d'efforts et d'obligation. Mais l'idée ou la notion d'apprentissage est à prendre au sens large. Il n'est pas seulement question d'un savoir livresque ou d'une érudition qui permettra de se faire reconnaître comme tel par les autres membres de la communauté. C'est plutôt un ensemble de gestes et d'activités qui tissent l'univers du mélomane. Ce sont les dispositifs techniques avec les façons particulières de les utiliser dans le temps et dans l'espace, ce sont l'environnement dans lequel on écoute et les habitudes associées à la consommation de la musique. Cela peut être aussi la manière de se servir de l'Internet dans ses « besoins musicaux » avec la maîtrise de logiciels et l'optimisation de ses recherches sur le réseau. Force est tout de même de constater que ce qui est valorisé en premier lieu dans les messages, c'est un savoir quelque peu encyclopédique. On y note des démarches de catégorisation, de rangement selon la nature des objets même si c'est pour mieux transgresser les frontières. On constate aussi une envie de délimiter le champ de l'opéra tout en avouant qu'il englobe de nombreux thèmes qui sont ceux de l'expérience humaine en général. C'est dans ce sens que le modérateur du groupe, et certains participants, utilise le terme de "encopmassing" à chaque fois qu'un internaute s'inquiète pour les discussions qui semblent s'éloigner du nom qu'affiche la communauté – *operadiscussion.*

On peut se demander ainsi comment s'opère le tri des informations et s'il existe des repères, individuels ou collectifs, qui orientent les choix et, incidemment, la construction de soi en tant que mélomane en train d'apprendre. L'attitude d'un amateur plus ou moins passionné par l'opéra et par les rapports qu'il entretient avec lui est, pour ainsi dire, compulsive dans la soif d'assimiler, de gagner de plus en plus de renseignements et de

compétences qui, *a priori*, ne sont pas toujours indispensables pour apprécier une œuvre lyrique. Les premiers contacts, les premières écoutes, sont suivis d'une envie de donner un sens à ses réactions et à ses goûts. À les inscrire aussi dans les pratiques mélomanes existantes et passées. De nombreux messages comportent des réflexions sur le public et son comportement. Pourquoi les spectateurs présents à la création d'un opéra de Verdi ont-ils sifflé le compositeur ? Y a-t-il des raisons à un accueil favorable ou à un rejet d'un opéra par le public ? Comment les manifestations de l'auditoire ont-elles évolué ? Pour répondre à ce type de questions, faute de témoignages précis et directs, on se penche sur les biographies des compositeurs, sur les recueils d'anecdotes, voire sur les livres de fiction qui prennent l'opéra pour cadre. Parmi ces derniers, les plus souvent cités sont les romans de Robertson Davis (*La lyre d'Orphée*, l'histoire d'une association de mécènes qui décident de commander un opéra à partir de quelques indications laissées par E.T.A. Hoffmann) ou *La voix des anges* d'Ann Rice, devenu le classique de tous ceux qui sont fascinés par l'histoire des castrats. Tout ce qui touche de loin ou de près à l'opéra se trouve assimilé et valorisé du fait du contact avec l'objet de la passion. On est à l'affût de toute information qui peut confirmer et identifier des sensations ou en révéler un nouvel aspect. Une activité culturelle peut stimuler l'intérêt pour d'autres pratiques comme le montre Olivier Donnat en commentant le lien entre l'intensité des activités culturelles et le volume du capital informationnel[90] et les fréquentes citations de livres peuvent s'approcher d'une autre conclusion du même auteur – "Le fait d'être un classique en matière musicale exclut presque totalement d'être un faible lecteur"[91]. On observe, effectivement, que dans le groupe *operadiscussion* l'intérêt pour l'opéra s'étend sur d'autres domaines de la culture, les références littéraires y sont multiples et concernent aussi bien les romans français du XIX^{ème} siècle (*Madame Bovary, Le fantôme de l'opéra*) que les pièces de théâtre portées sur la scène par des compositeurs du XX^{e} siècle (*Un tramway nommé désir* de T. Williams).

Le mélomane tente, par les moyens qui sont à sa disposition, d'étendre et d'enrichir son lien à l'opéra par l'acquisition des connaissances qui semblent lui permettre de donner une base et une justification à un plaisir et à une pratique qui pourraient être vus comme déraisonnés. C'est une crainte, sans doute sous-jacente, à laquelle il répond par des exemples et arguments qui ne l'obligent pas d'emblée à se mettre au premier plan et de chercher des raisons plus personnelles et intimes. Compulser les informations fournit une réserve de justifications et de faits attestés et reconnus par l'ensemble du public. Cette crainte de la

[90] Donnat O., *Les Français face à la culture*, la Découverte, Paris, 1994, p. 330.
[91] Op. cit., p. 316.

confusion entre la passion et des phénomènes pathologiques n'échappe pourtant pas aux psychanalystes qui sont nombreux à approcher l'amour de la voix (de la diva ?) et le complexe d'Œdipe. Il existe de nombreux ouvrages qui tentent d'expliquer le goût pour l'opéra comme le résultat d'un traumatisme psychique et cela avec d'autant plus de conviction que Freud se montrait, lui-même, très réticent et mal à l'aise face à la musique et aux réactions qu'elle pouvait provoquer[92] .

L'envie de structurer ses connaissances – elles couvrent des activités très diverses allant de l'écoute à la lecture, à la mise en ligne des fichiers et l'écriture de lettres et d'articles publiés sur l'Internet – n'est pas sans rappeler les hiérarchies et l'organisation de l'opéra lui – même. Quand on demande au mélomane ses préférences, il tentera d'établir une liste de chanteurs en fonction de leurs registres de voix, de citer ses enregistrements favoris qui suggèrent, tout au moins, la connaissance des œuvres et des catalogues, la connaissance des astuces qui permettent de trouver un artiste rare ou une version qui satisfait au plus grand nombre de critères attendus par rapport à un idéal, par définition inaccessible. La prise de contact avec le groupe est déjà une première mise en ordre de ses goûts et de l'image que l'on souhaite donner de soi en tant qu'amateur du lyrique. Elle se poursuit à travers les échanges des courriers pour être remise en cause et, éventuellement, pour changer.

La manipulation des supports fait partie de l'apprentissage inhérent à la construction de l'identité d'amateur. Cela n'est pas son exclusivité mais contribue à la mise en place de gestes spécifiques. À titre d'exemple, un participant de la liste avoue apprécier l'opéra en enregistrements vidéo plutôt que sur disques ou en spectacles *live* – cela lui donne la liberté de regarder une oeuvre à son rythme, en rejouer des passages, la fragmenter en épisodes dont il décide la durée. Il admet aussi, comme beaucoup d'autres intervenants, que le côté « visuel » est absolument indispensable à son plaisir de mélomane. Il s'ensuit une lecture de programmes de TV pour enregistrer les émissions (il est également passionné par les documentaires sur l'opéra et a posté plusieurs courriers au sujet de l'émission *The Art of Singing* et de ses nombreuses variantes), la recherche de casettes vidéo dans le commerce et auprès des particuliers, l'organisation de son espace privé afin de contenir, classer et rendre utilisable la collection. Dans son cas, la pratique de l'opéra est une façon de réinventer l'objet lui-même et le faire vivre selon des choix très personnels. Conscient de la préférence pour les

[92] A titre d'exemple, nous pouvons citer le N°7 de la revue de psychanalyse intitulé *Opéra* (printemps 1989) ou le livre de Michel Schneider, *Prima Donna. Opéra et inconscient*, Odile Jacob, Paris, 2001.

opéras vus en salle, et qui est nettement affichée dans le groupe, Vivien se sent obligé d'expliquer son utilisation des cassettes vidéo et l'intérêt du support technique :

J'aime les vidéos...la seule chose que je trouve c'est que je ne peux pas m'asseoir et m'y mettre avec autant d'enthousiasme que quand je cours dehors pour aller dans un théâtre. Mais j'aime les vidéos parce que 1) je peux voir un opéra que je ne connais pas encore 2) je peux apprécier une représentation aussi longtemps que dure la casette 3) je peux être près des sentiments "live" autant que cela est possible sans aller dans une salle 4) je peux apprécier les performances des chanteurs, y compris leur jeu, leurs mouvements, leurs sourires, etc....les mêmes choses que j'aime voir quand je suis dans un théâtre, ce sont les autres sensations qui me manquent(la dimension des lieux, le bruit du public, les sensations 3-D...J'aime les vidéos...(message du 15 septembre 2000).

En même temps que les raisons de son goût pour les vidéos, Vivien commente le contexte de la réception qui distingue l'espace public de l'espace privé. Le support technique fonctionne comme un moyen de compléter son expérience, et son apprentissage, alors que la présence dans une salle serait plutôt ressentie comme une mise en application, une façon de vivre pleinement des sensations propres au lieu de la création.

Le recours au DVD d'opéra est un autre exemple d'alliance entre la technologie et les contenus spécifiques. L'opéra et ses livrets posent inévitablement le problème de langue dans laquelle ils sont écrits, de leur traduction et du rapport entre la musique et le texte – le thème de « musicalité » d'une langue revient d'ailleurs souvent dans les discussions. Sans avoir à apprendre l'italien ou l'allemand, on apprécie fortement les possibilités offertes par le DVD comme le sous-tirage en plusieurs langues qui non seulement évite la manipulation du livret mais permet aussi d'apprécier la qualité d'élocution des interprètes. Remarquons aussi que ce support est revendiqué par les amateurs comme par les professionnels pour qui il est devenu un outil de travail précieux dans la préparation des spectacles et des enregistrements avec des artistes venus de tous les « coins » de la planète. C'est un terrain où se confondent les applications professionnelles et privées et les énoncés au sujet des DVD recueillis auprès des amateurs rejoignent le discours des gens du métier. Le chef de chant de l'Opéra-Bastille, Denis Dubois, s'est longuement expliqué, lors d'un entretien effectué dans sa salle de travail en novembre 2001, sur l'intérêt de ce support dans la préparation d'un spectacle sans que la frontière entre l'utilisation professionnelle et personnelle soit nettement perceptible. Ce qui

pouvait être considéré comme un outil d'amateur et un produit "grand public" est venu s'inscrire dans les usages très spécifiques.

C'est pour cela, dans le domaine de l'apprentissage et des compétences, que l'amateur se rapproche du professionnel dans la mesure où ils ont, tous les deux des supports et des références également disponibles et efficaces même si, dans le premier cas, ils servent davantage à formuler des arguments et des exemples utiles dans une discussion et dans un jugement personnel.

7.6. Les pratiques attestées

Dans quelle mesure les pratiques de l'amateur permettent-elles de le définir et de saisir son lien à l'opéra ? Comment l'expérience esthétique se nourrit-elle des activités qui sont en rapport plus ou moins direct avec sa passion ?

En commentant le fonctionnement du groupe Flori, le modérateur, précise que l'opéra « englobe beaucoup de domaines variés » et qu'il est difficile d'en fixer les limites ou exclure un sujet des débats - c'était sa réponse à une des participantes, Stacey, étonnée par la place et la vigueur des débats sur la nudité dans les mises en scène. Il est vrai que le cadre fixé par la communauté en ligne amène une sélection dans les informations attendues, ou supposées telles, en fonction du centre d'intérêt qui réunit les membres de la liste. Ainsi, l'observation des échanges peut donner l'impression que toutes les activités de l'amateur sont liées à l'opéra. Plus même, les obligations de la vie de tous les jours viennent le perturber ou le retarder dans son immersion dans l'univers musical – « les enfants me demandent d'arrêter la dame qui crie, j'écouterai ce disque plus tard... » dit Sarah qui semble jongler entre différentes occupations pour aménager au moins un petit créneau pour l'opéra. Ce dernier, quand il est vécu de manière individuelle demande aussi un espace propre qui peut avoir du mal à s'imposer ou à se protéger des autres activités. On pourrait se demander si l'expérience ne consiste pas également à faire juxtaposer et cohabiter ce qui se dessine comme à la fois un lieu et une activité. Ainsi de l'apprentissage qui ne se limite pas à l'écoute chez soi ou aux sorties éventuelles. Il est présent aussi dans le rapport aux instruments, à la voix, à leur connaissance et à une pratique, qu'elle appartienne au passé ou qu'elle soit parallèle à la

réception, et à la participation aux discussions entre amateurs. Nous reprendrons ici les principales pratiques présentes dans les messages et qui sont aussi, sans doute, les plus significatives pour la compréhension de l'aspect « entreprenant et actif » d'un amateur d'opéra comme pour la mise en relief des points sensibles de son expérience esthétique. Jouer d'un instrument ou chanter soi-même ne semblent pas incontournables en tant que composantes d'un plaisir de mélomane mais servent souvent à comprendre sa façon d'aimer l'opéra et le type de relations que l'on entretient à son sujet.

7.6.1. La formation instrumentale

Sans vouloir se fonder sur les déterminismes comme l'éducation, l'origine ou le milieu social et la profession qu'il est difficile de vérifier et d'évaluer avec précision pour tous les participants du groupe témoin, nous sommes tout de même amenés à constater la place que tient la pratique d'un instrument dans le parcours des amateurs qui s'expriment au sujet de leur expérience. Jugent-ils important de dire leurs compétences dans ce domaine pour mieux expliquer leur intérêt pour l'opéra, les raisons de leur inscription dans la liste ou, de façon plus réflexive, comprendre quels mélomanes sont-ils ? Est-ce un signe de prédisposition, de sensibilité dont il faut témoigner dans la confrontation à des autres participants ? Ou une des façons de dire pourquoi et comment se situe-t-on dans la catégorie des amateurs ? *A contrario*, la non pratique d'un instrument ou son abandon seraient-ils à l'origine d'un glissement vers d'autres types de relation à la musique ? Pour répondre à ces questions, nous devons revenir, au moins partiellement, à quelques considérations d'ordre historiques et philosophiques qui nous rappellent la place du rapport à la musique jusqu'à la période romantique, c'est-à-dire jusqu'au moment de la valorisation de l'interprète comme médiateur privilégié entre l'œuvre et son public.

Si, d'après les traités de saint Augustin et de Boèce, il existait dans la société trois types de postures, et d'activités, leur perception a fortement changé au cours des siècles. En effet, si on reprend les grandes lignes de ces textes, le rapport à la musique pouvait avoir un caractère savant ou érudit pour celui qui connaissait les règles de l'écriture musicale et pour celui qui maîtrisait le code pour apprécier la qualité des compositions. Celui qui produisait le son en

touchant un instrument, qui y prêtait son corps, était considéré comme une force "brute" exécutrice et tout compte fait comme un « ignorant ». Or, à lire les courriers du groupe et à écouter les amateurs interrogés, on se rend compte de la place privilégiée et noble de l'interprétation. Essayer de reproduire les mêmes gestes qu'un musicien professionnel, les ressentir et les comprendre, semble procurer un degré supérieur à l'engagement dans une expérience sensible, une sorte de mise à disposition complète de son corps pour ressentir la musique. Est-ce que la définition de soi en tant qu'amateur a besoin de ce passage par des compétences proches du professionnel ? Peut-on rester dans le domaine de la perception, et de passion pour un art, sans jamais s'interroger sur les techniques de sa production ? Comment et pourquoi le rapport à la musique se trouve-t-il modifié quand on a goûté aussi certains aspects du versant professionnel ?

Il existe, dans les messages étudiés, quelques "aveux" qui révèlent l'importance de ces questions et une grande curiosité des mélomanes dans l'analyse de ce qui les attache à l'opéra. Elihu fait un récit des occasions de devenir musicien professionnel qu'il a volontairement écartées à l'époque où il était adolescent et où les activités collectives de son processus de socialisation n'incluaient pas la musique. Il avait pratiqué le violon de 10 à 13 ans, encouragé pour ne pas dire forcé par ses parents, et leur a posé un ultimatum qui montrait son peu d'intérêt pour cet instrument – il a été « sacrifié » au profit d'autres activités culturelles. Arrivé à 60 ans et devenu un passionné d'opéra, il dit ses regrets d'avoir abandonné le violon mais sans que cela entrave véritablement son plaisir d'amateur de musique si ce n'est son incapacité à comprendre les exemples donnés dans les ouvrages musicaux qu'il lit et qu'il a du mal à déchiffrer

J'ai dit alors à mon père je lui donnais un ultimatum – soit ça va pour le violon, soit pour l'école, soit pour les leçons de barmitvah...bien, inutile de dire que c'est le violon qui a été éliminé...si je le regrette maintenant...c'est la conclusion qu'on tire quand on regarde en arrière...quant aux opéras...bien, je colle toujours aux trois italiens...Nozze...Don et Cosi...Je n'aime pas les signspiels. Je les trouve pompeux et lents sans parler de la langue allemande qui est pour moi complètement amusicale. Mon conseil c'est de continuer à écouter les grands 3...ils vont vous saisir progressivement et si vous êtes comme moi, un jour ils vous feront l'effet d'une bombe. (message du 3 juin 2000).

Elihu attribue sa difficulté à entrer dans un certain type de répertoire, notamment les "machins *opera seria*" au fait de ne pas disposer de la pratique et des connaissances de

quelqu'un qui aurait atteint la maîtrise d'un instrument et du déchiffrage des partitions. Ces compétences sont l'image d'un raccourci qui permet d'accéder plus rapidement au plaisir musical sans avoir à passer par cette longue imprégnation qui apparaît comme sa vision de l'expérience en opéra.

Il s'établit ainsi un mouvement de définition de la place par rapport à un ensemble d'oppositions explicites ou implicites (amateur/professionnel, jugement instinctif/technique, compétences « objectives »/plaisir personnel) et qui montrent que l'amateur se détermine par le caractère des actions qu'il exerce et à travers sa relation à l'objet. L'objet qui, *a priori*, est toujours le même, un enregistrement par exemple, mais qui en réalité change en fonction du point de vue d'où on le contemple. Ne pas avoir de contact physique avec un instrument libère ou privilégie d'autres fonctions. Le rapport à l'opéra devient un voyage à travers plusieurs œuvres, l'accumulation de sensations, de références, dont la nature et l'étendue dépassent les objectifs, la disponibilité d'un musicien professionnel ou d'un pratiquant assidu.

De nombreux participants disent pratiquer le piano ou avoir suivi une formation musicale sans faire de lien évident entre leur intérêt, ou la passion pour l'opéra, et leur présent de mélomane. L'investissement dans les deux activités ne semble pas être tout à fait de la même nature. Est-ce l'effet de l'équipement en appareils de lecture et de la disponibilité des titres ? L'opéra est perçu comme un produit complexe, résultat d'une réunion de plusieurs professionnels et interprètes, sur l'existence duquel la pratique instrumentale individuelle, quel que soit son niveau, n'a que très peu d'incidence. Est-ce la conséquence du décalage entre le support technique, une casette ou un CD, qui représente une « version finie » et facile à manipuler pour un individu, et la présence simultanée des musiciens et du public qui n'est pas une condition *sine qua non* de l'événement lyrique ? La pratique d'un instrument, la mise en jeu de son corps dans la production de la musique, le rapport physique, tangible, avec une touche ou une corde, se dissocient des sensations qui tissent le lien à l'opéra. Dans l'ouvrage qui analyse le sens des engagements corporels, *Membres fantômes*, Peter Szendy cite une phrase de Boèce – « Est musicien (*musicus*) celui qui possède la faculté de juger selon la spéculation et la raison... » - qui rappelle que celui qui touche les instruments est un « ignorant » par opposition à deux autres catégories à savoir ceux qui savent composer (écrire) et ceux qui savent juger les exécutions instrumentales et le chant (division prise dans *De musica* de Saint Augustin)[93]. Sans garder son caractère dévalorisant pour l'interprète, et l'intérêt manifesté à l'égard des chanteurs le prouve, cette tripartition continue à se profiler derrière différents types de participation et la place que s'assigne un amateur éclairé. Il y va

de la prise de distance pour pouvoir apprécier/juger une œuvre mais aussi d'une façon de se voir en tant qu'amateur d'opéra sans que cela soit incompatible avec des moments d'immersion, d'oubli à soi, qui participe au plaisir musical.

7.6.2. La formation vocale

Un cas particulier d'appropriation des œuvres et des pratiques est représenté par les comptes rendus de l'expérience dans le chant. Un cinquième des participants du groupe est constitué de chanteurs professionnels ou en voie de le devenir. La première conséquence de cet investissement à caractère professionnel est le contenu des messages comme les sujets abordés. Les chanteurs recherchent dans le groupe leur *alter ego* disposé à partager son savoir et son savoir-faire technique, à donner des conseils précis sur le répertoire et son choix, sur les rapports élève/professeur, sur les impératifs de fonctionnement des maisons d'opéra. Ils ont besoin de se raconter dans les obstacles qu'ils rencontrent, dans l'analyse de leurs échecs et réussites. Le groupe fait ainsi figure d'un lieu où se livre l'envers du décor, non pas sous forme d'anecdotes mettant en scène les grands noms du lyrique, mais celui de tous les efforts nécessaires et inévitables qui précèdent une prestation publique – leur mise en paroles et en circulation contraste avec l'enthousiasme des amateurs néophytes, par exemple, car, tout en complétant « le tableau », ils sont marqués par une certaine amertume et la déception née du décalage entre le « miracle » de la scène, ou d'un enregistrement, et la réalité économique du monde des spectacles. Les participants comme Sarah, Steve ou Chris, consacrent relativement peu de place à la présentation de leurs goûts musicaux, ne se posent pas en érudits, spécialistes ou historiens du genre qu'ils pratiquent quand ils n'avouent pas ouvertement que leur connaissance du métier peut, parfois, gâcher le plaisir de l'écoute. C'est le sens du message de Karen qui montre les limites des professionnels quand ils deviennent, occasionnellement, le public d'opéra :

[93] Szendy P., *Membres fantômes, des corps musiciens*, Les Éd. de Minuit, Paris, 2002.

Les chanteurs, vous devez le reconnaître, sont souvent des ignorants comme spectateurs parce qu'ils sont dans le chant : nous sommes trop souvent incapables d'écouter un autre chanter sans disséquer chaque note et détail musical. C'est comme si nous étions en train d'assister à une leçon de chant et pas une représentation théâtrale. Quelle injustice criminelle nous infligeons aux acteurs-chanteurs qui sont sur scène et quelle horrible façon de gâcher cet art pour nous-mêmes. (message du 2 juillet 2000).

Quand les discussions entre chanteurs deviennent très techniques, ils proposent aux interlocuteurs concernés de sortir du groupe et de continuer le sujet par *e-mail* personnel et sans passer par la liste de diffusion. Pensent-ils être conscients des intérêts et des démarches des amateurs ? Considèrent-ils leur expérience professionnelle comme hors propos dans une communauté où l'opéra est un plaisir/loisir qui idéalise l'objet ? On peut se demander, dans ces conditions, ce qui les a motivés pour rejoindre un groupe aussi ouvert et hétéroclite. Est-ce le besoin de se renseigner sur les attentes et réactions du public ou l'envie de se mesurer à des individus dont on est séparé par la fosse d'orchestre et qui prennent chair, sans doute paradoxalement, via l'Internet ? Ce dernier ressemblerait aux portes de communication qui existent dans les théâtres et qui permettent à quelques initiés de se mouvoir dans les deux espaces – celui où l'illusion agit et celui où elle prend forme. N'utilise-t-on pas d'ailleurs le mot « portail » pour désigner les sites *web* qui sont une source d'information sur d'autres sites ?

Il existe, parmi les participants, ceux qui disent prendre des leçons de chant pour le plaisir comme on prend des leçons de tennis ou de natation. Dans leurs messages de présentation apparaissent des phrases qui résument cette expérience : « je viens de prendre quelques leçons de chant après avoir entendu tel artiste, après avoir vu tel spectacle », « j'ai pris par le passé des leçons de chant mais je ne me suis jamais produit en public ». Suivent, parfois, les noms des personnes auprès desquelles a eu lieu ce travail, les méthodes et leurs résultats. Une des conséquences les plus souvent évoquées est le changement dans l'écoute. L'amateur semble s'investir dans l'apprentissage de la technique vocale, ou plutôt de ses rudiments, non pas tant pour tester son appareil phonatoire mais pour éduquer son oreille, surtout quand il veut aller au-delà d'une « première impression" et de trouver des arguments pour ses jugements.

D'aucuns répondront que les deux aspects sont intimement liés - dès les premiers pas d'une formation musicale, ou comme le dit le violoniste Yo Yo Ma dans une émission destinée à l'initiation du jeune public, « On ne peut pas produire une note que quand on l'a d'abord

entendue »[94]. L'écoute, dans le cas d'un mélomane et telle qu'elle apparaît dans les discussions du groupe serait non seulement une expérience du moment où l'on prête l'attention à la musique en train d'être diffusée mais une construction dans le temps et par paliers successifs qui aboutit à la création d'une sorte de réceptacle dont la qualité, ou performance, garantirait la relation à l'objet. Pour s'en convaincre, il faut étudier la présence du vocabulaire technique (« qu'est-ce qu'un vibrato ? qu'est-ce qu'une voix de tête ? ») dans les échanges. Même s'ils ne peuvent pas chanter eux-mêmes, les amateurs du groupe cherchent à comprendre les moyens par lesquels on arrive à chanter et à obtenir certains effets sonores et de style. L'envie de connaître l'art vocal s'étend aux cas précis des chanteurs qui ont su ou pas gérer leur potentiel et leur carrière, à l'adaptation d'une voix à un répertoire et plus encore, à l'appréhension des « tricheurs » qui font illusion auprès du profane mais qui ne résistent pas à l'analyse approfondie de leurs prestations. La connaissance du chant devient un moule ou un étalon qui sert à établir son appréciation, à trouver des repères qui, sans nier la sensibilité à un type de voix, confèrent un caractère objectif à l'expérience, à la partie de l'expérience au sujet de laquelle on peut s'entendre avec d'autres individus.

7.7. Amateur hors ligne/amateur en ligne

Étant donné l'individualisation des pratiques et la dissociation des lieux de production et des modes techniques de consommation, on peut se demander quels sont les raisons et le sens d'un regroupement de mélomanes pour partager leur expérience. La réception collective d'un opéra est une des formes possibles d'accès au répertoire et rien n'oblige un amateur de faire partie d'une communauté pour se dire connaisseur et expert. Or, il semblerait qu'un "esprit de groupe" joue un rôle dans la construction de l'image de l'expérience sensible. Cette expression pourrait résumer un ensemble d'attitudes et d'engagements pour lequel la création d'une communauté sur l'Internet serait la forme la plus récente et pas seulement un substitut à l'absence d'intérêt pour l'opéra dans l'entourage le plus proche. En effet, de nombreux

[94] Il s'agit d'une série d'émissions pour la télévision et produites avec la collaboration de l'Académie de musique

messages témoignent des pratiques sur le terrain dont une partie se trouve transposée dans les activités que le groupe tente d'organiser. Elihu est parmi les personnes qui ont essayé de créer un club destiné à réunir des passionnés de Wagner dans le but d'écouter ensemble ses opéras, d'en discuter, d'inviter des experts à faire des conférences ou des exposés, de préparer aussi bien des sorties éventuelles que la réception des œuvres diffusées à la télévision et à la radio. Son initiative n'a pas été couronnée de succès car il n'y avait pas assez de personnes intéressées par le sujet et là, effectivement, l'élargissement offert par l'Internet donne une possibilité de rencontrer d'autres amateurs du compositeur allemand et d'aborder différents aspects de ses drames musicaux. C'est une forme de spécialisation qui n'est pas sans rappeler celle des chanteurs eux-mêmes que l'on classe, à tort ou à raison, comme ceux qui sont des interprètes quasi exclusifs des opéras de Wagner et ceux qui chantent « le reste » du répertoire lyrique. Cette division, et cette spécialisation, est très sensible dans le groupe pour lequel elle constitue un axe dont on s'éloigne ou dont on s'approche mais qui entraîne, presque toujours, une prise de position. Il y a peu de compositeurs qui fédèrent de manière aussi forte leurs « adhérents » - de l'aveu des participants eux-mêmes, le groupe parle peu des opéras de Mozart, par exemple, et des sujets « généraux » (la nudité sur la scène et l'importance du physique des artistes) sont mis en perspective avec le cas Wagner qui serait le seul pour lequel on autorise quelques entorses aux règles de bienséance. Ceci peut trouver une explication dans le fait que les opéras de Wagner sont des spectacles à part ou pour lesquels ont été créés un lieu particulier et des manifestations collectives particulières. Le festival de Bayreuth fonctionne comme un club et un modèle, pour ne pas dire l'idéal, pour l'ensemble de ses amateurs. Il est empreint de caractéristiques comme la rareté, la difficulté d'accès aux lieux comme aux œuvres qui peuvent imposer de véritables marathons d'écoute et une initiation qui n'est pas sans rapport avec le sens des livrets, inspirés par la légende des chevaliers de la Table Ronde et de la quête du Graal. Pour cette question spécifique, le groupe reflète assez fidèlement les comportements des amateurs que l'on peut observer en dehors du réseau dans la mesure où il permet de percevoir une catégorie de passionnés qui tentent de se singulariser des autres fans d'opéra par leur attention quasi exclusive à un compositeur et par l'adhésion à ses théories.

Les règles de fonctionnement établies par le modérateur stipulent que tous les sujets liés à l'opéra peuvent être abordés dans le groupe et que tous les goûts ont droit d'être exprimés, il n'en reste pas moins que les wagnériens convaincus dominent souvent les échanges par la fréquence de leurs interventions et un caractère quasi « militant » de leur argumentation. Ils

---

de Tanglewood (Massachusetts) en 1995. Elles ont été diffusées en France par la chaîne thématique *Mezzo*.

ont aussi mis à profit l'Internet comme outil et moyen pour réunir ceux qui partagent les mêmes goûts. Michael Davis, un participant australien, est le *webmaster* d'un site consacré à Wagner dont il parle dans ses messages et dont il rappelle l'adresse à plusieurs reprises. Il est auteur d'un autre site *web* et d'une association des amis de Mario Lanza, un ténor américain

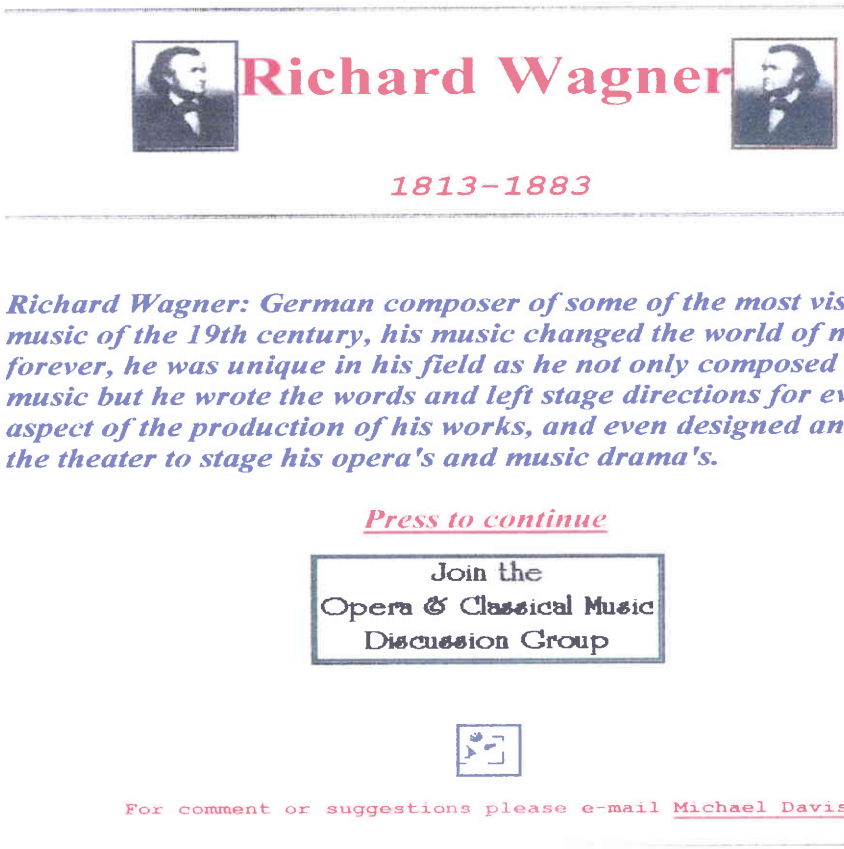


Figure 9 : La page d'accueil du site *web* dont Michael Davis est le *webmaster* et qui propose un lien vers un groupe de discussion. Le clic envoie l'internaute vers la page correspondante de *Yahoo* qui héberge le groupe. Ce dernier est un des plus actifs du domaine lyrique et contient dans ses archives plusieurs centaines de messages.

que le public connaît surtout grâce au film *The Great Caruso* dans lequel il incarne le chanteur italien. Cet autre exemple suggère un besoin d'appartenance qui, pour se satisfaire, va jusqu'à la création d'une communauté, la recherche de personnes qui non seulement

éprouvent de l'intérêt pour un genre musical mais qui entretiennent avec cet objet une relation forte, passionnelle. Dans ce cas l'Internet fonctionne comme un moyen de retrouver et d'identifier les amateurs de manière très ciblée et qui serait très difficile à mener sans le recours au réseau. Même si le goût pour la musique de Wagner n'a rien d'exceptionnel en soi, elle ne réunit pas tous les amateurs d'opéra, loin s'en faut, et le recours à l'Internet peut bien constituer une des très rares possibilités d'établir une communauté, relativement facile d'accès, autour de ce sujet.

Ainsi, l'émergence de l'amateur internaute, tel qu'il se manifeste dans un groupe de discussion en ligne, est-elle une réponse à une individualisation des pratiques et à une envie de faire reconnaître leur légitimité. Elle peut être perçue comme inscrite dans une continuité où l'évolution des moyens de communication invite à varier les pratiques par l'intégration des nouveaux supports. Mais elle peut, également, correspondre à un moment donné de la relation à l'opéra où la passion musicale se vit par rapport à un collectif et a besoin de se voir en tant que telle à travers un discours. On serait même tenté de dire que l'amateur internaute est une variante où les pratiques hors ligne sont mises à distance, susceptibles d'un bilan qu'appelle leur communication au groupe.

Chapitre 8

La communauté en ligne dans l'expérience esthétique en opéra

La construction et la communication de l'expérience esthétique en opéra dans des groupes de discussion de l'Internet s'inscrivent dans une tradition de la pratique d'amateur dont les témoignages existent dans le discours des internautes sous forme de récits à valeur argumentative ou comme une modalité de présentation, pour montrer une identité à travers cet écran rhétorique – l'anglicisme que nous pourrions proposer, « introduire » / *introduce* serait à même de résumer la démarche d'entrer dans une unité déjà constituée mais qui évolue au gré des adhésions.

Par ailleurs, et c'est le deuxième aspect des motifs qui mènent à la naissance et au fonctionnement du groupe, l'expression cherche un lieu et un public à qui l'on adresse son message dans l'objectif de mettre en scène et en paroles ses goûts et pratiques. Nous souhaitons examiner les enjeux des activités communautaires pour l'expérience en opéra selon les orientations dominantes que nous pouvons constater dans les échanges : la théâtralisation de l'expression qui suggère un lien métaphorique entre la prédilection et son objet, l'incidence du moyen de communication utilisé sur l'émergence des identités, la tendance à la catégorisation qui intervient dans la cohésion des messages et de leur lecture par un ensemble d'amateurs, la dynamique des différentes formes de participation pour assurer le dialogue entre l'individuel et le collectif.

En effet, il nous semble important d'analyser les structures et les modèles qui organisent les échanges autour d'une pratique culturelle quand elle devient un objet de discussion sur l'Internet, les interactions entre les participants qui tentent de se reconnaître à travers leur passion pour l'opéra alors qu'ils n'en constituent moins un public « éclaté ». Compte tenu de cette dernière spécificité, nous souhaiterions examiner ce qui unit l'outil de communication et la pratique culturelle ainsi transmise et, peut-être, modifiée. Quels sont les éléments qui marquent l'échange dans un groupe réuni autour d'une pratique culturelle ? Quelles sont les constructions (thèmes, identités) qui apparaissent et se réalisent dans la communauté en ligne ? Comment l'organisation communautaire sur l'Internet oriente-t-elle l'expression de l'expérience esthétique ? Comment l'outil intervient-il dans les échanges ?

Nous proposons d'examiner de plus près des extraits de messages que nous reproduisons, dans ce chapitre, en anglais et dans leur traduction de façon à rendre compte du registre de langage, de la rhétorique et de la typographie utilisés par les participants. Ils sont importants pour la compréhension de la construction des identités et des relations interpersonnelles qui caractérisent le groupe *operadiscussion*. Ils montrent aussi que l'expérience esthétique n'est pas seulement une notion abstraite mais le résultat des démarches individualisées.

8.1. Les entrées et les sorties

Une des structures qui semblent régir les échanges du groupe témoin est la théâtralisation de l'expression et des modes de participation. Elle peut exister de manière explicite, par un phénomène de métalangage, où les membres de la liste parlent de leur perception de la communauté en ligne dont ils suivent l'évolution. Le recours à l'image de l'opéra fournit le vocabulaire et des éléments de référence qui sont le point de départ de la comparaison. C'est une façon de mettre en relation la pratique communautaire et l'objet des débats qui suggère l'influence du genre lyrique sur le comportement des mélomanes. C'est aussi une mise en scène de l'expérience esthétique en étroite dépendance de l'outil de communication qui rend possible le lien entre différents participants. En effet, l'Internet, de part son fonctionnement, impose une organisation – les rythmes, les volumes de participations – qui renforce l'idée des correspondances entre les données génériques de l'opéra et du canal de communication. Ces deux composantes, formelle et lexique, se retrouvent dans une série de messages où se fait ressentir un recul par rapport au rôle et aux conséquences d'une expérience partagée.

I was just thinking of how like an opera, in many ways, this discussion list is : the rhythm and the flow as various characters enter and exit, (some like me at a with somewhat more space between e-mission and o-mission, partly due to life schedule, partly due to the fact that I receive the digest version—everyone's postings in a long string) the statement of this theme and that theme, etc, and the repetition of each theme many times (even ad-nauseum) and others barely leaving a ripple in the pond. (Olive McKrell, message du 15 juin 2000)

(J'étais en train de penser à quel point, et de plusieurs manières, cette liste ressemble à un opéra : le rythme et le flux à mesure que les personnages entrent et sortent – certains comme moi, avec des espaces de silence entre les envois ou des oublis à cause de l'emploi du temps et du fait que je reçois les mails tous en une fois - énoncé d'un thème ou d'un autre, etc., et la répétition d'un sujet - jusqu'à la nausée - alors que d'autres laissent à peine une trace.)

Ainsi le mode que l'on choisit pour lire les messages, synthétique ou journalier, n'est pas sans incidence sur la perception du groupe. Ce dernier n'existe que par et dans les textes dont l'interprétation peut varier selon le destinataire. L'écriture, elle-même, est un substitut ou un équivalent du chant, de la voix à laquelle les participants disent être particulièrement sensibles. La « machine », tout le dispositif technique nécessaire aux échanges sur le réseau, intervient dans la création du lien tout en lui imposant des restrictions qui pourraient sembler incompatibles avec l'amour de l'opéra. Par la même occasion, c'est l'outil qui assume une fonction poétique et s'intègre dans l'univers lyrique, en devient un acteur. Et, tout comme la musique qui peut être transmise à distance, l'expérience sensible s'adjoint un moyen technique pour devenir indépendante du lieu, quasi dématérialisée et venue de nulle part, car on ne la connaît que par le récit de ses manifestations.

This discussion group is an opera in itself. It has all the elements, except we don't sing, we write. The computer is our orchestra. (Chris Caleffie, message du 15 juin 2000)
(Ce groupe de discussion est un opéra en soi. Ca en a tous les éléments sauf que nous ne chantons pas, nous écrivons. L'ordinateur est notre orchestre.)

Hormis ces exemples textuels explicites, la théâtralisation concerne une part d'implicite, elle aussi assumée par le discours. Les types de participation sont autant de rôles dont la performance doit faire naître une réponse, des réactions comme celles que peut attendre un artiste agissant à partir de la scène. C'est une recherche du public, ici des lecteurs, que l'on met face à une mise en scène/mise en récit d'une expérience. Les amateurs qui s'expriment dans le groupe deviennent, à leur tour, des médiateurs non pas d'une œuvre d'art mais d'une pratique culturelle. L'aspect spectaculaire de l'expression à l'intérieur du groupe - la métaphore de l'opéra et de sa réalisation scénique en est un exemple – fonctionne comme une évocation du spectacle lui-même et de la fusion entre l'objet et le destinataire qui le contemple. Si l'amateur investit un objet d'art par sa présence et par ses pratiques, il subit, en retour, une sorte de contamination qui influence son expression.

8.1.1. Une identité pour et par le groupe

Le fonctionnement d'un groupe de discussion en ligne pose de nombreux problèmes d'identité : rien n'oblige le souscripteur à décliner des informations personnelles, les messages peuvent ne pas être signés, seule l'adresse *e-mail* est indispensable à l'envoi du courrier de la liste – elle peut être composée d'une combinaison de chiffres et du nom du fournisseur d'accès, ne pas inclure le suffixe du pays. Ce relatif anonymat garantit un lien « faible », c'est-à-dire la possibilité de rejoindre ou de quitter une discussion en laissant un minimum de traces de son passage. Or, dans la communauté que nous analysons, il existe des démarches qui tentent d'inciter les participants à rendre leur présence plus consistante et plus circonstanciée et ce malgré la reconnaissance du droit à la plus grande discrétion. Ainsi, le modérateur, qui est chargé de la procédure d'accueil des nouveaux venus, demande-t-il avec beaucoup d'insistance des présentations quasi complètes et qui sortent du cadre strict de l'intérêt pour l'opéra.

Welcome to our new members. Won't you take the opportunity to introduce yourself to the group ? Feel free to tell us all about yourself, your name, your interests, how and when you first became interested in opera, your gripes, if your are a performer, family hobbies, pets, vocation—Just tell us about you. We look forward to your sharing with us. (Flori, message du 7 mai 2000)

(Bienvenue à tous les nouveaux membres. Pourquoi n'en profiteriez-vous pas pour vous présenter au groupe ? Dites tout ce que vous voulez à votre sujet, le nom, les centres d'intérêt, quand et comment êtes-vous venus à l'opéra, si vous êtes un professionnel, la famille, les animaux de compagnie, le métier – parlez simplement de vous. Nous sommes impatients de partager avec vous.)

Dans d'autres occasions, le modérateur précise le statut des participants en rappelant ce qui est accepté par le règlement non écrit de la communauté (tous les sujets en rapport avec

l'opéra, tous les goûts et, surtout, toutes les opinions à condition qu'elles soient argumentées et exprimées « poliment ») et ce qui risque d'être un motif de rejet (les attitudes agressives et le refus de dialogue, l'utilisation de la liste à des fins commerciales). Dès le départ, l'identité de l'interlocuteur se trouve circonscrite dans un système des bienséances qu'il faut satisfaire pour intervenir dans les débats. C'est aussi une façon de canaliser et de rationaliser l'expression des goûts et des pratiques qui sont marqués par leur caractère passionnel et par des prises de position militantes quand on veut faire admettre le bien fondé de ses choix artistiques. On pourrait dire que l'identité est définie, voire imposée, bien avant la participation, par la promotion de l'image d'un mélomane, amateur du lyrique, capable de se conformer à un *modus vivendi* qui repose sur le respect des autres membres de la liste, sur des signes « extérieurs » de la politesse et, dans la mesure du possible, sur des compétences linguistiques qui permettent d'adapter l'expression à la situation. Telle est la conclusion que nous pouvons proposer au message de bienvenu écrit par le modérateur et qui prévient le nouveau participant au sujet de la communauté d'amateurs où il s'engage :

You have joined a group of friendly, knowledgeable, and sometimes very funny, but definitely very serious opera and classical music fans and performers, lovers all. Thank you for the introduction, not all will introduce themselves no matter how much you prod, and e-mail addresses is all we have to go on, which doesn't tell you very much. (Flori, message du 2 mai 2000)
(Vous venez de rejoindre un groupe de fans, d'artistes, d'amoureux d'opéra qui sont amicaux et instruits, parfois drôles mais décidément très sérieux. Merci pour le message de présentation, tout le monde ne le fait pas et cela quelles que soient les injonctions, et une adresse e-mail toute seule ne dit pas beaucoup.)

D'où, peut-être, l'apparition des stéréotypes dans la présentation (liste des artistes et des oeuvres préférés, le récit du premier contact avec l'opéra) ou dans les stratégies argumentatives qui tendent à être impersonnelles (citations des autorités officielles) et les moins polémiques possible (les précautions dans l'expression d'un avis divergent). Par conséquent, la personnalisation de la participation porte moins sur l'expérience esthétique elle-même que sur le contexte de vie que les interlocuteurs distillent au fil de leurs messages – après quelques mois de lecture, nous arrivons à connaître l'âge, la profession, la situation familiale et géographique des participants les plus actifs. Pendant la période d'observation, nous avons également constaté la mise en ligne de fichiers d'images qui ont permis de passer,

toujours par le même canal d'information, à des présentations autres que par l'écrit. Leur succès a été mitigé en raison des difficultés techniques – l'inégalité dans l'équipement des participants et « peu d'intérêt pour l'informatique » - mais surtout du fait qu'ils n'étaient pas diffusés automatiquement comme le courrier de la liste mais qu'il fallait aller les chercher sur un site à part.

Étant donné le cadre formel imposé aux échanges, la communication de l'identité en tant que celle d'un amateur d'opéra emprunte des chemins indirects, par exemple dans les recours aux clichés qui ne le sont d'ailleurs que pour ceux qui possèdent un « minima » de connaissances en opéra. Tel était le résultat de la distribution des rôles pour un « opéra e-mail » que le groupe a projeté d'écrire ensemble et où les participants s'emparaient du personnage qui leur semblait le plus emblématique de l'identité qu'ils souhaitaient afficher. À ce propos, Chris Caleffie, un ancien chanteur, écrit :

Don't forget fellow performers, I only know your « voice » from your posts, but most of this is not type-casting. But you'll not be put into a role you're incapable of performing, either. Incidentally, I see a great passion in all of you. I'm finding myself in good company.
(Chris Caleffie, message du 20 juin 2000)
(N'oubliez pas, collègues artistes, que je connais votre « voix » uniquement par le courrier, et ça n'aide pas dans la distribution des rôles. Mais, de toute façon, on ne vous proposera un rôle que vous ne pouvez pas endosser. Soit dit en passant, je vois beaucoup de passion dans chacun d'entre vous. Je me trouve en excellente compagnie.)

Il existe plusieurs strates dans la formulation et dans la communication d'une identité qui s'adresse à un groupe de discussion en ligne. Hormis les contraintes imposées par l'outil lui-même qui, tout en facilitant un contact à distance, privilégie l'échange verbal écrit, il faut noter l'émergence des règles de fonctionnement établies par la communauté et par son modérateur. Loin de la dématérialisation que pourrait suggérer l'utilisation d'une technologie numérique, et peut-être en raison de la présence du dispositif technique de connexion dans un environnement quotidien, les données personnelles, souvent d'ordre affectif, se font une place dans les messages qui suivent les rythmes et les événements de tous les jours. En revanche, l'expression de son moi-mélomane, est plus délicate et se traduit par le recours à différents procédés de mise à distance – se dire à travers un personnage, un artiste ou une anecdote. La reconnaissance réciproque dans une pratique culturelle passe par une suite d'écrans, à commencer par celui de l'ordinateur et sans oublier celui du stéréotype. Pour montrer à quel

point cette reconnaissance reste fragile ou aléatoire, nous citons une question posée par José Saliby – son nom apparaît sur plusieurs listes de discussion sur l'Internet où il manifeste un fort attachement à la culture lyrique de son pays :

Just curiosity...Is there any others Brazilians here ? (José Saliby, message du 24 mai 2000)
(Simple curiosité...Y a-t-il d'autres Brésiliens ici ?)

8.1.2. Comment jouer son rôle ?

Deux aspects déterminent la « performance » qui s'opère dans les échanges. L'un découle de la lecture des messages, du suivi du dialogue et des interactions qui apparaissent dans le groupe, l'autre du cadre fixé explicitement par le modérateur et, plus implicitement, dans une sorte de tradition que le groupe construit dans la durée. Les deux créent un ensemble d'attentes qui structurent le comportement et la participation. Une fois de plus, Chris Caleffie fournit une brève « synthèse » des événements :
:

In a post, Flori disagrees amiably and eloquently with another lister about Alfred Brendel. Very open and honest. Everyone seems to respond with kindness to every one else. (Chris Caleffie, message du 5 juin 2000)
(Dans un courrier Flori dit, avec éloquence et politesse, son désaccord avec un autre participant au sujet d'Alfred Brendel. Très ouvert et honnête. Tout le monde semble répondre aux autres avec beaucoup de gentillesse.)

En effet, jouer son rôle consiste à apporter des informations et des avis qui sont conformes à son identité dans le groupe et à l'identité du groupe lui-même. On observe une certaine cohérence dans les attitudes qui fait que, par exemple, une participante néophyte comme Margy entretiendra l'image d'une fan enthousiaste qui se « laisse influencer par le groupe », aime tout et ne conteste rien – le tout dans un langage qui, par des signes graphiques, dessine sa spontanéité et la domination par les émotions. Les professionnels, quant à eux, privilégient

une approche « raisonnée », quasi pédagogique, où ils apportent un complément d'expérience en opéra par la mise à la disposition du groupe de leur type de compétence (la connaissance des coulisses, de la technique, le vécu de l'intérieur qui est sensé permettre d'expliquer les réactions du public).

Il n'est pas exclu ni rare de constater une redistribution des rôles quand, par exemple, le type de participation change car l'amateur considère avoir acquis le statut d'expert. Le discours en est affecté aussi bien dans la forme que prend l'expression écrite – sans faire un équivalent réducteur « rédaction soutenue = degré de connaissances supérieur » - que dans l'attitude à l'égard de l'information. De la dominante « demandeur de renseignements en tout genre », on passe dans une dominante « émetteur » avec, souvent une restriction du champ d'intérêt, une spécialisation et une émergence de l'approche critique.

Cette redistribution au cours de l'échange tient à la nature protéiforme d'un mélomane et correspond à ses évolutions personnelles et, peut-être aussi, à la possibilité de jouer sur l'Internet le rôle d'un amateur que l'on ne peut pas assumer hors ligne. Faire partie d'une communauté numérique, participer à un travail collectif de recherche documentaire sur un artiste ou une œuvre, par exemple, peut ne pas avoir d'équivalent ailleurs que dans le groupe de discussion ou naître à cause des échanges avec des interlocuteurs numériques.

La théâtralisation du discours tient, peut-être, aussi au fait que c'est le seul moyen de rendre visible sa personnalité et à la nécessité de créer un personnage qui s'insère dans un collectif. Cette démarche est une prise de distance pour faire le bilan du moi-amateur d'opéra à travers le récit de ses expériences que l'on décide de communiquer au groupe. Il peut bien s'agir d'un masque, d'une façade, qui a pour objectif de provoquer des réactions de la part des interlocuteurs selon le principe de la mise en scène de la vie quotidienne analysée par Goffman. Il nous semble, néanmoins, que ce phénomène est inhérent à la relation à l'opéra, à la perception de l'objet goûté et à l'adhésion à ses caractéristiques formelles. Peut en témoigner la fréquence avec laquelle les internautes étudiés s'identifient aux personnages d'opéra en s'appropriant leurs noms et leurs histoires.

8.1.3. Des échecs de communication

Ce que nous appelons « échecs de communication » concerne moins l'incommunicabilité de l'expérience sensible – la communauté étudiée témoigne plutôt des efforts pour la surmonter - que les conditions dans lesquelles son expression devient particulièrement difficile. La question du canal de transmission est ici primordiale car ses caractéristiques propres ont des conséquences sur l'expression des participants du groupe et sur les possibilités qui leur sont offertes pour faire exister une communauté où les échanges interpersonnels se réalisent à travers l'écriture et la lecture des textes diffusés. Nous pouvons, évidemment, nous référer à la tradition épistolaire, fictive ou « réelle », pour dire que l'Internet ne propose, dans le cas que nous analysons, qu'une alternative numérique à un mode de communication qui a su s'adapter à des supports matériels variés. Il y a, dans la liste *operadiscussion*, des exemples de comportements proches de celui où l'on a affaire à du « courrier papier » : certains membres du groupe disent imprimer les messages pour les conserver mais, surtout, pour les lire comme des lettres envoyées par la poste. Il est vrai aussi que de nombreux textes atteignent plusieurs pages et font preuve d'un grand soin dans les termes et dans la présentation. Quelques différences méritent, tout de même, d'être rappelées. Les normes grammaticales et orthographiques en vigueur sur le réseau acceptent un seuil de tolérance incomparable avec le support imprimé et des signes graphiques, presque iconographiques, qui fonctionnent comme des raccourcis non verbaux. Les obstacles que constituent le temps et l'espace sont également relativisés au profit d'une immédiateté de l'échange qui mime une communication orale directe.

Ce statut mixte du canal de transmission peut engendrer des malentendus, des échecs « mineurs » dans la mesure où ils résultent, par exemple, de la mauvaise interprétation du message en l'absence physique de son émetteur qui, tout en pratiquant une expression qui se veut spontanée, n'a pas les moyens du contact direct pour corriger la réception. Cela peut survenir *a posteriori*, quand le malentendu a déjà été attesté par des réponses ou des références au texte original. Le cas le plus courant est celui de la difficulté à percevoir, dans l'écrit, une intention ironique ou le second degré. Il existe ainsi, dans plusieurs messages, des phrases qui, au-delà de leur fonction phatique, révèlent une réelle perplexité du destinataire.

I couldn't tell if you were serious or not, in any event I took it as one of your smart aleck remarks. (Je ne saurais pas dire si vous étiez sérieux ou pas, quoi qu'il en soit, je l'ai pris pour une de vos « je-sais-tout » réflexions.)

Ou encore :

I do apologize to those who were offended by my remark. I actually didn't say anything about Nilsson's weight, but can understand why the comment was perceived as such.
(Je présente toutes mes excuses à ceux qui ont été vexes par mon commentaire. En réalité, je n'ai rien dit sur le poids de Nilsson mais je comprends pourquoi cela a pu être perçu comme tel.)

Même si tous les membres de la liste sont anglophones et acceptent comme un principe de base le fait que les échanges se fassent exclusivement en anglais, il y a des hésitations quant au sens voulu par le destinateur et quant à la réponse qu'il attend. Là où un geste, l'intonation de la voix ou un regard pourraient dissiper le doute, seul le texte parle et est chargé de l'ensemble de la communication. Assez curieusement, ce type de « mauvaise compréhension » se fait sentir dans les questions polémiques et dans les désaccords sur des jugements qui incitent les participants à sortir du cadre policé, fixé par le modérateur. La non adhésion à l'opinion adverse s'étend sur la capacité de l'interlocuteur à exprimer son avis de façon univoque. L'acuité et la perspicacité du lecteur/destinataire apparaissent comme sélectives. Dans de nombreuses occasions, en revanche, et malgré la médiation de l'écrit, les participants détectent de la timidité et de la réserve en tant que qualités personnelles mais ils refusent de reconnaître, ou accepter comme telle, l'humour ou l'ironie quand ceci remet en cause leurs convictions d'amateurs d'opéra.

L'échec peut être dû également à l'orientation que prennent les discussions et à l'écart par rapport aux règles proclamées dans les messages de bienvenue. Quelques participants ont quitté le groupe non sans avoir expliqué leur déception car « il ne se passe rien dans ce groupe », « c'est pas assez actif » :

I'm sorry to have to say that I'll be leaving this group; When I first joined it was a lively pleasant group that talked about opera. Now it is a lively pleasant group that doesn't talk about opera. I have received over hundred posts from this group in the last 2-3 days and I think 3 referred to something about opera or singing. I just don't have time to spend clearing

my mailbox each day of all this and I really have nothing to contribute in the current thread. (Toby, message du 25 juillet 2000)
(Je suis désolée d'avoir à dire que je vais quitter ce groupe ; quand je l'ai rejoint au début, c'était un groupe vivant et agréable qui parlait de l'opéra. Maintenant, c'est un groupe vivant et agréable qui ne parle pas d'opéra. Je viens de recevoir plus de mille courriers en 2-3 jours et trois seulement sont en rapport avec l'opéra ou le chant. Je n'ai pas de temps à perdre pour nettoyer ma boite de réception de tout ça et je n'ai rien à ajouter dans le débat actuel.)

Dans le cas de Toby, ce message n'a pas été suivi d'effet et a été perçu comme un appel à l'ordre pris avec d'autant plus de sérieux qu'elle exerce dans le groupe le rôle de consultante érudite, prête à mener de véritables recherches documentaires pour satisfaire les demandes de ses interlocuteurs. Il n'est pas pour autant complètement anecdotique car, un an et demi plus tard, le groupe a subi de fortes transformations qui l'ont éloigné des sujets d'origine. Il est d'ailleurs difficile de dire si les participants des débuts ont quitté le groupe car ils n'échangeaient plus autour de l'opéra ou si c'est le fait des nouveaux venus qui ont tenté d'élargir les débats à d'autres questions des goûts et des passions (voyages, gastronomie).

La situation d'échec et de divergence qui mène à l'exclusion d'un des membres est la plus rare et la plus « virulente » que l'on puisse rencontrer dans la liste *operadiscussion*. Sa violence doit être relativisée car, quelle que soit la force des antagonismes, le rejet survient dans le même esprit d'argumentation « sérieuse et intelligente » et de savoir-vivre qui marquent les autres activités. Nous avons déjà signalé le cas de Miriam dont les démarches commerciales ont été découvertes et critiquées par des internautes qui avaient pris le soin de se renseigner à son sujet – Toby a contacté le musée et la maison natale de Jussi Björling , le ténor suédois, pour trouver la confirmation de l'ambiguïté, pour ne pas dire des mensonges, de la compagne d'auto promotion du professeur de chant qui a essayé « d'utiliser le groupe pour vendre son livre ». C'est là que la comparaison du groupe à un opéra prend sa signification la plus littérale. En effet, compte tenu des éléments dramatiques comme les masques que l'on fait tomber, cet épisode n'avait rien à envier aux livrets d'opéra. Pendant quelques semaines, Miriam a été le guru du groupe, la professionnelle la mieux renseignée et la plus généreuse dans le partage de sa sagesse. Mais comme l'Internet n'est pas le *no man's land* que l'on voudrait y voir parfois, il a été assez aisé de prouver que l'inscription sur la liste *operadiscussion* n'était qu'un des éléments d'une démarche publicitaire qui utilisait différents médias (sites *web* personnels, interviews à la radio et à la télévision).

Nous avons cité d'autres cas d'exclusion – elle se manifeste par l'exercice de censure pratiqué par le modérateur qui filtre les courriers mais aussi par les commentaires des membres du groupe – dans la partie consacrée aux règlements en vigueur dans la liste. Ils ont provoqué moins de réactions quand ils n'ont pas donné lieu à des explications, de part et d'autre, sur l'incompatibilité des différents types d'expérience et sur l'impossibilité pour les amateurs d'entrer dans les préoccupations des professionnels.

Il nous semble que les désaccords dont nous venons de commenter quelques exemples procèdent des trois phénomènes propres à une communauté en ligne. Il y a, premièrement, un travail d'interprétation des messages reçus qui est complexe à cause de la restriction des voies de communication interpersonnelles aux données verbales et écrites et cela pour procéder à une confrontation des éléments subjectifs comme le sont l'expérience esthétique et la création d'un univers musical individuel. Deuxièmement, la non coïncidence de l'évolution du groupe qui réunit plusieurs dynamiques avec des attentes particulières de chaque participant et, finalement, un détournement de la logique dont se réclame la communauté à des fins publicitaires et médiatiques, ceux-là même par rapport auxquels les amateurs disent vouloir prendre du recul.

8.2. Les projets communs

Nous avons vu que les participants de la liste puisent le matériau pour les échanges dans leurs pratiques hors ligne et dans leur passé de mélomanes qui est présent dans la très grande majorité des textes diffusés. Au-delà du partage qui consiste souvent à donner de soi une sorte de portrait en action, il se crée des pratiques collectives dont l'initiative et la réalisation reviennent au groupe lui-même. Ce phénomène pourrait être considéré comme une expérience en opéra propre à l'Internet car on peut en suivre des étapes successives en lisant les messages et exclusivement par ce moyen. Les projets communs d'*operadiscussion* suggèrent l'existence de quelques préalables liés à une relative stabilité de la liste – pour que les initiatives de ce genre réussissent, il faut un certain nombre d'interlocuteurs qui s'expriment régulièrement et

qui se connaissent suffisamment pour avoir une idée de leurs correspondants, des attentes nées des contacts précédents. Ils suggèrent également l'importance d'une reconnaissance communautaire dans la construction de l'expérience esthétique et montrent, en même temps, le caractère ouvert de la discussion, en particulier dans le cas que nous étudions car d'autres listes que nous avons citées imposent des modèles plus rigides et discriminatoires[95]. En effet, les formes d'actions communes dont nous donnons plus loin des exemples, tout en étant axées sur l'amour de l'opéra, sont accessibles à des amateurs aux opinions très diverses et, avant tout, appartenant à différents stades de l'intérêt pour le lyrique. Il y a une connaissance minimale nécessaire pour s'insérer dans un projet ou dans un jeu mais elle est plutôt « opérationnelle » que « spéculative » - elle suppose que l'on est en mesure d'écouter un enregistrement, d'en retenir le titre et le nom des interprètes. Les contributions savantes sont ici moins visibles car, sans niveler les expériences, ce qui importe c'est la volonté de jouer ensemble et de dépasser l'idée de la réception comme d'un accueil passif des œuvres, et de leurs versions, déjà constituées et interprétées. Nous avons choisi quatre manifestations parmi celles qui ont entraîné le plus d'adhésions et qui illustrent quelques types d'activités « inventées » par le groupe. Il s'agit des formes ludiques inspirées par des jeux de société qui n'ont rien de spécifiquement lyrique et dont le principe est connu de tout le monde : les jeux, l'organisation des séances d'opéra pour alimenter les échanges, le projet d'écrire ensemble un opéra et des propositions d'une rencontre « réelle » entre les personnes qui se sont connues par la liste.

8.2.1. Les jeux

Ils sont proposés par différents participants et peuvent constituer une alternative à la présentation des préférences dans le domaine de l'opéra. Certains sont révélateurs des possibilités qu'offrent aujourd'hui les dispositifs techniques de reproduction. Les règles sont fixées par la personne qui lance le jeu et leur formulation compte dans la réactivité des interlocuteurs. Plus la structure est simple et aisée à remplir, plus il y a de réponses. C'était le cas du CD à emporter sur une île déserte.

[95] Nous pensons surtout à *Opera – L* que les participants du groupe témoin connaissent pour avoir essayé d'en faire partie et pour avoir vécu des situations d'exclusion à la moindre tentative de contestation des autorités.

Here is what could be an interesting exercise. If you were to be shipwrecked on a desert island and could have only one CD what would you choose to have included on it ? Since most recordable CDs run for 74 minutes so you cannot exceed this time, you can have a particular CD or you can design one yourself. (Michael, message du 2 avril 2000)
(Voici ce qui pourrait être un exercice intéressant. Si vous étiez échoués sur une île déserte et ne pouviez avoir qu'un seul CD, qu'est-ce qui s'y trouverait ? Comme tous les CD à graver durent 74 minutes, vous ne pouvez pas dépasser cette durée, vous pouvez choisir un CD qui existe ou en créer un vous-mêmes.)

Un autre jeu, envisagé par le modérateur, a eu moins de succès dans la mesure où il demandait des compétences affirmées quant au répertoire et aux interprètes que l'on devait distribuer de manière plausible – il ne suffisait pas de savoir, par exemple, que le roi Philippe II est chanté par une basse mais aussi qui sont les artistes dont les moyens correspondent le mieux au rôle. Ce que suggère Flori, c'est la création d'une version idéale, possible à imaginer par ceux qui ont déjà entendu plusieurs fois la même œuvre. La démarche exclut les néophytes et les rares participants qui ont répondu à l'invitation étaient, principalement, des wagnériens convaincus, spécialisés dans la musique du compositeur allemand et ayant très peu d'intérêt pour le reste du répertoire.

I would like for the list members to cast the singers for favorite operas, pulling together past and present performers (Flori, message du 20 avril 2000)
(Je voudrais que les membres de la liste fassent une distribution pour leurs opéras préférés, réunissant les chanteurs actuels et ceux du passé.)

Les jeux, ou leur proposition, apparaissent, parfois, aux moments où des sujets de discussion semblent s'épuiser ou quand le rythme des échanges ralentit. Ils permettent de réactiver des échanges, de fédérer les participants et, de manière indirecte, de faire l'état des effectifs. Ils sont aussi révélateurs des aspirations, de la part des amateurs, pour jouer un rôle actif dans la création d'une pratique culturelle par le biais d'une sorte d'usurpation des secteurs réservés aux professionnels – faire comme si l'on était éditeur de disques ou agent artistique. Le pouvoir que s'attribue le mélomane, même s'il reste dans le contexte du ludique et de l'imaginaire, est quasi illimité car il éclipse plusieurs contraintes spatiales et temporelles.

8.2.2. Les séances programmées

« Regarder un opéra « ensemble ». Plus qu'un projet, c'est une proposition d'organisation des activités pour un public - réuni par son intérêt pour l'opéra et par l'envie d'en parler - qui est éclaté, dispersé géographiquement et, par conséquent, dans l'incapacité d'être des spectateurs au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire présents physiquement au même moment et dans le même lieu que les interprètes. Le recours aux médias audiovisuels permet ainsi aux internautes de discuter d'une représentation transmise par la radio ou par la télévision en stabilisant le référent car, théoriquement, toutes les personnes ont regardé ou écouté le même « produit » . Or, cette activité reste, quand même, difficilement comparable à une réception dans une salle. Elle survient dans un contexte privé, selon des dispositifs techniques et un degré d'attention variables. Son intérêt se situe plutôt dans le fait que l'on a à sa disposition, à travers le groupe, des individus dont les connaissances servent d'adjuvants de réception tant dans le stade de préparation que d'analyse du spectacle. Plus, certains internautes réclament un soutien qui consiste à orienter la lecture, étant sous-entendu que la durée d'une représentation, environ trois heures, réserve des moments « creux » et des moments « clé », des plages où l'on peut s'absenter physiquement ou mentalement sans grand préjudice pour la compréhension de l'ensemble. On peut y détecter une habitude installée par la consommation des disques qui, dans les formules *high lights*, offrent l'essentiel, un *readers digest* de ce qu'il faut connaître d'une œuvre.

I would like to make a suggestione : because several of us listen the broadcasting from the Met, I think it could be interesting that the one who knows well the next opera, tell us before the most important moments to watch...if passionates could speak about and perhaps explain little things before, it could help. (Guy Vallières, message du 12 mars 2000)
(Je voudrais faire une suggestion : comme nous sommes nombreux à écouter les retransmissions du Met, ce serait intéressant si quelqu'un qui connaît bien le prochain opéra, nous indique quels sont les moments importants à regarder...Si des passionnés pouvaient parler et nous expliquer les choses à l'avance, cela aiderait.)

L'organisation d'une séance donne l'occasion de recentrer la discussion sur un sujet qui pourrait être un « vécu commun », important pour le maintien et la cohésion du groupe en ligne, de contribuer à créer un passé de spectateur partagé par les membres de la liste malgré l'éloignement. Il est aussi la réponse à une sorte de frustration liée aux pratiques sur le terrain, hors ligne, car nous avons relevé des tentatives et des échecs dans l'organisation des « clubs » dans l'entourage proche des internautes. Faute de pouvoir mettre en place une collectivité d'amateurs sur les lieux « physiques », on transfert cette activité sur le réseau qui ne résout pas le problème de base mais en change les données – l'élargissement géographique augmente les chances de trouver une communauté des goûts.

L'écoute des enregistrements peut également se faire « collectivement » dans la mesure où les participants donnent des références assez précises pour retrouver un disque ou une cassette, parfois par le biais d'un site *web* qui les commercialise. Il nous semble, pourtant, que la portée d'un tel partage est moins dynamique pour les échanges. Si la séance dont la date et l'heure sont fixées par le média diffuseur et imposent une contrainte dans le temps de la réception, avec des conséquences pour le déroulement des débats, l'écoute d'un disque s'inscrit davantage dans une organisation individuelle et nécessite l'acquisition du même support par plusieurs personnes. Cette idée est confirmée par les échanges – si la présentation de ses enregistrements préférés est un grand « classique » du groupe, elle fait partie de la construction de l'univers individuel du mélomane que l'on communique aux autres mais qui n'est pas forcément un élément de partage très « réactif ».

8.2.3. Faire un opéra ensemble

Un projet commun qui peut, *a priori*, apparaître comme le plus surprenant est la proposition d'écrire ensemble un opéra. Il est consécutif à la formulation et à l'expression d'une image du groupe qui se présente comme une métaphore d'une œuvre lyrique avec toutes ses composantes : les personnages principaux et secondaires, une multitude de registres et de compétences, des événements créateurs ou perturbateurs, des antagonismes comme des reconnaissances au sens quasi platonicien. Il n'est pas sans faire penser au *Let's make an*

opera de Benjamin Britten et à l'approche de l'amour de la musique par un investissement créatif du public.

Une fois de plus, nous avons affaire ici à la reprise et à l'imitation des démarches professionnelles ou de leurs stéréotypes rencontrés tout au long de l'expérience en opéra. Les échanges suivent ainsi un schéma qui reproduit les étapes successives de la naissance d'une œuvre dans un ordre qui se veut chronologique[96]. Le choix du livret a été l'occasion d'exprimer une vision de l'opéra en tant que genre artistique aux lois bien déterminées : une composante épique et merveilleuse, inspirée des mythes et des légendes qui ont fait leurs preuves sous forme littéraire et cinématographique – parmi les récits à mettre en musique, celui qui est revenu le plus souvent et a engendré le plus de réactions, on trouve *Le seigneur des anneaux*. Si le répertoire lyrique comporte plusieurs centaines d'opéras composés à partir d'un livret qui reprend une pièce de théâtre[97], les internautes marquent une nette préférence pour les romans dont ils citent les titres et expliquent les raisons pour lesquelles « ils feraient un bon opéra » - Michael Davis a suggéré *Moi, Claude* de Robert Graves qui, effectivement, correspondraient aux normes fixées pour un *opera seria,* forme tombée en désuétude dès la fin du XVIII^{ème} siècle mais dont on retrouve des échos dans le répertoire contemporain avec des œuvres comme le *Viol de Lucrèce* de Benjamin Britten. Vient ensuite, la commande au compositeur qui entraîne de véritables blocages qui ne sont résolus que par des remarques ironiques – « Wagner serait pas mal, il nous ferait 16 heures de musique sans problème ». La difficulté à préciser le choix du compositeur est assez significative du type d'expérience esthétique manifestée par les membres de la liste, à savoir un attachement à la valeur littéraire et poétique de l'opéra en même temps que les spécificités du canal utilisé dans la communication et où les informations sont écrites et lues au détriment des autres voies sensorielles qui entrent dans la perception.

La distribution des rôles, quant à elle, ressemble à la mise en place d'un jeu vidéo où les personnages sont des êtres hybrides empruntés au cinéma, à la bande dessinée ou à la littérature, quand ils ne s'inspirent pas des personnalités politiques très présentes dans les médias. Le tout consistant à garder un équilibre entre les forces du bien et du mal et à ne pas inclure dans la même histoire Dracula et Dark Vidor. Le *casting* tient compte de la

[96] Un seul participant a pensé à le modifier en partant non pas du choix d'un livret mais du personnage/artiste pour qui l'opéra serait écrit.

[97] Les pièces de Shakespeare ont été « mises en opéra » plusieurs dizaines de fois entre les XVII^{ème} et XX ^{e} siècles, ce que l'on peut confirmer grâce aux ouvrages comme *Tout l'opéra* de Kobbé car ils donnent systématiquement l'origine du livret.

personnalité affichée par les participants et doit être en tant que tel source de débats et d'intervention.

Does any one else want a role in this our E-mail opera ? You pick your part. And if someone else has been slated for the role you want, usurp them and take it as your own. And if you don't like who's been slated so far, or as I did to Dale, knock them clean out and assign another. This could be much fun to watch. (Flori, message du 12 juin 2000)
(Est-ce que quelqu'un d'autre veut un rôle dans notre E-mail opéra ? Piochez votre personnage. Et si quelqu'un s'est déjà porté candidat pour le rôle, empiétez sur ses droits et prenez-le. Et si vous n'aimez pas le casting actuel, faites comme moi avec Dale, jetez-les et refaites la distribution. Ca serait drôle à suivre.)

L'écriture d'un opéra par le groupe s'articule avec un autre aspect de l'expérience esthétique qui est la recherche d'un opéra idéal, celui qui serait apte à satisfaire les attentes des mélomanes. Nous avons déjà rencontré cette aspiration en dehors des jeux, dans les présentations des interprètes préférés quand il s'agissait de définir la meilleure version possible d'une œuvre. Ici, l'intervention de l'amateur dépasse l'exercice du jugement, subjectif mais aussi technique et stylistique, par rapport aux moyens et aux capacités des uns et des autres d'incarner et de *médier* une partition. La science des compositeurs, leur part de génie, ne sont pas contestées par les participants *d'operadiscussion.* Tout au plus disent-ils préférer Wagner à Mozart ou Puccini à Verdi. Quel que soit l'état de leur initiation, ils ne s'estiment pas autorisés à critiquer une compétence à laquelle ils ne peuvent pas prétendre. C'est, peut-être le signe de la séparation, de la rupture, entre le musicien professionnel dont le savoir-faire paraît inabordable, voire mystérieux, et l'amateur qui n'a pas toutes les clés de ce langage – nous avons rapporté, par ailleurs, des exemples de ces aveux d'incompétence musicologique et les compositeurs ne sont pas les idoles que l'on renverse aisément[98]. En revanche, ce qui est pratiqué par l'amateur au moyen des codes sans doute plus répandus que les notes de musique comme peut l'être la littérature, donne l'impression d'une relative emprise ou d'une grille de jugement que l'on maîtrise – lire une partition et comprendre son sens n'est pas la même chose que lire un roman. Par conséquent, les efforts pour mener à bien le « e-mail opéra » se concentrent majoritairement sur la composante littéraire du genre lyrique – les récits et les personnages. L'amateur internaute est un amateur de l'écrit. Même

[98] À titre anecdotique mais très révélateur du statut du compositeur, le roman Mendelssohn est sur le toit de Jiri Weil, Denoël, coll. 10/18, Paris, 1993.

s'il ne fait sans doute pas sienne la phrase « prima le parole doppo la musica », son expérience est ancrée dans l'expression verbale[99].

8.2.4. Les rencontres hors lignes

« Se rencontrer pour de vrai ». Qu'une rencontre sur l'Internet aboutisse à un contact direct n'a rien de rare et les faits divers regorgent de ces exemples qui montrent que l'échange sur le réseau est devenu une étape préliminaire à l'envie de s'engager dans d'autres types de relations. On teste le degré d'affinité, on a l'impression de réduire les risques d'échec et la part d'aléatoire inévitable dans une confrontation face à face en se dissimulant derrière la neutralité d'un écran. Les raisons de cette conviction touchent à des phénomènes de société qui dépassent le cadre des pratiques culturelles et nous nous limitons ici au constat qu'elles ne sont pas étrangères aux démarches des amateurs internautes que nous étudions. On peut observer, dans le groupe *operadiscussion,* des temps d'attente et des hésitations qui précèdent l'expression des données et des convictions personnelles. Certains amateurs tiennent à rester dans l'anonymat en ne signant pas leurs messages ou en se servant des adresses énigmatiques – on avance masqué pour mieux pouvoir communiquer son univers émotionnel et épier celui de ses interlocuteurs. Est-ce un hasard si l'un des participants les plus actifs se fait appeler « lurker » du verbe anglais *lurk* /se tenir caché ? Or, nous avons relevé, le long des discussions, plusieurs cas de personnes qui ont souhaité ne pas s'en tenir au courrier et ont proposé des rencontres sur le terrain, c'est-à-dire dans un opéra, à l'occasion d'une sortie.

We're going to be at the Oct. 2 performance of "Don Giovanni". When are you going ? We'll also be seeing "Dutchman", "Rosenkavalier" and "Lulu" on a 4-performance Mon. night subscription. May be we can get together if we're going to be there the same nights. The Opera-L group usually tries to meet up, too. (Toby, message du 31 août 2000)

[99] Cette phrase, centrale dans les opéras qui parlent, par une mise en abyme, de la lutte entre les compositeurs et les librettistes (*Capriccio* de Richard Strauss), rappelle l'origine savante et théâtrale du genre lyrique.

(Nous irons voir Don Giovanni, le 2 octobre. Quand est-ce vous y allez ? Nous irons aussi à Vaisseau Fantôme, Le chevalier à la rose et Lulu avec l'abonnement du lundi. Nous pourrons, peut-être, nous rencontrer si vous y allez pour les mêmes soirées. Les gens de la liste Opera-L, essaient souvent de le faire aussi.)

Il est vrai que ces tentatives concernent exclusivement les internautes qui habitent les États Unis et dont la pratique de l'opéra s'est construite, en grande partie, par rapport à une culture des sorties qui n'est pas toujours conséquente aux facilités géographiques et matérielles, elle suppose aussi un réel plaisir à être dans le public, témoin des événements. On peut s'interroger sur les motifs qui poussent les amateurs internautes à changer de mode de communication et à revenir à une pratique plus « traditionnelle ». Il y a une valorisation du spectacle *live* qui devient le symbole de la communication la plus aboutie avec les interprètes et les œuvres qu'ils proposent. Il y a, sans doute, un fort imaginaire du « fauteuil d'orchestre » qui montre à quel point le lieu architectural qui accueille le spectateur est indissociable de son expérience esthétique – loin d'être une présence discrète, le corps remplit l'espace ou plutôt le partage avec la musique. Du point de vue de l'Internet en tant qu'un outil de médiation d'une pratique culturelle, on peut envisager aussi une évolution dans la construction et dans la communication de l'expérience en opéra qui dessinerait une boucle dont le point de départ et d'arrivée serait le contact direct, unique et non reproductible. Le passage par l'Internet, et ses groupes de discussion en l'occurrence, est une étape où on prend des distances non pas tant par rapport aux autres que par rapport à soi-même, à ses goûts et à son univers de mélomane. Si l'on veut bien nous permettre une comparaison gastronomique, mais elle n'est pas loin des principes de création artistique énoncés par Joachim Du Bellay dans ses sonnets[100], il y a un processus d'ingestion, de réception, qui arrive à saturation si l'on ne prend pas un temps de recul pour « digérer » ce que l'on a vu et entendu. La discussion dans le groupe permet de comprendre l'objet de prédilection et le goût qui s'est formé de façon à pouvoir re-goûter le même mets en en augmentant le plaisir.

[100] Du Bellay J., *Les Regrets*, in *Œuvres Poétiques*, tome II, Bordas, Classiques Garnier, Paris, 1993. Les sonnets I et IV en particulier.

8.3. La typologie des sujets et leur dynamique

Comme le groupe que nous étudions tire sa cohésion et sa raison d'être d'un thème générique annoncé par son nom, *operadiscussion*, nous pourrions supposer une relative unité des sujets, engendrés par cette forme d'art. Or, ce n'est pas tant l'objet lui-même qui est au centre des préoccupations que sa réception et la variété des expériences individuelles qui cherchent à se dire et à trouver une légitimité. Dans cette perspective, et du point de vue de la dynamique des échanges, nous voudrions analyser quatre cas de figure significatifs du fonctionnement de la liste. Ils révèlent certains aspects de la communication quand elle vise l'expression et le partage de l'amour de l'opéra et, plus particulièrement, les attitudes d'un interlocuteur qui s'adresse à un collectif.

8.3.1. Du sujet individuel au sujet de groupe

L'internaute qui rejoint le groupe a la possibilité d'entrer dans une discussion qu'il prend en route mais dont il peut aussi connaître l'historique par la consultation des archives. Il apporte ainsi, s'il le souhaite, sa contribution à un sujet qui fonctionne déjà en proposant ses avis et exemples. Il est également possible de « lancer » un sujet sans pouvoir présager de son succès ou de son échec. Cela a été le cas d'une réflexion sur le répertoire lyrique contemporain et qui est restée sans réactions de la part des participants qui, il est vrai ne s'aventurent quasi jamais en dehors de la période du *bel canto*. Pour être dynamique, le sujet doit être en rapport avec ce que correspond à la programmation la plus courante des théâtres et que nous présentons dans le chapitre consacré à la mythologie de l'amateur internaute. Il y a des discussions qui sont alimentées par des sous-catégories perceptibles à l'intérieur du groupe, par exemples des professionnels, mais nous avons vu qu'elles finissent par sortir de la liste pour continuer par courrier personnel. Une autre possibilité encore est illustrée par le débat sur la nudité dans l'opéra qui a suscité de nombreux envois mais qui a été sévèrement

critiqué et rejeté par un des participants. Contrairement à ce qu'affirme le modérateur – « l'opéra s'étend à tous les sujets et à tous les domaines de la vie » - le groupe s'autocensure et impose une loi implicite qui régule les contributions individuelles. Il s'établit ainsi un rapport entre l'expérience vécu individuellement et celle qui se construit dans les échanges avec, pour conséquence, l'apparition d'une identité de groupe. Elle n'est pas une simple addition des apports particuliers mais le résultat d'une adaptation à ce qui est reconnu par la communauté.

8.3.2. Sujet consensuel et unificateur

Dans le modèle de l'expérience qui s'élabore à travers le groupe et ses messages, l'attitude à l'égard du vedettariat semble procéder d'un accord le plus largement partagé et d'un moyen de reconnaître le degré de compétence d'un mélomane. Sans nier leur attachement à des artistes qui ont marqué l'histoire du genre lyrique, les amateurs comme les professionnels se retrouvent à mi-chemin entre le culte voué à quelques stars et la condamnation du système et de ses « effets pervers » : l'occultation des artistes discrets en termes de présence médiatique au profit des têtes d'affiches, l'uniformisation des interprétations et des versions des œuvres, l'alignement de l'économie de l'opéra sur d'autres secteurs d'activité. Par ailleurs, le sujet sert d'un teste de distinction de l'engagement de l'amateur dans l'exploration de l'univers lyrique. Les informations que transmet un interlocuteur qui parle du vedettariat déterminent son identité et son rôle au sein de la communauté. Deux pôles peuvent ainsi être fixés : d'un côté des participants comme Margy qui se réfère régulièrement à Andrea Boccelli (rappelons qu'il est considéré comme le pur produit publicitaire par l'ensemble des mélomanes), de l'autre Toby qui écrit au sujet des chanteurs connus seulement des initiés (par exemple, Helge Rosenvege, un ténor wagnérien). Entre ces deux extrêmes, évoluent des préférences médianes qu sont aussi plus ouvertes à la discussion et à des remises en question éventuelles. Le sujet prend, parfois, un caractère militant quand l'internaute dénonce les contradictions entre la notoriété et la qualité artistique, une occasion de se faire remarquer par la connaissance des interprètes du passé ou très rares car « ils ont sacrifié leur carrière au nom de l'honnêteté artistique ».

8.3.3. Le sujet métalinguistique

L'Internet n'est pas, et de loin, le seul média commenté par les membres de la liste. Il est reconnu comme un outil d'expression des pratiques en amateur, notamment par des fréquents rappels de l'existence d'autres groupes de discussion sur le réseau et par des références aux sites *web* consacrés à l'opéra. Ce qui est plus apparent dans les échanges, ce sont les divers usages de la radio et de la télévision et le commentaire du rôle qu'ils peuvent jouer dans les pratiques culturelles et dans l'évolution de l'opéra en tant que genre. Les diffusions médiatiques, tout comme les enregistrements, fournissent au groupe une base commune autour de laquelle peuvent s'organiser les discussions. Il s'agit des œuvres dont on présente les qualités et les défauts dans un processus d'expertise qui s'acquière à travers le groupe en même temps que l'on dévoile l'utilisation personnelle des dispositifs. Les participants expriment dans leurs messages une attitude qui peut paraître ambiguë : en avouant leur préférence à l'opéra *live*, ils ne peuvent pas se passer de la médiation technique pour satisfaire l'extension et l'organisation de leurs pratiques et, parallèlement, ils se livrent à une critique sévère du formatage que subissent les spectacles diffusés. Ils en viennent à considérer le recours aux médias comme un substitut – quand on ne peut pas ou plus se rendre dans une salle - ou comme un moyen de préparer une sortie qui serait le point d'orgue de l'expérience en opéra. Nous avons analysé plusieurs textes qui témoignent de l'intégration des médias dans les pratiques en même temps qu'ils expriment des réserves sur leur capacité à former le goût du public. Les attitudes manifestées révèlent ainsi une palette d'opinions qui oscillent entre la réprobation de la restriction du répertoire et la reconnaissance du poids des médias dans les pratiques individuelles mais aussi collectives qui établissent leur cohésion grâce à ce mode de diffusion.

approbation : La possibilité de s'approprier les oeuvres sans avoir à se soumettre aux contraintes du rituel de sortie, satisfaire l'exercice du goût par la multiplication des contacts avec des réalisations que l'on peut comparer. Démystifier l'accès à l'opéra par sa disponibilité sur des supports variés même si l'exception d'un bien culturel risque d'en souffrire. La

reconnaissance du secours des médias dans l'acquisition du statut d'une œuvre de grande qualité. *This is a gorgeous video. It must be released commercially.* (*C'est une vidéo extraordinaire. Elle doit être commercialisée.*) où le terme de « vidéo » désigne un opéra enregistré que le participant vient de voir et au sujet duquel il envoie un long texte de deux pages. Le constat lié aux pratiques et à leur satisfaction : « un bon enregistrement est de loin préférable à un mauvais spectacle *live* ».

crainte d'uniformisation : Les standards imposés par les médias sont ressentis comme une atteinte aux lois du genre lyrique et, plus particulièrement, au principe de convention qui est une forme de contrat implicite entre les artistes et le public. À ce titre, une recherche de « réalisme » où, par exemple, le physique de l'interprète devrait correspondre au personnage qu'il incarne est signe de bouleversement esthétique dû à l'influence du cinéma et de la télévision. La maîtrise vocale est un travail de longue haleine, exige un temps de maturation qui amène des artistes à « chanter un personnage » qui, être de fiction, est de vingt ou trente ans plus jeune que son interprète. L'intervention des médias change le rapport des forces et là où l'on privilégiait, dans la création, des compétences musicales, le physique devient le critère dominant. Et il n'est pas question toujours du physique stéréotypé d'opéra – nous avons commenté les attentes à l'égard d'une Tosca, dans l'opéra de Puccini regardé par plusieurs membres de la liste, qui doit être « une femme mûre et en chair comme le suggère l'histoire » - mais de celui qui s'impose au gré des mouvements de mode. Distribuer les rôles en fonction de la "taille mannequin" de l'interprète revient à refuser au public la capacité à jouer le jeu de la convention qui fait partie du plaisir de l'amateur. La même remarque peut s'appliquer à d'autres composantes de l'opéra (le décor, la mise en scène) mais il est vrai que les internautes étudiés ont particulièrement insisté sur le calibrage du physique qui prend le pas sur les aspects auditifs. Le constat de l'uniformisation est exprimé à plusieurs reprises et mis en relation avec l'utilisation des supports techniques que l'on veut acceptables pour le public le plus large : *It stems from record producers trying to produce homogenised sound, trying to eliminate all individuality.* (*Le mal vient des fabricants de disques qui essaient de produire un son homogénéisé et d'éliminer toute individualité.*) Un autre participant a proposé une comparaison entre les présentateurs de la télévision et les chanteurs d'opéra car, dans les deux cas, le gommage des traits individuels (des accents régionaux ou des harmoniques inhabituelles) est devenu de règle.

stimulation des amateurs – Les internautes reconnaissent aux médias un rôle d'incitateur quasi involontaire dans les pratiques des amateurs. Un contact fortuit peut susciter la curiosité et être le début d'un intérêt durable. Comme la musique classique est largement utilisée dans les films publicitaires, l'objectif commercial d'origine est, parfois, détourné au profit d'un plaisir esthétique. Dans le cas des groupes de discussion de l'Internet, il s'agit davantage d'une démarche délibérée qui reconnaît la place des médias dans la dynamique de la participation aux débats : *"the televised Traviata has certainly generated a lot of discussion on various lists. (La Traviata diffusée à la télévision a véritablement provoqué une quantité de discussions sur différentes listes.)*

8.3.4. L'humour et les anecdotes

Nous avons dit que, du fait de la forme écrite des échanges, l'humour et l'ironie étaient des figures rhétoriques qui posaient le plus de problèmes d'interprétation en provoquant des malentendus et l'envoi des messages d'explication, voire d'excuses, pour redire plus *in extenso* ce que l'on voulait résumer par une image plus poétique. La forme qui passe plus aisément les frontières culturelles et géographiques est, sans doute, l'anecdote. Pour trouver un écho dans le groupe, elle doit relater la vie de coulisses des grands artistes et s'ajouter à l'évangile apocryphe qui complète les contributions « sérieuses ». Les sources de ce type de récit sont diverses et, elles aussi, peuvent fonctionner comme un mode de distinction à l'intérieur de la communauté – raconter une « histoire drôle » parce qu'on en a été un témoin oculaire assoit l'autorité du participant qui a pu s'approcher du panthéon qui fait rêver ses interlocuteurs. Ainsi, Peter relate-t-il sa rencontre avec la soprano Maria Jeritza et rappelle la notoriété publique et la reconnaissance professionnelle de l'artiste – elle a pu répéter son rôle dans la *Tosca* de Puccini sous la direction du compositeur lui-même qui, suite à une erreur de la part de l'interprète, aurait modifié la partition afin qu'elle « corresponde à ce que chante Madame Jeritza ». Une autre chanteuse légendaire, Helen Traubel, devient objet de plusieurs messages qui rectifient et complètent une première version donnée au groupe pour aboutir à un récit final élaboré au cours des échanges. Rappelons que cette artiste a osé défié le tout-

puissant directeur du *Metropolitan* de New York, Rudolf Bing, qui lui a interdit de se produire dans sa maison si elle continuait à chanter dans des cabarets et autres lieux « populaires ». Le refus de Traubel a marqué la fin de sa carrière lyrique mais elle se produisait, par la suite et dans un autre répertoire, à la télévision et à la radio. Les anecdotes sans doute les plus nombreuses, et les plus proches des rumeurs aussi extravagantes que contradictoires, sont inspirées par la vie de Maria Calas, personnage tragique par excellence car déchiré entre son accomplissement artistique et ses aspirations mondaines. Est-ce un signe du temps ? Ce qui polarise l'attention des participants et remplit des dizaines de messages, ce n'est pas la technique *coloratura* de la diva mais ses régimes alimentaires et les méthodes utilisées. Les professionnels du groupe contribuent largement à la discussion « autour de la Calas » et ne sont pas les derniers à exprimer des hypothèses les plus fantasques pour expliquer la brièveté de sa carrière scénique. Cet intérêt peut être envisagé comme le reflet de l'exploitation de l'image de la diva par les médias, il ne montre pas moins une tendance à réduire les distances entre les monstres sacrés et leur public en montrant l'envers du décor.

Les anecdotes ne constituent pas l'essentiel des échanges, elles provoquent, ponctuellement, des réactions et des commentaires mais sont assez éloignées du caractère informatif, quasi documentaire, de la plupart des textes diffusés. Elles sont des intermèdes et des entractes momentanés dans un discours qui reste axé sur l'image de l'amateur d'opéra et sur les enjeux de la réception.

8.4. Les conséquences des confrontations

La présentation de son expérience d'amateur en opéra dans un groupe qui réunit des néophytes comme des experts, ou encore des professionnels, n'est pas un acte neutre même si le recours à l'Internet peut donner l'impression de minimiser les risques d'une confrontation directe. L'internaute qui s'inscrit sur une liste de diffusion manifeste une envie de trouver un terrain public où il pourra faire part de ses goûts et pratiques, les soumettre à une confrontation qui est, à la fois, une remise en question possible et la légitimation des choix personnels. Son expérience en opéra ne se satisfait pas des modes de réception qu'il exerce

dans son univers individuel et cherche un reflet auprès d'une structure collective « rassurante » car elle répond à un sentiment d'isolement, voire d'étrangeté, né d'un attachement à caractère souvent passionnel.

I think we might all move to another planet to pull this off – a planet where people devote their lives to music...It would be almost like establishing a new religion. I will add my name on the list for the new colony on Mars... (Sarah, message du 24 avril 2000)
(*Je crois que nous devrions tous déménager sur une autre planète pour nous débarrasser de tout ça – une planète où les gens vouent leurs vies à la musique...Ce serait comme créer une nouvelle religion. J'ajouterai mon nom à la liste pour une nouvelle colonie sur Mars.*)

La comparaison proposée par Sarah d'un engagement quasi sacerdotal de l'amateur montre qu'il le partage désormais avec ceux qui font de la musique un espace pour la reconnaissance des objectifs communs et pour la recherche d'un idéal collectif. Le groupe est une colonie qui fonde et qui explore un nouveau territoire, vierge des scories qui entravent le plaisir du mélomane. La tradition, mais surtout le contexte économique, apparaît comme un détournement de la communion avec la musique contre laquelle l'amateur réagit par la création d'une utopie. Cette dernière fonctionne comme une réaction de défense contre la dimension économique, et politique, des pratiques culturelles qui, elles appartiendraient à un autre ordre.

...in our listopera, a kind of utopian fantasy world exists where cruel, heartless, casting directors are not around to destroy our most cherished dreams, no matter how impossible
(Olive Mckrell, message du 15 juin 2000)
(*...sur notre liste existe une sorte de fantaisie utopique où les responsables des distributions, gens cruels et sans cœur, ne sont pas là pour détruire nos rêves les plus chers, aussi impossibles soient-ils.*)

C'est une aspiration, de la part des passionnés, d'imposer et de valider leur vision de l'art en dépit des contraintes propres à sa professionnalisation et au contexte matériel dans lequel il se réalise. Elle exprime, en outre, le rôle actif des amateurs fédérés dans une attitude qui n'est pas seulement contemplative mais aussi militante. Nous atteignons ici un haut degré de poétisation qui rappelle le texte du philosophe Fontenelle pour qui l'opéra était un moyen de comprendre le monde et non plus de s'en détourner. Le besoin d'un idéal, exprimé

initialement par rapport à l'amour d'un art, s'étend sur l'ensemble des sentiments et des activités et il n'est pas exclu que le recours au réseau numérique encourage ce type de réflexions qui dépassent le cadre d'une pratique cultuelle.

We just have to take this planet and transform it. It's time for the opera-buffs to rise to power. (Jason, message du 24 avril 2000)
(*Il ne nous reste qu'à prendre cette planète et la transformer. Il est temps pour les passionnés d'opéra de réunir leurs forces.*)

Ainsi, l'Internet, et les possibilités qu'il donne d'entrer en contact avec des interlocuteurs partageant les mêmes convictions, est-il un lieu et un moyen pour rêver les relations à la musique, pour se projeter dans un univers idéal dont les pratiques attestées ne sont que des réalisations imparfaites. On peut se demander à ce propos, dans quelle mesure le recours à un outil numérique de communication contribue-t-il à la présence dans le discours de l'utopie que décrivent les internautes et qui, bien que consécutive à la pratique de l'opéra, s'éloigne de son enracinement dans la société. Nous touchons ici à des mythes fondateurs de la communication *via* le réseau informatique et leurs rapports avec des idéologies communautaires. Dans son étude consacrée à l'imaginaire de l'Internet, Patrice Flichy conclut ainsi sa réflexion sur les revendications philosophiques et mystiques de ses usagers : « L'idée d'un groupe virtuel où tout le monde s'exprime de façon égalitaire continue à dominer. L'utopie devient dans ce cas une idéologie qui masque en partie la réalité, mais simultanément mobilise les acteurs. »[101]. Appliqué à l'expression des pratiques culturelles dans un groupe, ce constat montre que le canal de transmission laisse une empreinte sur les relations interpersonnelles et sur le contenu des échanges. Plus, il modèle, en moins en partie, la perception de l'art et de ses enjeux.

Une autre influence de l'Internet sur la communication dans le groupe est celle de la conviction que l'on peut arriver à la constitution d'une intelligence collective qui se traduit par l'élaboration d'un savoir sur l'opéra. Le réseau participerait à sa formulation et à sa diffusion ce dont témoigne la demande des usagers eux-mêmes.

I don't know about the rest of you, but I'm learning stuff just from reading about newbie Margy's enthousiastic discoveries and realizations, and I'm not newbie to the love of opera. Never know where the next titbit will come from. (Flori, message du 2 juin 2000).

(*Je ne sais pas ce qu'il en est pour vous, mais j'apprends beaucoup ne serait-ce qu'en lisant les comptes rendus enthousiastes d'une néophyte comme Margy, et pourtant je ne suis pas moi-même une néophyte dans l'amour pour l'opéra. On ne sait jamais d'où viendra la nouvelle friandise.*)

Ou encore :

These are the kinds of discussions I like, informative. I long for knowledge about the opera. (*C'est exactement le genre de discussion que j'aime, très instructive. Je suis impatient d'en apprendre sur l'opéra.*)

Tout comme la musique qui peut être produite et diffusée par un circuit parallèle qui met à mal les organisations officielles, le savoir sur l'opéra et le paysage des pratiques qui l'entourent bénéficieraient des possibilités offertes par l'Internet. Elles seraient quantitatives en raison du nombre des données mises en ligne et qualitatives à cause de l'expertise des destinateurs mais le point le plus marquant resterait le canal qui sert à leur communication. Il engage un réseau d'interlocuteurs qui se constituent en communautés thématiques qui permettent une sorte de « vagabondage » : les internautes testent différents groupes, les fréquentent et les quittent de manière peu contraignante, se confrontent à d'autres expériences sous formes des jeux ou des projets communs autour des identités réelles ou fictives.

Le fait de pouvoir bâtir ses pratiques d'amateur par l'utilisation des dispositifs techniques divers et dans une relative indépendance des autres acteurs n'est pas, loin s'en faut, la seule voie pour la formation d'un goût. Ce dernier évolue et a besoin de se dire et de se mesurer à travers un dialogue qui teste sa durée et sa solidité – les communautés numériques aident à y parvenir et peuvent encourager l'expression des expériences personnelles.

[101] Flichy P., *L'imaginaire d'Internet*, la Découverte, coll. *Sciences et Société*, Paris, 2001, p. 111.

Chapitre 9

L'inscription de l'Internet dans l'expérience esthétique

L'expérience d'un amateur d'opéra, à la lumière des discussions saisies sur l'Internet, met en valeur la connaissance, de la part des acteurs « non professionnels », des modèles de fonctionnement qui, *a priori*, seraient propres seulement aux instances impliquées dans la production du spectacle et de ses formes dérivées – des enregistrements audiovisuels, des films, des disques et des documentaires. Les amateurs, dans l'appropriation de l'objet de leur passion, atteignent un degré d'expertise qui est proche de celui des gens du métier. Leur compétence est constituée de savoirs plutôt que de savoir-faire et on peut leur accorder un caractère théorique ou encyclopédique plutôt qu'opérationnel. Il n'en reste pas moins que la curiosité pousse les amateurs d'opéra à explorer différents aspects de l'art qui les intéresse et les rend capables de se placer dans d'autres perspectives que celle du destinataire. L'Internet joue un rôle très important dans cette démarche car son utilisation par les catégories d'usagers diverses brouille les frontières entre les spécialisations et donne à voir des points de vue et des expériences très variées.

Ainsi, le réseau pourrait-il être considéré non seulement comme un canal et un moyen qui relie les collectivités et les individus ou les particuliers entre eux mais aussi comme porteur de contenus révélateurs de plusieurs modèles selon lesquels se construit l'expérience en opéra. La présence des points de vue variés sur le rapport à l'univers lyrique permet une perception de l'expérience esthétique qu'il serait difficile d'obtenir par d'autres moyens d'investigation ou sur un autre terrain que le réseau. L'Internet n'invente pas une pratique en tant que telle mais permet de la "lire" à travers les variantes qui sont exprimées dans les communautés d'amateurs, dans les sites personnels et officiels. Il permet également d'étudier des aspects de vie en groupe qui touchent à leur dimension rituelle qui, bien que préexistante au réseau évidemment, prend des formes propres à l'outil utilisé. L'intérêt de ces formes réside, notamment, dans le fait qu'elles sont révélatrices de la réception de la musique et des attitudes des destinataires de l'art, ceux-là mêmes que les autres médias traitent de façon plutôt marginale. Notre objectif, dans ce chapitre, est de rendre compte de l'univers des amateurs d'opéra tel qu'il transparaît dans le discours qu'ils diffusent *via* l'Internet.

9.1. L'Internet comme extension ?

Si l'on considère l'Internet comme un outil qui participe à la création de l'univers du public d'opéra, et à plus forte raison de ceux qui se disent passionnés par cette forme musicale, nous pouvons constater qu'il joue un rôle remarquable dans l'extension des activités et des dispositifs. Sur le plan personnel, il met l'internaute en contact avec les lieux de production de spectacle et les sources d'information qui vont de la programmation à l'architecture des salles. À travers les groupes de discussion, il permet de rencontrer d'autres personnes sensibles à cette expression artistique et que l'on ne pourrait connaître que par ce biais, que ce soit à cause de l'éloignement géographique ou à cause du type de rapports entretenus avec l'extérieur. Sans pouvoir parler de l'extension de l'entourage, on peut remarquer que les relations ou les situations de communication interpersonnelles sont assez nombreuses et débarrassées d'une partie des obstacles, symboliques ou réels, qui président à des rencontres plus formelles et dans un contexte social déterminé. C'est sous cet angle que l'on peut mieux comprendre les messages du groupe *operadiscussion* par lesquels les participants expriment leur joie de trouver une ambiance conviviale, des personnes accueillantes et chaleureuses pour parler de l'opéra. À première vue, on pourrait interpréter ces énoncés comme une démarche qui voudrait aboutir à des réactions positives et à l'acceptation par la communauté. Ils tendent, parfois, vers une idéalisation du groupe en raison de l'utilisation des superlatifs et des marques de jugement favorable. La satisfaction affichée vient aussi du fait qu'il est relativement aisé d'établir un lien avec les interlocuteurs et de les quitter sans que cela entraîne le genre d'inconvénients inévitables dans une relation directe. Ce serait donc la possibilité d'entrer dans une sociabilité peu contraignante pour l'individu car la seule véritable exigence est d'ordre technique et qui requière un minimum de compétences dans le maniement d'un matériel. Elle peut être rapidement opérationnelle et apporter des satisfactions car elle fait l'économie des convenances et des "tours d'observation" qui seraient sans doute préalables à l'expression de ses goûts dans une communication interpersonnelle directe.

L'argument géographique n'est pas non plus un simple cliché émanant de la nature du réseau et utile à ses défenseurs. Il engage des considérations sur l'altérité et la définition de soi par la confrontation avec des individus appartenant à des sphères culturelles *a priori* très

éloignées. Même si l'équipement en ordinateurs et l'accessibilité à l'Internet ne sont pas également répartis, ils mettent en contact les personnes habitant des pays et des continents différents que l'on peut interroger sur leurs pratiques et le contexte dans lequel elles surviennent. Dans le groupe témoin, un Américain du Texas, un Australien, une Finnoise et un Chilien, pour ne citer que ces quatre nationalités, échangent et se jaugent avec, en guise de fil d'Ariane, leur amour du lyrique et les formes qu'il peut prendre. L'Internet correspond à cette double image et définition en tant que miroir/écran et labyrinthe/réseau. On chemine à la rencontre de l'autre pour mieux se connaître soi-même. Sans vouloir lui attribuer les vertus qu'il n'a pas inventées, admettons qu'il permet de chercher ailleurs et autrement que ce qui se fait en dehors de la connexion.

Un autre aspect qui touche au rôle d'extension pourrait être celui des dispositifs techniques popularisés *via* l'Internet. D'un côté, et nous l'avons signalé, de nombreux messages commentent les possibilités offertes par le réseau de télécharger, légalement, des extraits de musique disponibles sur les sites *web* des maisons de disques, la possibilité de visionner des extraits de vidéo d'opéra, d'écouter ou de voir des émissions radio et télévisuelles quand elles sont proposées sur le réseau. Dans ce dernier cas, et dans une certaine mesure, l'Internet englobe un ensemble d'activités *mass media* en les concentrant sur le même écran. D'un autre côté, et cette fois-ci dans la parole prise par les mélomanes, il transporte les informations sur les différents dispositifs techniques et leurs utilisations dans la construction du lien à la musique préférée. C'est ainsi que les échanges de messages entre les participants de la liste peuvent aboutir à la création d'un modèle d'écoute qui comprend des gestes et le matériel qui entrent dans cette construction. Cela n'a rien de définitif et de normatif car ce modèle ne se présente pas comme l'unique façon de faire mais plutôt comme une addition et une superposition de différentes pratiques qui se rencontrent dans l'espace communautaire rendu possible grâce au réseau. L'écoute d'un opéra de Wagner dans la voiture telle que la raconte Margy et la complexe préparation littéraire de Dale ne s'opposent pas, elles explorent les situations de réception qui peuvent se conjuguer ou se substituer.

9.2. La publication des modèles d'écoute

Il paraît évident que l'activité d'écoute occupe une position centrale dans l'univers de tout mélomane. Or, ce terme recouvre des situations et des pratiques diversifiées qui visent l'organisation des conditions de réception optimales pour les individus impliqués. Les manifestations attestées sur l'Internet reflètent toute une panoplie de choix et de gestes qui font éclater l'illusion d'un modèle unique de consommation. Les messages étudiés témoignent de l'existence et de la continuation des comportements que l'on pourrait lier à la réception collective et au cadre normatif de l'espace public. Quand Margy résume les consignes envoyées par la direction de l'opéra de Seattle, elle donne au groupe une version ironique et quelque peu "décalée" de l'attitude attendue de la part des spectateurs. L'écoute, dans ce contexte, revêt un caractère officiel et qui, pour le bien-être de toutes les personnes qui assistent à l'événement, tend à gommer tous les signes de présence individuelle. L'interdiction d'attirer l'attention par des gestes ou des mouvements qui, après tout, sont bel et bien les réactions corporelles naturelles et conséquantes à l'écoute de la musique, fait figure d'un rappel du statut du public que l'on souhaite le plus discret possible. Spécifier qu'il est également interdit de mettre "trop" de parfum ou de mâcher des bonbons suppose une incapacité de ne pas emmener partout avec soi les habitudes personnelles et un risque de confusion entre un espace de réception collective et les libertés qu'offre la sphère privée. Il est vrai, par ailleurs, que le développement des appareils de lecture et des possibilités de recréer un spectacle chez soi, enlève à la sortie cette dimension exceptionnelle qui s'accompagne de la conscience que l'on doit adapter son comportement à des circonstances particulières. Le point qui nous importe ici concerne la perception de l'écoute comme d'une activité qui survient dans un effacement de tout ce qui pourrait sortir le public de l'anonymat et dans une concentration exclusive sur la réception très canalisée et encadrée.

Ce modèle "officiel" d'écoute est diversement ressenti par les participants du groupe *operadiscussion* mais ne fonctionne pas comme un facteur de découragement à effectuer des sorties. Quels que soient l'âge et les habitudes de l'internaute qui parle, la fréquentation des lieux publics voués à la musique est valorisée et contribue au crédit du mélomane. Les membres du groupe citent les noms des salles et des villes où ils ont pu assister à un opéra ou

un récital lyrique pour montrer la variété de leurs contacts et pratiques mais ce qui est le sujet des débats et confrontations émane davantage de l'expérience d'écoute qui se fait sur un mode individuel. C'est d'ailleurs dans leurs descriptions des pratiques personnelles que les participants sont les plus prolixes. L'écoute chez soi et ses modalités ne sont pas imposées mais continuellement à inventer, avec une impression de grande liberté quant au choix du répertoire, quant à l'organisation du temps et de l'espace. L'élaboration du lien à l'opéra, et la construction de l'expérience dans ce domaine, semble indissociable de cette relation presque seul à seul où l'amateur façonne l'œuvre à ses envies d'écoute. Il crée par la même occasion des situations et des objets improbables dans le cadre d'une exécution publique. Toby, passionnée par le *Ring* de Wagner, peut ainsi comparer, dans la même soirée, des extraits de versions réalisées à des décennies d'intervalles, par des artistes qui n'auraient pas pu se rencontrer sur une scène. Elle se livre non seulement à une comparaison des qualités respectives de telle ou telle interprétation mais aussi des effets produits sur elle, des sensations et des réactions qu'un spectacle en salle ne pourrait jamais autoriser. Elle fait naître une situation et un modèle d'écoute qui sont inhérents à la relation qu'elle entretient avec l'opéra et à ses goûts personnels.

Le découpage en morceaux choisis à jouer et à rejouer, l'ordre selon lequel on les fait se suivre, n'est pas le seul signe distinctif d'opposition au modèle de réception collective. Il est tout de même marquant du sens que l'on donne à une œuvre en décidant d'en extraire des passages, de leur attribuer un rôle et une fonction à titre personnel. Le recours à la lecture des textes pourrait éclairer cet aspect de l'expérience qui est moins facilement accepté quand on parle de la musique. On peut assez aisément concevoir un lecteur qui isole une page d'un roman et y trouve une signification, qu'il est peut-être le seul à percevoir, et l'apprécier en dehors de l'ensemble du livre. L'exécution de cette page/partition, du fait du support sans doute, se produit à des moments et dans les circonstances décidés par le lecteur et sans qu'il soit obligé de tenir compte des attentes collectives de réception et d'interprétation. L'appropriation de l'objet lui donne en même temps un sens.

Les messages diffusés par la liste *operadiscussion* et qui rendent compte des pratiques d'écoute personnelles, révèlent différents modes selon lesquels s'organise cette activité et sa place dans l'expérience en opéra. Leur écriture suggère une prise de distance et un regard critique qui a pour but de les rendre intelligibles aux autres interlocuteurs et de les valider par une publication. L'évocation peut, parfois, s'appuyer sur une présentation quasi neutre quand on énumère les enregistrements connus avec force de références précises et dont l'accumulation remplace en quelque sorte le jugement personnel. D'autres participants

n'hésitent pas à laisser transparaître leurs émotions et à les mettre en scène à travers une écriture qui essaie de reproduire les flottements d'une démarche affective. Tout en faisant l'effort d'une rationalisation de ses sensations en vue d'une diffusion et de leur communication dans le groupe, on revendique le caractère unique de chaque situation. Dans un long texte consacré à son expérience d'écoute, Elihu tente d'expliquer la nature de son lien à l'opéra :

Au moment où j'écris ce courrier, j'écoute l'enregistrement de "Cosi" fait à Glyndebourne en 1935. Bien, quant aux subtilités de Mozart...c'est la raison pour laquelle je préfère « Falstaff » aux « Meistersinger ». Je m'explique, il y a plus de musique en deux heures...que dans 5 heures de Wagner...mais c'est plus compact...plus rapide...On doit l'écouter de nouveau et de nouveau avant de commencer à s'en apercevoir. Quand j'ai entendu pour la première fois « Otello » en 1973 j'ai pensé ça alors ! c'est une révélation...J'avais pensé qu'il y avait des choses bien plus intéressantes à écouter...j'étais très familier de tout le répertoire standard de Verdi et Puccini...mais après « Otello » je me suis juré de mettre de côté « Falstaff »...et d'attendre pour l'écouter...Je voulais le garder comme un cadeau d'anniversaire que je déballerai un jour...cela le mérite. (message du 3 juin 2000).

Assez paradoxalement, et contrairement aux craintes de dévaluation de l'événement musical réalisé en présence de tous les acteurs, l'écoute chez soi, le recours aux supports techniques, n'enlève pas le sentiment d'un contact exceptionnel. L'expression "cadeau d'anniversaire" suggère que l'œuvre est toujours considérée comme un bien rare et non substituable et le fait de "déballer" n'est pas sans rappeler le geste de mélomane, loin d'être banal, qui enlève le papier du disque qu'il vient d'acheter. Plus même, la valeur du "cadeau" est telle que l'on repousse sa consommation jusqu'au moment où l'on sera digne et capable de l'apprécier

L'attitude suggérée par le message d'Elihu ne concerne pas uniquement un enregistrement mais une œuvre en général qui peut être savourée sous d'autres formes. Un autre participant, Peter, apporte justement quelques nuances quant aux conséquences d'une écoute qui se nourrit principalement des œuvres gravées. Son modèle s'élabore du point de vue de quelqu'un qui a pratiqué le chant et pour qui l'opposition scène/enregistrement jette une suspicion sur le bien fondé du plaisir médié par des supports techniques :

Je pense que beaucoup d'entre nous sont gâtés par les enregistrements et ont des attentes impossibles de ce qu'un chanteur d'opéra peut faire et produire dans une salle. Même la voix

de Nilsson ne paraissait pas aussi grande et large dans une salle que quand on l'écoute assis à côté d'une enceinte. C'est ça le problème quand on a uniquement des enregistrements pour évaluer un artiste et pas une réelle expérience d'opéra tel qu'il doit être fait, comme quand on fait partie d'un auditoire. Un enregistrement peut être fait et refait, un expert peut venir et balayer de petites nuances qui ne lui plaisent pas. C'est pour ça que je préfère des disques live ou, encore plus, de vieux enregistrements live. (message du 27 février 2000).

Toujours le même participant se livre, quelques semaines plus tard, à la description de sa recette pour optimiser l'écoute et pour préparer l'écoute d'une transmission qui doit avoir lieu à la radio ou à la télévision. Son cas est assez remarquable car, à aucun moment, il ne prend en considération l'éventualité d'une réception complètement ou quasi complètement vierge. L'amateur se dessine dans ses messages comme celui qui s'arme par plusieurs moyens au contact avec un opéra et qui, finalement, se fixe un cadre qui n'est pas beaucoup plus souple que ce que l'on pourrait reprocher aux occasions officielles. Il remplace la norme collective par un modèle personnel qui comporte plusieurs balises. Sa façon de faire n'est pas revendiquée comme le seul accès possible mais peut surprendre par son organisation et sa méticulosité :

Bien que j'aie pratiquement tous les opéras de Wagner en tête et que je parle allemand, je me prépare toujours à l'écoute des transmissions du « Ring » en me mettant bien dans l'esprit de l'œuvre par de la lecture, par l'écoute de la musique et après j'écoute tout en suivant le livret parce que je n'ai pas d'images visuelles de ce qui se passe sur la scène. Cela aide quand même d'avoir assisté à des représentations à plusieurs occasions et dans mon esprit il y a quelques images qui viennent quand je lis le texte. C'est vrai que la dernière fois on entendait des ratés et des hurlements mais ils étaient dans un auditorium de 4000 places et je suppose que dans ces œuvres l'orchestre a plus de 100 musiciens. Je ne dénigre rien, Sarah, c'est ma façon de compenser le fait de ne pas être là-bas ! (message du 25 mars 2000).

Le texte envoyé par Peter est d'une grande complexité car il mélange différentes situations d'écoute : l'enregistrement joué chez soi, l'émission radiophonique avec, par conséquent, des destinataires multiples, la projection dans une réception collective avec la réalité sonore d'une salle. La consommation individuelle, dans la sphère privée, ne prendrait alors qu'une allure d'un pis aller dans la satisfaction de ses besoins musicaux. L'impression qui pourrait être confirmée par les discussions qui suivent la diffusion d'un opéra à la télévision ou à la radio,

donc vu à domicile, et dont on débat collectivement en reconnaissant par la même occasion qu'une expérience n'a d'intérêt que si elle est partagée et que si l'on retrouve d'autres regards sur l'événement que le sien. Il y a, évidemment, dans le message que nous venons de citer, des aspects problématiques qui dépassent l'univers d'un mélomane en particulier. Il s'agit, premièrement, de l'association entre ce que l'on entend et ce que l'on voit. De nombreux participants utilisent d'ailleurs plus volontiers le terme de "voir un opéra" même quand ils font référence à un disque. On écoute une voix dont on mesure la maîtrise technique et le style mais l'opéra reste lié à des images d'une performance scénique. C'est, sans doute, la spécificité du genre où la musique n'est qu'un des langages utilisés et ne semble pouvoir être appréciée que quand tous les éléments sont en place. Cela ne veut pas dire qu'un amateur de musique instrumentale baigne dans un désert visuel mais, sur la scène d'un opéra, l'interprétation est également donnée à voir et les choix d'un compositeur s'inscrivent dans un texte qu'ils illustrent ou complètent.

Cette vision est propre au spectateur et peut s'éloigner à plusieurs égards des objectifs d'un professionnel. C'est le deuxième point du message de Peter que nous souhaitons souligner. La préparation méthodique et approfondie dont il parle met à mal les aspirations des gens du spectacle et réduit étrangement leur rôle dans la construction de l'expérience esthétique du public. Dans une interview accordée à la chaîne *Mezzo*, le metteur en scène canadien, Robert Carsen, exprime son souhait et son objectif "que les spectateurs viennent dans une salle sans aucune réminiscence, table rase de tout souvenir d'opéra au lieu de se jouer des disques dans leurs têtes". Objectif ambitieux et irréaliste, au moins pour une bonne partie de l'auditoire, quand on sait le succès des œuvres comme *Don Giovanni* ou *La Traviata* que l'on va voir parce qu'on les connaît déjà. On en comprend mieux les raisons à la lumière des témoignages exprimés par les internautes du groupe étudié : l'expérience vécue dans une salle fait appel à l'expérience d'écoute privée et, à son tour, alimente les sensations qui surviennent dans l'univers personnel de l'amateur. Sans vouloir dire qu'un mélomane se déplace dans une salle pour confirmer les impressions que lui a fournies la consommation des enregistrements, nous pouvons constater que certaines attentes sont déjà formées et que la marge de manœuvre des artistes/exécutants est plutôt étroite et qu'elle tient autant d'une œuvre que de leurs qualités personnelles.

De plus, la curiosité des amateurs et la possibilité d'avoir accès à des informations très variées, y compris du type "professionnel", font d'eux un public vigilant et difficile à manipuler car conscient des impératifs artistiques, économiques et politiques. La connaissance de la complexité d'une production lyrique et de ses enjeux, attestée dans les

messages, montre qu'il existe d'autres modèles de réception et de perception de l'opéra. Si un mélomane se projette en tant qu'auditeur d'un produit fini, il est aussi attentif aux diverses composantes et à leur articulation dans la création d'un événement lyrique.

9.3. L'émergence d'un paradigme

L'analyse des messages d'un groupe de discussion et leur comparaison avec d'autres formes de manifestation de l'intérêt pour l'univers lyrique permettent de dégager un modèle d'expérience en opéra qui s'écarte de la vision du public véhiculée par les discours officiels et va à l'encontre de la séparation des espaces matérialisée par l'architecture des salles. Un apparent émiettement des anecdotes personnelles et la revendication du principe du plaisir comme moteur des démarches, n'empêchent pas la mise au jour d'un paradigme de l'expérience esthétique en opéra qui redéfinit la place du mélomane. Il permet de mieux comprendre pourquoi il est difficile d'attendre de la part d'un amateur, mais aussi du public en général, une attitude passive ou malléable pour en faire un réceptacle docile. Non seulement le public résiste à la définition de l'œuvre qui lui soit imposée d'office mais aussi au rôle que voudraient lui assigner les instances productrices.

Les discussions sur les différents aspects de la création lyrique et de ses étapes sont assez significatives à cet égard. Il s'agit, plus particulièrement, de tensions et d'interactions qui surviennent dans différentes étapes de la réalisation d'une œuvre pour un public et de sa diffusion. Précisons que ce modèle pourrait s'appliquer à d'autres formes de spectacle, ou même plus généralement à d'autres formes d'art, mais qu'il comporte des caractères inhérents à un événement lyrique. En effet, les données telles que la direction d'orchestre, le répertoire ou le chant lyrique augmentent la complexité des situations et des tensions qui se produisent entre plusieurs acteurs. Le public est le destinataire du résultat mais, dans son approche de l'opéra, va au-delà de l'instant de la représentation qui a lieu sur une scène ou au de-là d'une simple écoute d'un enregistrement. Étant donné que la langue des échanges dans le groupe *operadiscussion* est l'anglais, nous nous permettons de reprendre les termes utilisés dans les textes d'origine. Ils résument les lignes sur lesquelles se concentre l'attention des participants

et qui sont des mots clefs des avis exprimés. La fonction "clef " peut être prise au sens le plus littéral d'ouverture d'une porte à la discussion car elle agit comme un catalyseur à l'expression des avis et témoignages. Sans être des sujets à proprement parler, les amateurs ne cherchant pas forcément une théorisation de leurs expériences, ces notions se profilent derrière les échanges et indiquent, parfois, les zones communes dans la perception par le public et par des professionnels.

Casting (distribution des rôles)

Il engage à considérer les questions de la spécialisation pour un nombre limité de personnages, eux-mêmes inscrits dans un registre de voix qui nécessite des moyens naturels et techniques bien spécifiques. À l'intérieur d'un registre, un chanteur d'opéra a la possibilité d'incarner quelques rôles où l'on considère qu'il est le plus performant. Cette adéquation n'est ni simple ni toujours réalisable du fait même de la disponibilité des artistes. Le jeu qui consiste à trouver une distribution "idéale" témoigne d'une recherche des voix qui correspondraient le mieux aux attentes et de l'impossibilité de les satisfaire – d'où la citation des artistes passés et présents que l'on réunit pour des distributions improbables et qui figent encore davantage les exigences. Dans le discours critique officiel, on parle davantage des distributions "homogènes", expression élégante pour désigner la médiocrité de l'ensemble. La notion de *casting* est aussi révélatrice de nombreuses tensions, évoquées par les participants du groupe. La tension entre les aspirations de l'artiste et le répertoire pratiqué à un moment donné – l'engouement pour la *Clémence de Titus* lors d'une saison pourra être ressenti comme une exclusion de ceux qui ne pratiquent pas le répertoire mozartien ou qui n'excellent pas dans ce domaine. La correspondance entre ce que représente l'artiste, en tant qu'individu et professionnel, et la vision de l'œuvre soutenue par le chef d'orchestre et le metteur en scène – avec d'inévitables reproches de mal utiliser leur vivier. Les impératifs économiques de la direction : les cachets, l'équilibre budgétaire qui entraîne des compromis sur le plan artistique. Les éléments que nous venons de signaler peuvent être constatés dans l'industrie du disque mais avec un rôle plus marqué de la logique médiatique et publicitaire. Il y a, en effet, des artistes qui ne se produisent pas ou très rarement dans les salles mais qui enregistrent beaucoup et dont l'image garantit le succès d'une entreprise même quand elle concerne le lancement des œuvres peu connues du public. Par conséquent, les disques sont également

soumis à le recherche d'une distribution idéale avec un intérêt évident pour un groupe de discussion – la disponibilité du support permet à plusieurs personnes d'exprimer leurs avis.

conducting (direction d'orchestre)

Désigne l'ensemble des activités d'un chef d'orchestre et non pas seulement le moment de l'exécution d'une œuvre. De façon un peu surprenante, le chef d'orchestre est souvent jugé comme peu compétent dans l'estimation et dans l'utilisation des voix, quand on ne lui attribue pas la destruction des carrières – le cas le plus souvent cité est celui de Herbert von Karajan qui aurait ruiné la voix de Katia Riciarelli en lui imposant des emplois inappropriés et qui aurait mis fin à sa collaboration avec Victoria de los Angeles quand celle-ci a décliné un rôle. C'est, en définitive, une image de tyran qui l'emporte auprès des amateurs. Le chef d'orchestre n'est pas perçu comme un médiateur entre la scène et la salle, ou les artistes et les auditeurs dans un enregistrement, mais plutôt comme un obstacle à la communication. Rappelons, à ce sujet, le film de Frederico Fellni, *La répétition d'orchestre*, dont la conclusion est la transformation du chef d'orchestre en un dictateur vociférant – le prix à payer pour la cohésion d'un concert qui s'appuie sur l'harmonie de plusieurs sensibilités exacerbées. À mi-chemin entre une fiction et un reportage télévisuel, le film de Fellini résume et symbolise les conflits qui se cristallisent sur celui qui est supposé faire le lien. La vision véhiculée dans les messages des amateurs rejoint à plusieurs égards les revendications des professionnels. Les conflits entre le metteur en scène et la direction musicale sont un lieu commun des théâtres et les chanteurs peuvent reprocher au chef de "ne pas donner les signes attendus", par exemple les entrées qui leur permettent de se repérer par rapport à l'orchestre. L'implication du chef d'orchestre dans la vision et dans la production d'une œuvre lui fait porter la responsabilité de l'échec ou du succès de l'exécution musicale. L'actuel règne des metteurs en scène, reflété par le discours officiel mais quasi totalement absent dans les discussions, semble laisser moins de place à la vision et à l'interprétation des chefs d'orchestre mais ils participent aux choix des chanteurs, ce sont eux, bien sûr, qui détiennent la partition – le point de convergence et la référence commune. Ils sont, à leur tour, soumis à des spécialisations selon les compositeurs et les époques (baroque/romantique, Mozart/Verdi).

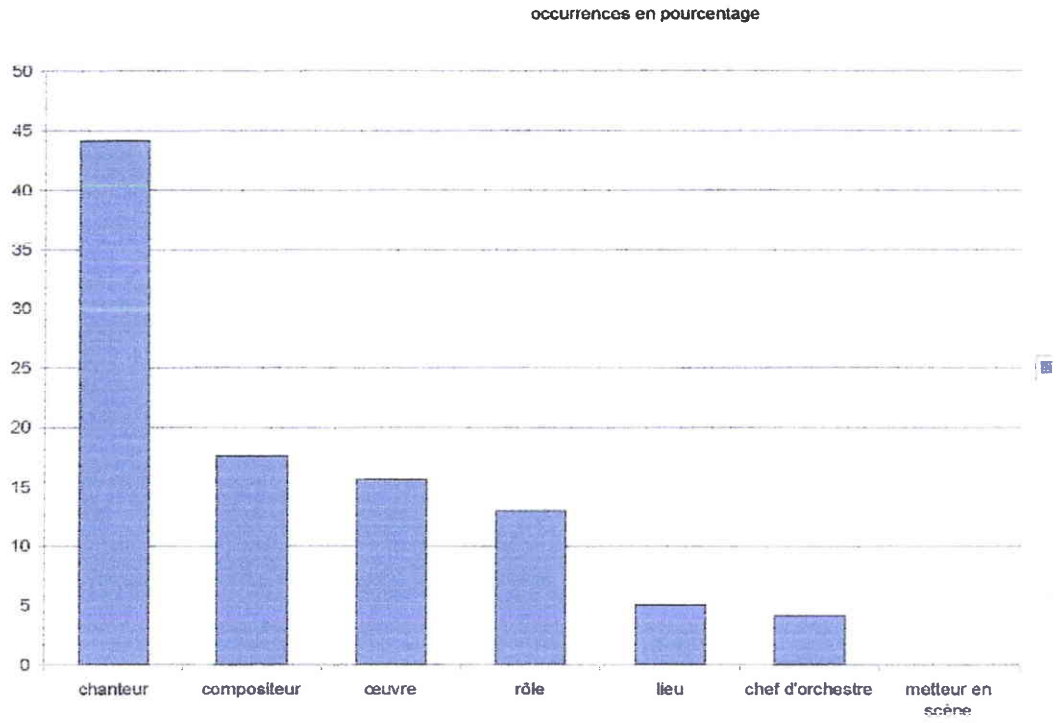


Figure 10 : Un relevé des occurrences en pourcentage effectué sur 1000 messages pris au hasard dans le corpus montre le peu d'intérêt manifesté à l'égard des metteurs en scène qui ne sont cités que de façon très exceptionnelle.

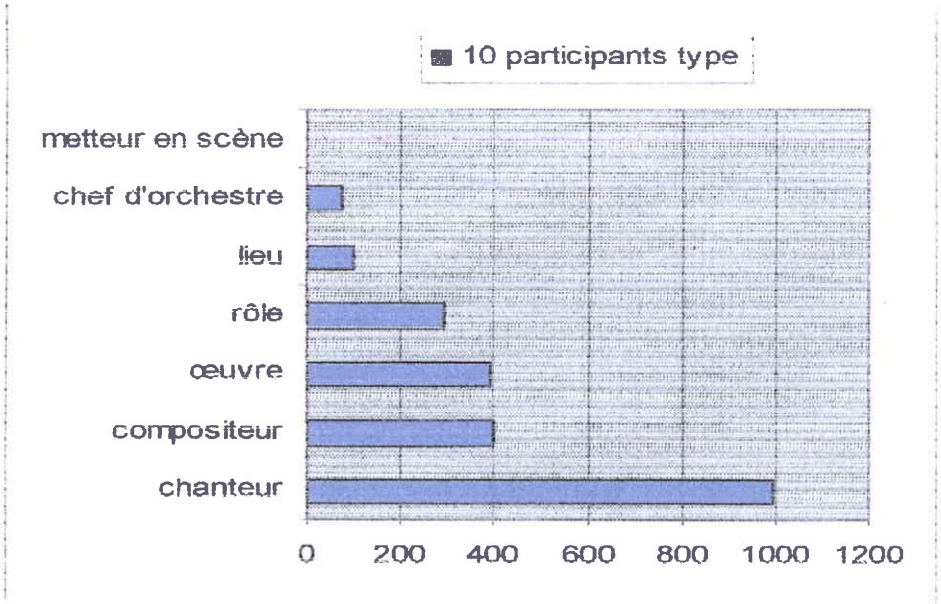


Figure 11 : Le résultat du même relevé effectué sur 10 participants type parmi les plus actifs du groupe operadiscussion.

production

Terme utilisé pour désigner la réalisation scénique d'un opéra. Il suggère une perception des moyens mis en œuvre et du caractère ponctuel propre au lyrique : le nombre de représentations limité, l'attachement au lieu de l'événement. Même si l'on tient compte des enregistrements pirates ou officiels, la plupart des spectacles est évoquée par le témoignage des personnes qui y ont assisté. La reproductibilité d'un spectacle d'opéra est relativement problématique et ressentie comme telle par les professionnels comme par les amateurs. La production est un résultat proposé au public mais couvre une réalité aux multiples enjeux économiques, artistiques, sociaux et divers processus de communication, souvent à caractère passionnel, autour d'une œuvre qui existe à l'état virtuel et qui ne peut être réalisée que par un équilibrage des tensions et des interprétations propres à chaque acteur. La production consiste à choisir les interprètes, à proposer une direction d'acteurs, une scénographie, à ajuster les moyens financiers au projet artistique, à respecter la politique imposée par les partenaires/mécènes, à susciter l'intérêt du public et des médias. Elle est la matérialisation des différentes situations de communication. Elles sont particulièrement complexes du fait des espaces occupés par les acteurs – hormis le public dans la salle et les artistes sur la scène, il faut tenir compte des musiciens dans la fosse d'orchestre et de la figure du chef d'orchestre qui canalise l'attention des artistes et de l'assistance. À cela peut s'ajouter une présence médiatique sous forme d'articles publiés dans la presse, une retransmission radiophonique ou télévisuelle et, en ce qui concerne notre étude, les réactions des amateurs qui s'expriment au sujet de l'événement.

repertory (répertoire)

Le mot peut revêtir différentes nuances : pour les interprètes, il s'agira des rôles et partitions maîtrisés et disponibles selon les exigences des contrats, pour les maisons d'opéras, ce terme comprend les œuvres qui sont à l'affiche ou qui pourraient l'être dans les saisons à venir. A titre d'exemple, l'Opéra de Paris qui présente une nouvelle programmation chaque année, garde dans son répertoire des opéras dont les décors et, plus généralement, la mise en scène sont "sous la main" pendant cinq ans. Cela veut dire que la maison prévoit des reprises et qu'elle a des capacités suffisantes pour stocker le matériel nécessaire et mobiliser rapidement

une équipe prête à produire le spectacle choisi. Le répertoire est une notion et une réalité qui se construisent dans le temps et en étroit rapport avec les attentes des consommateurs. Théoriquement, un théâtre est en mesure de représenter toute œuvre lyrique et de satisfaire des goûts variés du public. La spécialisation revient aux festivals et aux manifestations ponctuelles telles que le Festival Baroque de Beaune ou le Festival Massenet de Saint-Étienne pour ne citer que deux exemples. En pratique, les questions budgétaires restreignent le choix à l'intérieur d'un "réservoir" d'œuvres qui peut paraître dès le départ assez limité. Seuls les théâtres disposant des moyens financiers importants et/ou d'un statut comme l'est en France le label "national" peuvent envisager d'inscrire dans leur répertoire un opéra de Wagner. En plus des effectifs exigés par l'orchestration, les particularités vocales demandent des chanteurs spécialisés dans ces œuvres. Certaines maisons soutiennent les compositeurs contemporains mais il faut constater, à ce sujet, que de tels événements sont rares – en moyenne un titre par saison sur une douzaine de spectacles proposés[102]. Les participants de la liste *operadiscussion* témoignent de leur connaissance et de leur intérêt pour les questions liées à la construction et au maintien du répertoire lyrique. Ils commentent, dans leurs messages, le rapport entre leur pratique de l'opéra et la disponibilité des œuvres que l'on peut voir et entendre, en particulier dans ce qu'ils considèrent comme le point fort de leur expérience – les spectacles vivants. Plusieurs échanges, y compris ceux qui prennent la forme d'un jeu, concernent le choix des œuvres et des artistes capables d'incarner les personnages. Nous avons parlé des registres de voix qui structurent souvent la présentation des préférences mais le physique tient une place tout aussi importante même si l'internaute qui veut passer pour un véritable amateur et connaisseur essaie de minimiser son rôle. En effet, l'attachement aux apparences physiques se manifesterait surtout auprès du public qui est novice et qui aborde l'opéra avec les attentes formées par la fréquentation des salles de cinéma ou sensible à la « tyrannie » de la beauté physique telle que pourraient la suggérer les médias – tel est en tout cas le canon qui fonctionne dans le groupe. Les conséquences des tensions entre le répertoire et les attentes du public sont jugées comme particulièrement néfastes par les participants professionnels qui y voient une forte restriction à l'expression artistique. Remarquons que ces mêmes personnes interrogées sur leurs œuvres de prédilection, c'est-à-dire quand elles sont placées en position de destinataires, disent leur goût pour les opéras très connus, le plus souvent joués, et dont la liste est très limitée. L'expérience esthétique en opéra semble pouvoir se construire à partir et autour d'un nombre relativement restreint d'œuvres

[102] L'opéra de Paris a commandé et représenté, au cours des trois dernières saisons, trois opéras contemporains dont deux composés depuis moins de cinq ans – *K.* De P. Manoury et *Péréla, l'homme de fumée* de P. Dusapin.

quand il ne s'agit pas d'extraits, airs, duos ou ouvertures, mais, dans ce cas, l'attention se porte sur l'interprétation plus que sur un ensemble. L'expression des goûts n'est pas étrangère à ce caractère "délimité" du répertoire dans la mesure où il contribue à constituer un référent commun et permet de rejoindre la discussion aux personnes qui se disent peu initiées au lyrique.

Tous ces éléments font partie des « objets » sur lesquels s'exerce le jugement d'un spectateur/amateur d'opéra mais aussi des personnes qui sont confrontées à cette musique de manière moins assidue –on cherche à comprendre les raisons des effets produits sur soi par un objet artistique dans la relation personnelle mais aussi du fait de l'implication de cet art dans l'ensemble de la société. Quelle que soit la solidité de l'univers individuel construit par un amateur, il ne peut pas faire abstraction du sens d'une expression artistique pour le public en général. Les moyens d'accès et de diffusion font partie d'un fonctionnement économique qui influence l'expérience esthétique qui fait largement appel aux supports et aux solutions techniques.

Comme les centres d'intérêt dépassent l'objet-opéra au sens strict et se portent également sur le contexte, on peut se poser la question de savoir comment le public d'opéra, et bien sûr à plus forte raison ceux qui se disent amateurs, prend connaissance du fonctionnement interne de ce que l'on pourrait appeler de manière générale la production d'un opéra dans les différentes manifestations de son existence. Qu'est-ce qui fait retenir et rappeler dans les discussions les noms des personnes et des lieux, les circonstances dans lesquelles se déroulent un événement et tout un réseau de données qu'un sociologue comme Charles Lalo appellerait "anesthétiques".

Il y a, dans un premier temps une volonté de rendre hommage ou de faire connaître tous ceux qui d'une façon ou d'une autre participent à la réalisation. Les programmes distribués ou vendus dans une salle en sont une étape – ils peuvent se limiter à une présentation rapide de la triade chef d'orchestre/metteur en scène/solistes, d'autres, comme celui de l'Opéra de Paris, détaillent tous les services et leurs employés (les noms du personnel technique, de tous les musiciens, personnel administratif, partenaires…). Il est à remarquer que, selon les contrats, la présence d'un nom sur l'affiche ouvre le droit à quelques invitations au spectacle dont la quantité varie en fonction de l'importance que l'on attribue à telle ou telle contribution.. Une autre convention qui amène « les coulisses » du spectacle sur la scène est celle des saluts à la fin d'une représentation. L'ordre de passage, bien établi dès les répétitions, est très hiérarchisé et se termine par l'apparition non seulement du chef d'orchestre et du metteur en scène mais

également du chef des chœurs, du costumier, du scénographe. Dans la partie consacrée à la présence de l'opéra dans les médias, nous avons mentionné les films documentaires qui s'attachent à montrer le travail de l'ombre, celui des techniciens du plateau, des maquilleuses, perruquiers , etc. Ils sont très largement consommés et commentés par les membres du groupe *operadiscussion* et considérés comme une source d'information sur la complexité de montage d'une œuvre lyrique autant qu'une grille d'appréciation pour le résultat lui-même. L'envers du décor, les structures sous-jacentes et qui ne sont pas directement exposées sur la scène sont progressivement intégrés dans le processus de construction d'une expérience esthétique – ils rappellent que l'amateur peut exercer différents niveaux de lecture qui orientent son rapport à l'opéra.

9.4. La mythologie de l'amateur internaute

Dans l'article intitulé *L'art vocal bourgeois* et placé dans *Mythologies*, Roland Barthes critique un enregistrement effectué par le baryton français, Gérard Souzay, à qui il reproche de sacrifier l'émotion aux signes de l'émotion par une expressivité chargée d'intentions et qui doute des compétences de l'auditeur[103]. Dans sa mission de servir la musique, l'interprète devrait effacer toute touche de contribution personnelle pour ne pas ajouter autre chose que ce qui se trouve déjà dans la partition. Cette façon de concevoir la transmission d'une œuvre musicale, liée chez Barthes à une démarche idéologique, ouvre un champ plus large aux considérations sur la réception capable de trouver « la lettre totale du texte musical » sans insistance pédagogique de l'artiste. Si le fait d'être pris comme exemple des formes signifiantes de notre culture, entre la *Publicité* et le *Plastique*, tenterait de montrer la place et l'intérêt de l'art lyrique dans la société de la fin des années cinquante du XX^{e} siècle, il ne met pas l'accent sur la spécificité du rapport entre le public d'opéra et ses artistes. En effet, ce que Barthes condamne chez un Gérard Souzay ou un Dietrich Fischer-Dieskau, à savoir un excès de maîtrise et d'intention dans le but d'émouvoir l'auditeur, constitue une des bases sur

[103] Barthes R., *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957, p. 158 : « Et c'est précisément ce que l'art bourgeois refuse : il veut toujours prendre ses consommateurs pour des naïfs à qui il faut mâcher le travail et surindiquer l'intention de peur qu'elle ne soit suffisamment saisie ».

lesquelles s'établit l'attachement de l'amateur d'opéra. La technique et l'interprétation ne sont pas non plus un écran derrière lequel pourrait se cacher un exécutant sans identité.

L'expérience d'écoute comporte une activité de reconnaissance des harmoniques et du style qui peut faire distinguer le même air chanté par des artistes différents. Plus, la capacité à identifier les signes personnels d'un interprète peut être une source de satisfaction et de plaisir. L'univers que bâtit un amateur d'opéra, et l'expérience qui en découle, n'est pas composé exclusivement de sensations sonores abstraites. Il se remplit également de figures qui sont à la fois familières et mythiques. Ainsi, tout en admettant que le mythe est un système de communication et un mode de signification qui trouve sa place dans les attachements des amateurs d'opéra, nous sommes amenés à tenir compte autant de sa forme et de son contenu que des acteurs qui l'incarnent. Aussi pragmatique, voire anecdotique, que puisse paraître le recours aux noms marquants de la production lyrique, il est indispensable car l'expérience esthétique en opéra est loin d'être une abstraction réductible à un modèle universel. Le choix d'étudier les comportements des amateurs sur l'Internet montre justement son caractère protéiforme et éphémère sans qu'il soit impossible de proposer quelques lignes générales dont l'objectif est de mettre au jour des processus plutôt qu'un état figé.

Il va de soi que l'intérêt que portent les fans aux interprètes de la musique qu'ils préfèrent n'est pas un phénomène nouveau ni quand on parle de l'opéra ni par rapport aux attitudes manifestées sur l'Internet. Les discussions sur le réseau sont plutôt une confrontation grâce à laquelle apparaissent des processus de formation des goûts et leur expression dans un cadre construit dans cet objectif. L'ouverture à la variété d'expériences et la réactivité des participants nous font constater même que le groupe étudié témoigne, malgré la restriction au domaine de l'opéra et l'image conservatrice qui l'accompagne, d'une souplesse, quant aux normes et conventions, qui n'est pas toujours de mise dans les communautés en ligne. Contrairement aux groupes analysés par Michel Moatti que l'auteur désigne comme furtifs et fragiles dans leur tentative de réunir des individus désabusés et angoissés par le réel, les amateurs d'opéra semblent vouloir partager un réel qui les enchante et qui est constitué des moments de plaisir[104]. L'Internet n'est pas dans leur cas un moyen d'échapper à l'univers qui déçoit mais une possibilité de faire connaître leur enthousiasme et de le comprendre. Mais, comme les activités que nous étudions engagent un collectif qui tend aussi à se reconnaître dans des valeurs communes, il nous semble important de les identifier et d'analyser leur rôle dans une expérience esthétique. C'est pour cette raison que nous souhaitons présenter quelques éléments qui structurent le lien de l'amateur d'opéra à l'objet de sa prédilection. Ils

concernent autant les notions d'artiste et de répertoire que les modes d'existence de l'art lyrique aujourd'hui compte tenu du poids de la logique commerciale et médiatique comme de l'évolution des supports de la diffusion.

9.4.1. Le rapports aux artistes

Dans de nombreux messages émanant du groupe *operadiscussion*, des internautes se livrent à la description de leur lien à l'opéra à travers la relation qu'ils établissent avec ceux qui portent les œuvres par leur présence physique. Les moyens mis en application par les interprètes trouvent des échos et des réactions auprès des auditeurs. Cet aspect peut être vu comme une particularité de l'opéra qui en plus de la partie instrumentale, placée dans la fosse d'orchestre et prévue initialement comme un accompagnement de l'action scénique, comporte une réalisation vocale à la fois très technique et très personnelle du fait des qualités naturelles de chaque chanteur. L'implication du corps de l'artiste dans la médiation d'une œuvre lyrique peut permettre de comprendre le rapport affectif et l'idéalisation que manifestent les amateurs. Un parallèle avec les compétitions sportives n'est sans doute pas à exclure, tant il est vrai que l'engagement du corps dans la production du son semble dépasser l'artifice de l'ensemble du spectacle et écarte, *a priori*, toute possibilité de « tricher ». Le savoir-faire technique n'est pas le seul en jeu dans une performance et dépend aussi des données physiques « naturelles ».

Si le décor et les costumes peuvent être objets de critiques quant à leur vraisemblance et leur réussite à créer l'illusion, la voix reste la partie la plus authentique, et la plus fragile, d'un événement ou d'un enregistrement. Le corps de l'auditeur répond à l'engagement du corps de l'interprète dans un processus de communication où l'opéra écouté en tant que spectacle passe au second plan et pourrait, à la limite, servir de prétexte à l'échange de vibrations entre le public et les chanteurs. Comment comprendre autrement le rôle de déclencheur d'intérêt pour le lyrique envisagé comme une rencontre entre l'amateur et l'artiste dont la voix accroche l'attention et fait naître l'étonnement et la curiosité ? Cette influence paraît d'autant plus significative que la voix est entendue en dehors du contexte attribué habituellement à l'opéra. Margy et Michael Davis sont des amateurs au profil très différents et si la première donne

[104] Moatti M., *La vie cachée d'Internet. Réseaux, tribus, accros*, Imago, Paris, 2002, p.174.

l'image d'une néophyte passionnée, le second est un érudit et collectionneur de longue date. Ce qui les rapproche justement, c'est l'entrée dans l'univers lyrique par une révélation qu'ils définissent comme fortuite et survenue dans un décorum où seule la voix peut être reconnue comme un élément du genre qu'ils ne découvrent que plus tard. Rappelons-le, Margy prend conscience de son plaisir à écouter de l'opéra en regardant une émission de télévision – *Amy Awards* avec Andrea Bocelli, Michael Davis, au cinéma et par la découverte du chanteur Mario Lanza. Quelle que soit l'évolution des goûts ultérieure, l'attachement affectif à la figure de l'initiateur reste très fort et peut être revendiqué dans le discours ou par l'action – création des associations, fan clubs ou sites *web* personnels consacrés à l'artiste.

Une autre variante de projection de son goût sur la figure de chanteur est son choix en tant que modèle d'accomplissement, si ce n'est de perfection, par rapport auquel se situe l'ensemble d'individus reconnus comme professionnels du chant. Le recours aux enregistrements permet de se constituer des références et des repères qui tiennent une place d'importance dans la définition de ses goûts et idéaux et dans leur expression quand on arrive à être confronté à d'autres mélomanes lors d'une discussion. Les sites *web* personnels, qu'ils soient consacrés à un registre de voix ou à un artiste en particulier, sont une forme de prolongement sur le réseau de l'intérêt pour ceux qui sont le plus exposés aux regards et aux oreilles. Les interprètes sont un élément de la communication entre le public et l'œuvre représentée, ou réalisée sous différentes formes, qui focalise les attentions et les jugements.

La figure de l'artiste est ce premier terrain de projection et d'identification qui crée le lien à l'opéra, qui lui donne corps. Le chanteur, plus que les autres catégories professionnelles, porte les signes de l'attachement à la musique et oriente le caractère que prennent les pratiques de l'amateur. L'Internet permet de s'en rendre compte ne serait-ce qu'en parcourant quelques sites mis en ligne par des fans qui publient leur documentation et leur passion – une façon de dire ce qu'on aime mais, tout autant, ce qu'on est soi-même. Ce regard sur ses goûts et convictions n'est pas déporvu d'une forme d'auto-critique ou d'auto-dérision, notamment dans le fait d'assumer des clichés et des représentations caricaturales qui peuvent exister à propos des vedettes du lyrique et du genre lui-même. Il y a un second degré qui serait la marque de la solidité de la passion consciente de sa propre démesure.

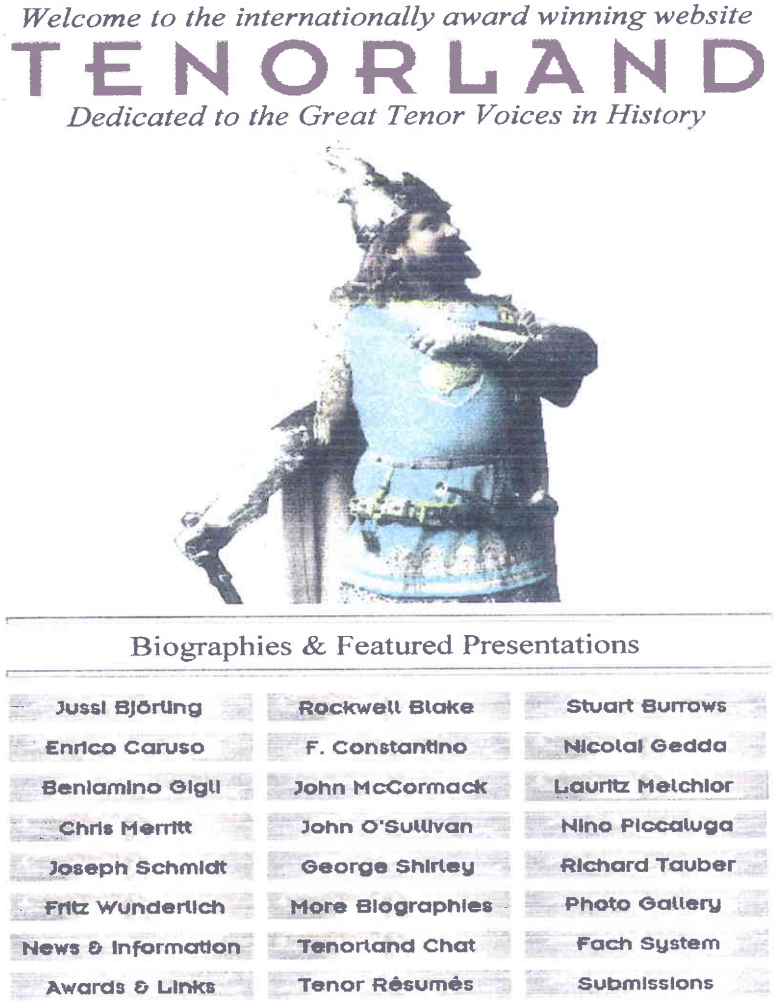


Figure 12 : Parmi les sites web mentionnés, et souvent recommandés, par les participants d'*operadiscussion*, se trouve *tenorland* voué exclusivement aux plus célèbres artistes de ce registre de voix. Comme beaucoup d'autres, il propose un espace d'échange et des rubriques d'actualité esquissant ainsi une ligne de continuité dans la tradition de l'attachement à une figure d'artiste quelque peu ambiguë – personnage héroïque du fait de ses emplois dans l'opéra mais également l'objet privilégié de la caricature. L'image qui illustre la page de sommaire affiche une posture et un costume qui s'inscrivent dans l'esthétique du XIX^{ème} siècle et du grand opéra historique. Est-ce une prise de distance ironique de la part des concepteurs ou un regard de l'amateur sur les clichés qu'il perpétue ?

Ce phénomène comporte aussi l'aspect participatif du public, tel que le définit Pierre Bourdieu dans *La Distinction*, où la préférence artistique se confond avec la possibilité de projection et d'identification pour le spectateur et/ou pour l'amateur[105]. L'idéalisation de

[105] Bourdieu P., *La Distinction*, Les Éd. de Minuit, Paris, 1979, p. 34.

l'artiste devient un moyen de légitimer ses choix en les plaçant sous le « patronage » d'une idole qu'il n'est pas aisé d'attaquer. L'exemple sans doute le plus courant, mais aussi le plus banal, se trouve dans les débats au sujet de Maria Callas. Les participants du groupe témoin qui ne sont pas forcément des fans inconditionnels de la diva, prennent d'infinies précautions pour formuler leurs réserves et n'oublient pas de reconnaître son apport artistique à l'opéra avant d'émettre quelques critiques éventuelles. Rappelons à cet égard que Maria Callas est, sans doute, très emblématique du rapport sacré au lyrique et en particulier à ses interprètes que l'on n'hésite pas, parfois, à rapprocher du *sacer*, intermédiaire entre les hommes et les dieux[106]. La vie de l'artiste peut servir d'illustration à certaines analogies entre l'opéra et la religion – elle est entourée d'une aura de sacrifice et de mystère, notamment concernant la perte de voix, ce don qui fascinait et envoûtait ceux qui l'écoutaient.

Le fait même que l'interprète chante, au lieu de parler, et souvent dans une langue dont le spectateur ne connaît pas un mot, lui procure une dimension sacrée de celui qui sublime la parole dans une communication qui va au-delà du langage des hommes. À cela viennent s'ajouter des éléments constitutifs des œuvres qui en sont presque des lieux communs comme la prière – que l'on songe à celle d'Iphigénie, d'Aïda ou de Tosca – et des scènes d'oracle, présentes jusque dans les productions contemporaines.

L'intégration de l'Internet dans les pratiques d'amateur est une manière de s'approprier un outil de communication pour faire exister et traduire l'attachement à la figure de l'interprète. Nous avons déjà mentionné les sites web personnels qui fonctionnent comme des autels numériques où se manifestent le rôle de l'artiste mais également les connaissances et les compétences du public qui leur est dévoué. Les groupes de discussion n'ont pas ce caractère exhaustif et documentaire. Ils permettent plutôt la confrontation des choix et des univers construits individuellement mais où se laisse deviner l'importance du lien établi à travers une présence humaine, physique et pourtant idéalisée, de ceux qui mettent leur corps au service de la musique on en devenant des instruments privilégiés . La démarche d'identification des et aux artistes ne relève peut-être pas de la simple curiosité et montre l'intensité de la présence des chanteurs dans les expériences du public d'opéra. Dans les messages étudiés, de nombreuses questions cherchent à donner un nom et un visage à une voix entendue parfois fortuitement. Elles sont transversales et l'on peut les rencontrer dans plusieurs communautés numériques comme dans des sites *web* thématiques et dans des forums de discussion.

---

[106] Chailley J., *L'opéra et le sacré*, texte de la communication disponible sur le site de la revue *Intemporel*, http://mediatheque.ircam.fr.

In February 1993 a contributor to alt.fan.maria-callas posted some interesting remarks about Callas in the role of Medea in Luigi Cherubini's opera of that name.

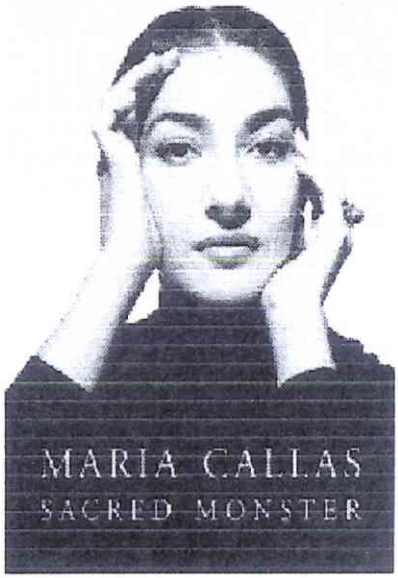
And in April 1996 another contributor wrote of her 1953 *Tosca*.

Yet more from alt.fan.maria-callas.

There used to be a mailing list for fans of Maria Callas, called ***La Divina***. Here are some messages from this mailing list posted during April through September 1999.

A new Callas group was created in mid-2002 at http://www.smartgroups.com/groups/mmcallas

Links to Maria Callas web pages.



A rewarding biography by Stelios Galatopoulos. Here is an extract from this book.

Figure 13 : Un site web consacré aux artistes lyriques (http://serendipity.magnet.ch/callas.htm) propose quelques pages avec des liens vers des groupes de discussion et vers des sites personnels de Maria Callas. Dès les débuts des pages multimédia du type web, les fans de l'artiste se sont manifestés sur l'Internet, ce dont peut témoigner la référence à un avis publié en ligne en février 1993. Par ailleurs, le site reproduit ici la couverture du livre intitulé *Maria Callas. Un monstre sacré.* Titre qui, au-delà de l'oxymore bien usité, résume la démesure du personnage et son image auprès du public.

Qui chante tel air diffusé à la radio, intégré dans la bande son d'un film ou d'une publicité ? Quelle versions a-t-elle été utilisée ? Opera@yahoogroups.com qui a recueilli plusieurs membres d'*operadiscussion* a diffusé entre le 12 et le 19 février 2003, une série d'échanges de courrier au sujet de la publicité de *British Airways* et où les concepteurs utilisent le duo de Lakmé et de Malika de l'opéra de Léo Delibes. Les interlocuteurs se livrent à un travail de recherche en commun et *via* le réseau pour déterminer la version et l'enregistrement auxquels ont eu recours les publicitaires. Et ceci n'est pas un simple exercice d'érudition, bien que les renseignements fournis prouvent des connaissances précises et étendues. Ce qui compte c'est la sensibilité à la particularité de chaque voix dont on reconnaît les couleurs et les harmoniques. « Si c'était Mady Mesple, je l'aurais reconnue car sa voix a ce côté très net de petite fille fragile. » (*If the soprano were Mady Mesple, I'd know it, as her voice is son girlishly distinctive*. John Collinson, le 14 février 2003).

Ainsi, si la figure de l'interprète participe-t-elle du caractère mythologique et rituel de l'amateur de l'opéra, l'Internet et les mélomanes qui s'y expriment accentuent la nature

ambiguë de sa place et de son rôle. D'un côté la distance et l'idéalisation liée au type de médiation qu'exerce l'artiste/l'exécutant d'un mystère, de l'autre un besoin d'identification et de projection qui ramène l'opéra, spectacle et forme musicale, au plus prêt du réel que peut maîtriser une instance de réception.

9.4.2. Les processus de prédilection dans le répertoire lyrique

L'amateur d'opéra qui rejoint un groupe de discussion n'est jamais totalement néophyte de la question car il a eu auparavant la possibilité d'écouter et/ou de voir une œuvre lyrique ou ses extraits. La démarche qu'il accomplit en entrant dans une communauté de personnes qui s'expriment au sujet de l'opéra et de ses composantes montre le dépassement du stade qui se limite à un contact occasionnel et sans conséquences durables sur ses pratiques culturelles. Il s'est tout au moins posé la question de savoir ce qu'il appréciait, ce qu'il aimait entendre ou voir, et a pris des distances qui permettent de parler de ses goûts. Par ailleurs, et comme il s'agit d'une expression verbale et écrite, il possède des outils linguistiques qu'il peut utiliser dans ses messages. Il s'agit parfois de termes techniques propres à l'opéra mais ce sont aussi des mots désignant le spectacle dans son ensemble comme les supports de diffusion. Le vocabulaire et les méthodes d'appréciation évoluent au contact du groupe y compris dans leur définition au risque, peut-être, de formater l'expérience et son expression selon les normes admises par la communauté[107].

La prise de recul nous paraît être une des caractéristiques de l'expérience exprimée sur l'Internet dans la mesure où elle suppose un passage du rapport du type affectif, par ailleurs tout à fait légitime, à un regard réflexif sur soi pour comprendre son statut d'amateur et d'élucider les raisons de ses préférences. Cette attitude est, sans doute, nécessaire pour accepter les remises en cause et les évolutions qui peuvent survenir au cours des confrontations avec d'autres interlocuteurs. L'émotion ne disparaît pas pour autant mais son

[107] Nous avons placé dans la partie annexe, un glossaire dont le contenu a été sélectionné en fonction des termes les plus souvent utilisés dans le groupe *operadiscussion*.

expression et sa communication se font à l'aide des outils linguistiques et rhétoriques qui participent à leur analyse et à leur présentation.

Quels sont, en effet, les points de référence qu'utilisent les amateurs dans la définition de leurs goûts et de leurs pratiques ? Pourquoi la construction d'une expérience passe-t-elle par la reconnaissance d'un panthéon de figures qui comptent dans une activité artistique ? Comment s'articulent la reconnaissance collective, à l'intérieur du groupe *operadiscussion* que nous étudions, et les prédilections individuelles que l'on affiche et explique dans un échange sur le réseau ?

Sans chercher la réponse dans l'objet lui-même, nous voudrions prendre en considération les pratiques qui l'entourent ainsi que certaines catégories qui sont propres à son existence dans le discours des instances intéressées, professionnels et amateurs, et qui se manifestent dans les informations en rapport avec la place de l'opéra dans la société. Parmi ses informations, on peut classer le contenu et l'évolution du répertoire qui montre, entre autres, les limites de la prétendue liberté de l'amateur en tant qu'individu et à l'époque où, théoriquement, les appareils de lecture comme la disponibilité des supports lui donnent la possibilité d'inventer sa pratique personnelle. Si les supports de diffusion et d'écoute évoluent rapidement en permettant aux mélomanes d'organiser les dispositifs techniques de façon très personnalisée, le contenu de base, constitué par le répertoire disponible, accuse un caractère plutôt restreint pour ne pas dire limité à quelques vingt œuvres « connues de tous ».

Pour étudier la construction du répertoire tel qu'il peut être visible sur les scènes des théâtres, nous avons choisi les pages d'*Opéra International* qui donnent la programmation la plus large possible en termes de couverture géographique et de précision de données. Il s'agit de trois numéros de la revue – 2001 (N° 257), 2002 (N° 268), 2003 (N° 279) – pour la même période de l'année (mai/juin/juillet/août). Ces quatre mois semblent assez représentatifs des activités des théâtres car ils comportent une partie de la saison qui peut s'étendre jusqu'à la mi-juillet et tiennent compte des manifestations estivales, propices aux créations des œuvres nouvelles et à la reprise du répertoire baroque. En effet, les chiffres relativement élevés en ce qui concerne les opéras baroques et ceux de Wagner s'expliquent, en partie, par les dates des festivals de Beaune et de Bayreuth alors que les festivals de Pesaro ou des arènes de Vérone mettent en valeur, respectivement, les œuvres de Rossini et de Verdi. Or, après avoir effectué le même type de relevé pour les autres mois de programmation, il s'avère que les variations sont peu significatives : parmi les compositeurs le plus souvent joués, en retrouve toujours les cinq noms phares (Mozart, Rossini, Verdi, Wagner, Puccini) et une très légère baisse dans les

créations mondiales et/ou reprises des opéras baroques. Par ailleurs, signalons deux questions qui divisent les spécialistes. La première pose le problème de classification des œuvres et des compositeurs dans la mesure où, par exemple, Mozart est considéré par certains comme appartenant à l'esthétique baroque du fait même de sa production des *operas seria*, par d'autres comme précurseur du romantisme grâce à la création des singspiels (*La flûte enchantée*, par exemple). Étant donnée la présence des opéras de Mozart dans la vie musicale avant le renouveau quasi archéologique survenu à la fin des années soixante-dix, nous l'avons placé aux côtés des quatre autres compositeurs dont les œuvres reviennent le plus souvent à l'affiche des théâtres. Une autre question que nous souhaitons signaler est celle de la réputation de *Carmen* de G. Bizet comme de l'œuvre le plus souvent représentée dans le monde. Ce constat qui frôle le cliché demanderait une étude à part, compte tenu de la structure d'une saison lyrique (une programmation sur cinq ans généralement) et des facteurs extérieurs comme la présence médiatique et discographique. Sur les cinq années de lecture des programmes, de 1998 à 2003, nous avons pu relever des variations qui font que *Carmen* constitue de 1 à 5 % des titres joués dans une saison.

Nous avons ainsi regroupé les données des trois années consécutives d'observation. Le total des œuvres comprend tous les titres qui sont à l'affiche des théâtres et, en raison du fait que la même œuvre peut être représentée dans plusieurs lieux, il diffère sensiblement du recensement qui montre une relative restriction du répertoire – sur 674 œuvres à l'affiche en 2003, on retrouve 205 titres différents. Nous tenons compte également du nombre des villes dont les programmes sont publiés dans *Opéra International*, sachant que les théâtres australiens ou africains ne sont quasi jamais cités. Dans ce que l'on pourrait appeler le Proche Orient, au sens large, les seules villes mentionnées sont Le Caire et Tel Aviv. Le classement par compositeur est dicté par les observations constatées dans le groupe *operadiscussion* dans la mesure où les catégories le plus souvent commentées par les participants révèlent, hormis l'attachement aux interprètes, une forte présence des auteurs qui précèdent, en pourcentage, les titres et les chefs d'orchestre. On désigne les œuvres par les noms des compositeurs et cette connaissance/compétence devient un point de départ à partir duquel on commence à examiner ses goûts. On ne s'aventure pas dans les opéras à notoriété moindre sans avoir accompli le passage obligatoire par la vulgate qui réunit les auteurs les plus célèbres et sans avoir exprimé sa position par rapport aux classiques du répertoire. La curiosité ou l'envie d'explorer d'autres territoires peut même être inexistante ou très faible dans le cas des « wagnériens » convaincus peu enclins à apprécier le baroque ou le *bel canto*.

La période	Les lieux de représentation	Le total des titres à l'affiche	Les créations nouvelles toute époque	Œuvres baroques	Œuvres composées après 1950	Verdi	Mozart	Puccini	Wagner	Rossini
Mai Juin Juillet Août 2001	145 villes Europe Amérique du Nord Amérique Latine Israël	674	109	41	31	137	80	34	40	27

Figure 14 : relevé de titres des opéras joués pour la période de mai-août 2001.

La période	Les lieux de représentation	Le total des titres à l'affiche	Les créations nouvelles toute époque	Œuvres baroques	Œuvres composées après 1950	Verdi	Mozart	Puccini	Wagner	Rossini
Mai Juin Juillet Août 2002	159 villes Europe Amérique du Nord Amérique Latine Israël Asie	736	86	36	34	82	80	56	48	28

Figure 15 : relevé de titres des opéras joués pour la période de mai-août 2002.

La période	Les lieux de représentation	Le total des titres à l'affiche	Les créations nouvelles toute époque	Œuvres baroques	Œuvres composées après 1950	Verdi	Mozart	Puccini	Wagner	Rossini
Mai Juin Juillet Août 2003	134 villes Europe Amérique du Nord Amérique Latine Israël	592	111	33	23	87	70	46	33	29

Figure 16 : relevé de titres des opéras joués pour la période mai-août 2003.

Les raisons pour lesquelles le répertoire de l'opéra semble restreint, malgré quatre siècles de production, sont multiples. Elles relèvent autant de l'économie du spectacle que du succès historique de certaines œuvres. Les participants « professionnel » d'*operadiscussion* évoquent également la pression de la part du public qui réclamerait avec insistance, et par sa fréquentation, les ouvrages canoniques – très rares sont les maisons qui programment une saison sans, au moins, un opéra de Verdi et de Mozart. Plus la sortie est envisagée comme une pratique rare et coûteuse, plus le choix se cantonne à une valeur sûre qui permet d'échapper à une éventuelle déception. Par un mécanisme de surenchère, la curiosité du public ne peut pas être éveillée du fait du faible renouvellement des titres affichés. Si le répertoire donne des orientations à l'expérience des spectateurs, il subit, en retour, une influence des attentes formées par ceux qui sont prêts à faire l'effort d'une sortie.

L'étude du répertoire des théâtres qui sont spécialisés dans les spectacles lyriques est révélatrice de plusieurs questions que l'on peut se poser au sujet de la construction de l'expérience esthétique dans ce domaine, des conditions dans lesquelles elle se réalise et de l'équilibre des interactions entre le public et les instances productrices. À première vue, nous pourrions constater que la pratique de l'opéra, qu'elle concerne les amateurs ou les professionnels, s'organise autour de quelques noms - les cinq que nous proposons devancent de loin les autres compositeurs – et d'une centaine d'œuvres dont une grande partie vient du

XIX^{ème} siècle. Par ailleurs, les compositions contemporaines ont du mal à entrer de façon durable dans les répertoires des théâtres et elles sont rarement disponibles en enregistrement qui pourrait, éventuellement, attirer l'attention du public.

Les titres relevés dans les programmes correspondent à ceux qui sont cités par les internautes avec une limitation à une cinquantaine d'opéras qui s'inscrivent dans le référent commun des participants. Très rares sont les incursions dans les opéras baroques et encore moins dans la production contemporaine. Les raisons de cette circonscription du champ lyrique sont évoquées directement pendant les discussions, en particulier par les chanteurs qui mettent en cause autant le public que les directeurs des théâtres et toutes les personnes impliquées dans le rendement financier des spectacles.

Il y a une autre conséquence à cet état de fait. Comme les œuvres jouées sont rares, elles subissent le poids de la tradition dans leur démonstration au public qui s'avère réticent à tout changement ou toute interprétation qui s'éloigne du modèle de la création d'origine. Les tentatives de modifier la partie visuelle (les costumes, le décor comme l'époque de l'action) rencontrent un scepticisme et des réactions parfois hostiles. L'opéra comme objet d'art devient ainsi une pièce de musée dont le sens et les modes de réalisation auraient été donnés une fois pour toutes au moment de la création mondiale[108]. Cette tendance a été relevée et étudiée par les spécialistes qui définissent eux-mêmes le répertoire lyrique comme muséal et figé car peu ouvert à l'apport des autres genres artistiques et dépendant d'un rituel de réception quasi immuable[109]. Il est fort à parier que les récentes initiatives d'élargir l'espace du spectacle – *Aïda* et *Carmen* au Stade de France – ne feront qu'accentuer le rôle des conventions de la réception où le cadre d'accueil est inséparable de l'esthétique de l'œuvre qui y est représentée. Remarquons d'ailleurs que les œuvres pour lesquelles est choisie cette dilatation de l'espace jouissent d'une notoriété et d'une fréquentation qui faussent des enjeux réels d'un tel déplacement ne serait-ce qu'en écartant un éventuel échec commercial. Signalons aussi une tendance qui consiste à reprendre, selon les documents disponibles, les dispositifs de mise en scène en vigueur à l'époque de la première création des œuvres (les costumes, les décors, les éclairages). Elle tente de donner l'illusion que l'on entre dans l'expérience esthétique du spectateur « historique » par la construction d'un décorum où,

[108] Le baryton français, Franck Leguérinel, résume ainsi les réactions du public d'un Don Giovanni dans la mise en scène d'Olivier Desbordes et qui est en tournée en France depuis juin 2001 : « Le public qui se dit connaisseur n'aime pas ce spectacle, il y a quelques petits changements dans la succession des numéros et les récitatifs sont en français. Ceux qui viennent pour la première fois à l'opéra, adorent. »

[109] Moindrot I., *La représentation d'opéra*, PUF, coll. Écriture, Paris, 1993.

comme au festival Mozart de Drottingholm (Suède), les musiciens d'orchestre portent les vêtements de la fin du XVIII[ème] siècle.

Or, il nous semble que, justement, l'aspect figé du répertoire est ce qui rapproche l'opéra et sa consommation de la dimension sacrée, par ses fonctions, par sa mythologique, par ses contenus. L'exemple le plus frappant consiste, peut-être, dans le choix des livrets qui, tout au moins pour les premières œuvres connues, se fondent exclusivement sur les textes extraits des *Métamorphoses* d'Ovide ou des événements de l'histoire de la Rome antique où les personnages de souverains et de princes sont traités en divinités de la tragédie grecque. Il n'est pas jusqu'aux opéras les plus récents sans qu'il y ait, tout au moins de façon indirecte, un recours aux mythes fondateurs qui donnent, sous forme de récits et d'allégories, une explication du monde et des questions fondamentales du destin humain. Nous avons rappelé le succès d'une œuvre comme *Don Giovanni* de Mozart non seulement du point de vue de la fréquentation du public mais également de sa présence discographique et de son utilisation comme illustration sonore au cinéma et dans la publicité. Cet opéra comporte des scènes qui sont autant de marques d'intervention d'une transcendance dans la vie des individus. On pense en premier lieu à la statue du Commandeur qui s'anime pour entraîner le débauché vers sa punition et instaurer un ordre social que la démesure de Don Giovanni menaçait. Le prix à payer pour la liberté – à la fin du premier acte, Don Giovanni crie à ses convives « Viva la libertà » - est tel qu'il fonctionne comme un exutoire et une mise en garde symbolique à la manière d'une tragédie antique. La foule qui se déplace pour voir un récit mis en musique dont le déroulement bien connu n'a rien pour la surprendre, assiste à un rituel collectif d'élimination de ce grain de sable perturbateur et dont la disparition amène la paix et l'équilibre – telle peut être l'interprétation du finale du deuxième et dernier acte où tous les protagonistes, sauf *Il dissoluto punito*, se réunissent dans un sextuor qui exprime le triomphe et la joie. Il ne s'agit aucunement de sous-estimer l'attrait de la musique de Mozart qui justement porte par ses propres moyens sensoriels et non verbaux les émotions suggérées par le livret. On connaît aussi le soin que le compositeur lui-même a apporté aux choix dramaturgiques et à la collaboration avec Lorenzo Da Ponte, l'auteur du texte.

Les membres du groupe *operadiscussion* témoignent d'une grande sensibilité à la portée archétypale des situations exposées dans les œuvres lyriques qui sont exprimées par un code visuel mais aussi par cet autre langage qui échappe à une approche purement intellectuelle car sa perception passe par le corps et les vibrations qu'il provoque. Et s'il fallait une autre preuve de la lecture symbolique qui s'inscrit dans la démarche de l'amateur, nous pourrions rapporter une série de messages qui, partis d'un jeu pour « faire ensemble un opéra », aboutit

au choix d'un livret inspiré des mythes celtiques wagnériens ou ceux que nous pouvons retrouver dans les films comme *La guerre des étoiles*. Le choix d'un compositeur, ou l'impossibilité d'en désigner un, passe au second plan des préoccupations par rapport à la situation qu'il s'agit d'illustrer. De façon sans doute inconsciente, les mélomanes internautes investis dans ce projet, rejoignent les objectifs des *camerate* florentines pour lesquelles la musique devait être un accompagnement des récitatifs ou d'un texte théâtral psalmodié à la manière d'une prière ou d'une évocation des dieux. D'une façon plus prosaïque, et sans doute inacceptable pour les tenants des thèses wagnériennes sur la musique, l'expérience en opéra pourrait être celle de reconnaissance et de projection dans un récit symbolique auquel le son apporte la puissance et les nuances qui lui donnent une dimension universelle.

9.4.3. Les petits rituels et les grandes cérémonies

Les messages échangés entre les participants du groupe *operadiscussion* témoignent de différents types de rituels qui entourent la réception de l'opéra. Ils s'instaurent dans des situations variées en fonction des lieux où ils surviennent, des supports utilisés et des goûts individuels. Un interlocuteur qui s'adresse au groupe décrit son univers et sa consommation personnelle, parle, éventuellement, des sorties pour se rendre dans un théâtre, de sa fréquentation des magasins de disques – en ligne ou pas – et des pèlerinages dans des lieux marqués par leur lien avec le lyrique. Toutes ces activités sont susceptibles de revêtir une forme rituelle, cérémonielle, révélatrice de l'engagement et de la distance qui sont deux facettes du mouvement dialectique dans lequel se construit l'expérience esthétique de l'amateur.

On serait tenté de séparer les gestes et les attitudes qui appartiennent à la sphère privée, d'un côté, et à la sphère publique, de l'autre. Ils pourraient, effectivement, apparaître comme appartenant à des logiques et des modes de consommation bien distincts, ne serait-ce que du fait de l'antériorité des pratiques collectives – jusqu'à l'époque de la diffusion de masse par la radio ou par le disque, pour écouter la musique, il fallait bien se rendre dans un lieu de concert

où se produisaient les artistes ou jouer soi-même d'un instrument. Or, cette séparation nous semble aujourd'hui problématique et incertaine. L'utilisation des enregistrements vidéo ou en DVD fait entrer dans l'espace particulier d'un mélomane la copie d'un événement qui s'est produit dans un lieu public dont on perçoit tout au moins l'architecture intérieure et une partie de l'assistance. Il s'agit bel et bien d'un spectacle médié par un support technique mais il n'en reste pas moins que l'écran ouvre sur la scène d'une performance publique. Le consommateur de la casette en fait un usage dont il a la maîtrise et dans un contexte qui n'a pas les mêmes contraintes qu'une salle. Le spectateur placé dans théâtre, aussi respectueux du savoir-vivre soit-il, n'est pas une table rase et apprécie ce qui lui est proposé en fonction des prédispositions qui lui sont propres – il vient souvent dans le but de confirmer son jugement et ses impressions qu'il a pu éprouver chez lui par l'écoute des enregistrements[110]. Cette attitude est d'autant plus courante dans le domaine de l'opéra que la sortie est quasi systématiquement précédée par un travail de préparation dont témoignent les outils disponibles en librairie – que l'on songe au succès éditorial international d'un ouvrage comme *Tout l'opéra* de Kobbé – ou les livrets qui accompagnent les disques des versions intégrales.

À étudier les indices et les manifestations déclarées des démarches rituelles de préparation d'écoute, on constate une forte interdépendance entre l'univers personnel et une pratique collective. Les participants de la liste décrivent, par le menu détail, les étapes successives qui mènent, par exemple, au moment où l'on écoutera une œuvre diffusée par la radio, où l'on regardera sa diffusion télévisuelle. La réception de l'opéra chez soi *via* un média de masse prend ainsi l'allure d'un événement alors que ce même caractère s'atténue pour le lieu public qui n'est plus le seul endroit où l'on peut voir de l'opéra. La préparation s'organise sous des formes variées en fonction du média qui est chargé de la diffusion. L'absence d'images, pour la radio, appelle une lecture attentive du livret et, éventuellement, le recours aux cassettes vidéo, alors qu'un opéra « en direct » à la télévision sera plutôt précédé par une stimulation auditive grâce aux versions disponibles en disques. Le plaisir de l'amateur semble contenu déjà dans la qualité des préparatifs et proportionnel aux efforts antérieurs à l'événement. L'insistance des amateurs internautes sur l'intérêt de ces préliminaires aboutit à l'apparition d'un modèle qui, tout en variant dans les détails, impose une démarche initiatrice, marque distinctive d'un connaisseur qui dispose des clefs pour comprendre, voire anticiper, ce qu'il va ressentir. D'une certaine façon, il balise le chemin qu'il doit emprunter dans le labyrinthe

[110] Antoine Hennion résume dans ces termes l'attitude du spectateur/amateur de musique classique : « Au départ, le spectateur n'est pas en état de grâce, il est méfiant, sceptique, calculateur, il guette avec cruauté les faiblesses de l'interprète, il juge, il compare en fonction des autres versions qu'il connaît. », *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, La documentation française, Paris, 2000, p. 39.

des sensations et des réactions que peut provoquer la réception d'une œuvre. Se prémunit-il contre la surprise qui le ferait douter de son plaisir et des fondements de ses goûts ? Cherche-t-il à redonner à l'événement musical l'apparat solennel qu'il ne trouve plus dans l'espace public et dont il serait le maître de cérémonie ? Il peut s'agir aussi d'une aspiration à n'être, à aucun moment, laissé à l'écart de ce qui se produit. Les professionnels de l'opéra maintiennent eux-mêmes la vision de leur art comme particulièrement difficile d'accès et demandant des dispositions, voire des compétences, qui s'acquièrent parfois dans la douleur. Mais le public est aussi responsable, ou plutôt auteur, de l'opinion selon laquelle « l'opéra c'est pour les élites » et qui se fonde principalement sur la perception d'un décorum et des tenues vestimentaires très connotées socialement.

L'enthousiasme des amateurs qui s'expriment sur l'Internet, et plus spécifiquement dans des groupes de discussions, ressemble à celui des personnes qui ont trouvé le code indispensable pour comprendre le message qui reste obscur à ceux qui n'ont pas franchi les étapes de l'initiation. De nombreuses questions contenues dans les courriers analysés montrent que la construction de l'expérience esthétique en opéra est une recherche de clefs pour déchiffrer une signification – celle de l'objet que l'on contemple mais, surtout, de l'attitude à avoir pour être son consommateur légitime. Les participants « savants » dispensent leurs réponses quant aux termes techniques, quant aux normes artistiques de production qui donnent les effets les plus justes et les interprétations les plus conformes à la partition. La préoccupation sous-jacente est bien celle du rapport à l'œuvre que l'on aime écouter et regarder mais elle s'accompagne d'une connaissance de l'objet de prédilection qui est acceptable par l'ensemble des pratiquants. À la pratique légitime, l'objet légitime et le cheminement de l'amateur passe par la définition et par la redéfinition de l'opéra de façon assez souple et ouverte pour prendre en compte des points de vue différents. La dimension rituelle fournit donc une structure à laquelle chacun apporte ses variantes qui ne sont pas sans conséquences sur les œuvres elles-mêmes ou plutôt leur réalisation publique qui intègre les dispositifs présents initialement dans la sphère privée du mélomane[111].

La description des gestes et des démarches rituelles qui s'instaurent progressivement et qui structurent l'univers de l'amateur sont une façon de rendre compte des modes de réception qui se réalisent au cours de l'expérience sensible individuelle et qui montrent leur lien avec

[111] Les participants d'*operadiscussion* commentent, par exemple, l'installation, de plus en plus courante dans les théâtres, des appareils qui affichent le texte du livret, parfois en plusieurs langues. Les opéras comme le *Metropolitan* de New York permettent aux spectateurs de lire le texte sur l'écran placé sur les fauteuils de la rangée précédente. Il ne s'agit pas d'un simple gadget car ce dispositif oriente la perception de ce qui se passe

une tradition. Il n'est d'ailleurs pas question, de la part des interlocuteurs, de gommer les appréciations subjectives mais de fixer un cadre et des limites qui sont des signes de reconnaissance d'une pratique culturelle.

La liste *operadiscussion* échange également au sujet des cérémonies consommées à l'extérieur, dans un théâtre ou dans une salle de concert. Le caractère rare, ou exceptionnel, de ce type de contact avec l'opéra, accentue davantage l'uniformité des réactions et des attitudes qui peuvent se manifester. Il existe, effectivement, quelques canons de contact et de réception spécifiques au lieu public. Comme on participe à une célébration collective, on s'insère dans un mouvement de groupe dont le mutisme et la discrétion sont des traits principaux. En parlant de la construction du public, nous avons rappelé qu'il n'en a pas toujours été ainsi et l'assistance se donne à voir beaucoup moins aujourd'hui qu'à l'époque où même la salle était éclairée.

L'attention de l'amateur peut être portée, plus sélectivement, sur le choix de l'œuvre dans la mesure où, quasi systématiquement, on va du plus connu vers le moins connu ou vers une composition récente. De manière quelque peu scolaire, on rend hommage aux classiques du genre avant de s'intéresser aux œuvres représentées moins souvent et au sujet desquelles il n'y a pas de véritable vulgate qui permette d'orienter le jugement. De là à dire que l'opéra est l'affaire d'un public particulièrement conservateur et désireux de ne pas remettre en cause ses références, paraît justifié mais aussi réducteur. Une œuvre scénique lyrique convoque plusieurs arts qui relèvent des compétences et des techniques très diverses et qui sollicitent auprès du destinataire une réponse sensorielle et intellectuelle – elle peut sembler moins exigeante ou plus aisée à contrôler proportionnellement à la notoriété de l'œuvre et des discours qu'elle a pu engendrer.

Assez curieusement, le sujet de la tenue vestimentaire n'est jamais abordé par les membres de la liste. Or, elle marque de façon significative le rapport à l'opéra. Plus encore que dans d'autres spectacles, la solennité que l'on attribue à une œuvre lyrique et au contexte de sa présentation est associée à « l'habit de réception ». La question que posent les personnes qui se rendent pour la première fois dans ce type de théâtre est « Comment dois-je m'habiller ? Quelle est la tenue exigée ? ». En revanche, les amateurs pour qui la sortie n'est pas une fréquentation exceptionnelle, mettent un point d'honneur à porter les vêtements de tous les jours et à signifier par la même leur familiarité avec ce type de spectacle. On peut y voir, à la manière d'Erving Goffman, une mise en scène de sa vie de mélomane pour faire comprendre

---

sur la scène et suppose une ouverture vers un public qui n'a pas les mêmes habitudes de préparation de la sortie que les passionnés observés dans des groupes de discussion sur l'Internet.

aux autres personnes présentes quel amateur on est sans avoir l'air de le dire. Mais la désacralisation par le vêtement quotidien peut aussi être ressentie comme l'entrée de l'univers des pratiques individuelles, chez soi, dans le monde de la réception collective. Rien ne nous empêche d'imaginer un mélomane portant un smoking et un nœud papillon pour écouter un disque à la maison, les lieux déclarés comme des espaces d'écoute quotidienne rendent cette situation peu probable (on écoute de l'opéra dans sa voiture, dans une cuisine, dans une salle de sport, en faisant de la marche, grâce à des dispositifs techniques très variés).

L'Internet faisant partie des gestes de tous les jours, pour ceux qui s'inscrivent dans les groupes, et servant à l'expression des pratiques personnelles, la tenue vestimentaire, ou plutôt son caractère distinctif, perd de sa pertinence dans la construction de l'expérience esthétique. Le besoin d'un cadre rituel se fait sentir davantage dans les rythmes, dans l'organisation de l'espace et des supports que dans une ressemblance extérieure à l'idée que l'on se fait du public d'opéra. Cela ne veut pas dire que la disposition corporelle est omise ou négligée, bien au contraire. Elle concerne davantage l'engagement émotionnel et une éventuelle adhésion intellectuelle. Une des observations que l'on peut faire dans ce domaine est justement le rôle, et la valorisation, des repères affectifs, et forcément subjectifs, que l'amateur internaute intègre dans son discours.

9.4.4. L'émotion comme valeur de référence

C'est, à première vue, un paradoxe que de voir, ou plutôt de lire, les signes des émotions dans les messages émis sur l'Internet, le canal que l'on associe volontiers à la mise en place des machines et des connexions supposées optimiser et rationaliser la communication de ses usagers. Mais l'ambiguïté de l'outil n'échappe pas à ses analystes et c'est en définitive l'utilisation qu'on en fait qui détermine son rôle dans la circulation de l'information. Alors que l'ordinateur et son écran semblent séparer l'individu de ses interlocuteurs, on parle de communication interpersonnelle et de ses enjeux dans le cadre des échanges *via* le réseau. L'Internet offre un anonymat dont nous avons vu les limites et, dans une discussion en ligne

par exemple, ne met pas face à face des interlocuteurs présents dans le même espace mais des textes/messages qui représentent les personnes « en absence », à la manière d'une *imago* qui n'est pas l'objet lui-même mais son effigie verbale. Donc, un deuxième écran qui inciterait à dire plus que ce que l'on ferait dans une confrontation physique. N'ayant pas à craindre les réactions immédiates auxquelles il faudrait répondre à son tour, on se sentirait plus libre pour exprimer ses convictions intimes, voire les détails de la vie privée que l'on partage habituellement avec les amis les plus proches. D'un autre côté, toute personne qui effectue une connexion et se raconte à travers un récit publié sur le réseau, et théoriquement accessible à tous, devrait avoir la conscience de l'ampleur de la diffusion ou de la divulgation dont elle est à la fois sujet et objet. Ainsi, tout en servant à entrer en communication avec d'autres passionnés d'opéra, l'Internet devient un moyen de procéder à l'analyse de soi et de son expérience sensible dans un processus d'écriture proche d'un journal intime et d'une forme épistolaire comprise dans le sens le plus traditionnel du terme : on rend compte à ses interlocuteurs des événements auxquels ils n'ont pas pu assister et des réactions que ces mêmes événements ont pu susciter. L'émotion et ses manifestations sont un fil conducteur et une valeur de référence dans la reconnaissance de la qualité artistique.

La valorisation de ce qui pourrait paraître comme la part la plus discutable et subjective de l'expérience caractérise la prise de parole par les amateurs et la revendication de leur différence par rapport au discours officiel. En effet, là où le « spécialiste » (critique de presse, metteur en scène, musicologue) du fait de l'engagement public et de l'exposition de son autorité tentera d'effacer les marques de l'émotion, donc d'une certaine perte de contrôle dans son jugement, l'amateur qui s'exprime, tout aussi publiquement, pourra fonder son appréciation sur des réactions très personnelles. Sans renoncer à trouver quelques repères de jugement partagés par l'ensemble de personnes intéressées par la question, l'amateur internaute se construit dans une auto-référence où le regard se porte davantage sur le sens d'une pratique que sur l'objet qui l'inspire. Reconnaître le rôle de l'émotion ne revient pas seulement à légitimer les démarches individuelles mais également à rappeler la composante mystique de la musique où un attachement religieux accompagne le plaisir. Le plaisir de tous les sens et de tout le corps qu'un mélomane internaute peut vouloir sortir de l'intimité et communiquer, tant sous la forme d'un site personnel que d'un échange de « lettres », passe par une mise en texte, et par une mise à distance qu'appelle l'outil de transmission.

Les messages analysés laissent apparaître quelques orientations qui accordent une place de choix à l'émotion comme une dominante de la réception de l'opéra tout en témoignant de la difficulté à en déterminer les modèles. Une des façons de dire ce que l'on éprouve passe par

l'opposition réactions exprimées/réactions contenues qui est dictée par les situations de contact et de consommation, par rapport auxquelles se définit le plaisir du mélomane. D'ailleurs, nous pouvons remarquer que ce qui est communiqué dans le message envoyé à la liste relève de ce que l'on ne pourrait sans doute pas manifester en dehors de sa sphère privée. Ce phénomène est particulièrement sensible dans les réflexions sur la direction d'orchestre et sur la fascination pour la gestuelle de celui qui se détache des autres musiciens. La présence de ce démiurge dans lequel se projette le public est aussi forte sur les lieux de spectacle que dans les enregistrements. Il est vrai que les noms des chefs d'orchestre ne sont pas souvent cités par les participants mais leurs fonctions et leur intervention sont reconnues et enviées. Ce sont eux qui donnent les *tempi*, c'est-à-dire, le rythme, les entrées des instruments et des voix, et sont considérés comme responsables de la cohérence de l'ensemble d'une représentation. Flori, le modérateur du groupe, mentionne, dans plusieurs messages, son observation de comportement de mélomane à travers l'admiration que voue sa mère à Seji Ozawa dont elle essaie d'imiter les gestes dans une chorégraphie qui la fait entrer dans la musique. D'autres participants parlent des mouvements qu'ils sont obligés de réprimer lors des concerts auxquels ils assistent et suggèrent qu'ils participent, eux aussi, du plaisir d'écoute. Il s'agit d'une appropriation de la musique par une réponse où le corps devient lui-même un instrument et dessine les sons dans l'espace.

La compréhension de l'émotion se reflète également dans la recherche de mots et d'expressions qui correspondraient aux effets produits par une voix. Un des membres de la liste demande à ses interlocuteurs de dire quelles sont les images et les sensations que provoquent chez eux l'écoute de tel ou tel chanteur. Les réponses proposent des associations avec des matières de l'ordre du toucher et de la vision – des essences de bois, différents métaux, des phénomènes atmosphériques -, de l'odorat ou du goût avec l'évocation des fruits et de leur consistance. Les constats les plus courants concernent le corps et la posture dans leurs réactions à la musique entendue : les frissons, l'impossibilité de rester immobile ou debout, les sensations de froid ou de chaleur qui ne sont pas sans rappeler la traduction poétique d'une relation amoureuse ou d'un coup de foudre. La musique se sert du corps pour matérialiser son existence, elle possède le mélomane qui a du plaisir à être ainsi « manipulé ».

L'écriture et la mise en forme des messages qui sont envoyés au groupe tentent de traduire l'émotion par les signes graphiques dont elles disposent. Autant la rédaction du type soutenu contient des éléments qui témoignent d'une démarche analytique, distanciée et décalée dans le temps, autant les messages à forte présence des signes « non verbaux » semblent recréer ou faire exister un présent de la sensation. Dans l'arsenal de ce genre de communications se

trouvent des procédés connus dans la littérature : points d'exclamation multipliés, point de suspension, des blancs, des parenthèses. S'ajoutent à cela des onomatopées, des ruptures syntaxiques ou des incursions d'un parler local ou argotique, parfois grossier, dans un texte *a priori* soigné et élégant. Les attitudes marquées par la force de l'émotion peuvent également se manifester en combinant signes graphiques et récits. Tel est le cas des lectures naïves d'une œuvre vue dans une salle ou à la télévision. Dans son compte rendu de la *Tosca* diffusée à partir de la scène du *Metropolitan* de New York, Margy reconstitue les étapes de l'histoire en même temps que l'évolution de ses réactions et des sensations éprouvées au fur et à mesure que se déroule le spectacle. Elle efface de sa mémoire ce qu'elle sait déjà du drame pour retrouver les émotions d'origine. On a beau connaître les moindres détails du livret, on se plaît à se laisser surprendre et à se voir bouleversé. La perception de l'opéra est proche ainsi du temps cyclique :

Cher Hector et vous tous, nous ne savons pas que Mario va se faire exécuter...Ne pensons-nous pas qu'il va être touché par des balles à blanc et faire semblant de mourir ? Nous sommes nerveux en espérant que tout va bien se passer...Scarpia...la bête...il l'a trompée !!!
(message du 31 mars 2000)

```
Sweet songs with Mario....he caresses her and sings... "You  alone gave
beauty - voice and color." They kiss and pretend to say goodbye...we hear
some kind of sweet 'ballet' music that keeps us on our toes -----> then in
come the guards...BANG!!  If I hadn't known the story,  I would have been
devastated ~ along with Tosca ~when she turns Mario's  body over to see he's
really dead!!  Bummer. That's when Tosca jumps...I'm depressed.   Margy M
```

Figure 17 : Un extrait du message que nous venons de citer et qui montre l'utilisation des signes graphiques dans l'expression de l'émotion. Au-delà de la recherche d'un rythme qui serait proche d'une forme orale et directe, ce texte contient un syntagme qui renvoie aux postures corporelles qui traduisent la puissance de la musique – « nous entendons une douce musique de ballet qui nous fait nous dresser sur nos orteils » (that keeps us on our toes).

Un autre cas de figure encore constitue le recours au récit d'un film ou d'une anecdote pour dire et pour représenter la force de l'émotion vécue. Est-ce la recherche d'une mesure qui se veut objective, c'est-à-dire susceptible d'être acceptée par plusieurs interlocuteurs et de les rallier à une opinion ? C'est, en tout cas, un appel au fonds culturel commun pour

construire une argumentation et communiquer les enjeux d'une réception particulière. À d'autres moments, ce sont des références aux biographies des artistes et, plus particulièrement à des épisodes dramatiques, qui montrent l'emprise de la musique sur les affects.

9.4.5. Les rapports à la logique commerciale et publicitaire

En parlant du répertoire d'opéra et de son caractère quasi immuable tant pour le contenu que pour sa présentation au public, nous avons mentionné des avis d'internautes qui voient les choix artistiques comme orientés, pour ne pas dire dénaturés, par les impératifs économiques du monde des spectacles. Cette critique s'étend sur l'industrie du disque car, tout en lui réservant une place privilégiée dans les pratiques individuelles, les participants des discussions séparent les enjeux commerciaux des enjeux artistiques. Un produit largement médiatisé, que ce soit par la presse ou par la télévision, est suspect d'un montage qui ne pourrait se faire qu'au prix des compromis, forcément préjudiciables aux idéaux dont les amateurs se font des porte-parole. De plus, ce qui est offert à l'aide des moyens que pourrait utiliser toute démarche de marketing, perd de son pouvoir symbolique de distinction. Nul besoin, en effet, d'être initié à l'opéra ou considéré comme un connaisseur éclairé pour comprendre le sens de la publicité de la version de *Carmen* chanté par le couple vedette du moment – Angela Gheorghiu et Roberto Alagna. Sans savoir ce qu'ils font exactement, on constate l'efficacité de leur image par la fréquence de sa présence médiatique. Cette image savamment construite et entretenue – y compris par le discours officiel – fait vendre un produit dont on ne saisit pas toujours le projet artistique[112]. Les doutes des amateurs qui s'expriment sur l'Internet reprennent, dans ce domaine, les commentaires des professionnels. Lors du questionnaire et de l'entretien avec Christiane Edda-Pierre – rappelons que cette cantatrice faisait partie des plus grandes vedettes mondiales des années soixante-dix -, l'artiste a justifié ainsi son recul par rapport à la politique des maisons de disques. Pendant des

décennies, à quelques exceptions près, les enregistrements étaient une forme de consécration de la réussite scénique d'une équipe. La tendance s'est nettement affaiblie, notamment par l'apparition d'artistes lyriques « interprètes du disque » dont les performances *live* sont très discrètes. Un nouveau métier et une nouvelle démarche à l'intérieur même de la profession gagnent du terrain : l'enregistrement d'un répertoire de studio qui perd son lien avec la scène avec des conséquences sur l'approche stylistique des œuvres et des personnages. Il y a, certes, une recherche de perfection dans l'utilisation des moyens techniques et humains mais cette politique laisse une impression de perte en authenticité. D'où, peut-être, le succès des enregistrements *live* et historiques – il se crée des maisons de disques comme *Arkadia* en Italie qui se spécialisent dans ce type de produits – avec leur part d'imprévus et d'imperfections auxquels semblent tenir les participants du groupe *operadiscussion.*

Une autre variante de l'attitude critique à l'égard de la logique commerciale et médiatique vise le rapprochement avec des données visuelles qui sont une « norme » au cinéma et à la télévision. Elle concerne, en premier lieu, le physique des interprètes mais aboutit aussi à un constat d'incompétence de la part de l'ensemble des acteurs professionnels, responsables des enregistrements comme des spectacles. La connaissance des œuvres qu'ils proposent au public est considérée comme superficielle quand on ne met pas l'accent sur les contre-sens dans leur lecture. Le débat que le groupe témoin a organisé autour de la *Tosca* diffusée à la télévision se focalise sur l'inadéquation du physique de l'interprète, et de ses moyens vocaux, au rôle qui lui a été confié. Une Floria Tosca à la plastique irréprochable peut, sans doute, rendre la situation et le sujet du drame crédibles auprès d'un public large et qui s'attend au cliché d'une femme amoureuse et qui déchaîne les passions. Sa jeunesse et sa réserve peuvent, en revanche, paraître incompatibles avec le personnage suggéré par le livret, à savoir une artiste mûre et une héroïne démesurée. La compétence de l'amateur et sa maîtrise du savoir savant sur l'opéra lui permettraient, dans ce cas, d'échapper à l'esthétique prônée par les médias, moins significative ou discriminatoire pour un spectateur occasionnel.

Celui qui se déclare amateur d'opéra se trouve saisie dans une attitude qui pourrait sembler ambiguë. Tout en souhaitant s'adjoindre un outil de communication de masse qui peut diversifier les pratiques et les expériences, il regarde avec circonspection l'utilisation que font les médias de ce matériau de base et son formatage par et pour les supports qui pourraient rompre avec la tradition. Le refus d'une logique commerciale relèverait aussi d'une incohérence ou du décalage entre les attentes artistiques et les exigences techniques à l'égard

[112] *La jeune garde des ténors bouscule les stéréotypes*, l'article paru dans *Le Monde* du 27 juin 2002, p. 28.

de ce qui permet aux individus de se construire un univers personnalisé d'amateur. Cet univers devient mythique et idéalisé car un mélomane tend à se positionner comme un acteur qui préserve son objet de prédilection de la contamination par des valeurs marchandes. Et c'est dans cette lumière aussi que l'on peut comprendre l'importance de l'Internet dans la manifestation d'une expérience esthétique. Le mélomane qui s'y exprime peut faire exister et diffuser son regard critique qui sera d'autant plus assumé qu'il se désigne lui-même comme « désintéressé » et préoccupé par la qualité intrinsèque de l'objet, indépendant des impératifs de rentabilité financière. Toute sa démarche tente d'apparaître comme valorisée et légitimée par une recherche du vrai et du juste à laquelle participe le réseau numérique. L'enthousiasme des messages des nouveaux venus au groupe peut être la preuve de ces velléités de militantisme, mais on constate aussi rapidement que l'expression des opinions et des convictions pourrait difficilement se faire sans les outils et les supports fournis par les médias. L'opposition entre la pureté des aspirations de l'artiste, et du mélomane, et les objectifs de rentabilité d'un agent ou d'un directeur de théâtre est un lieu commun des discussions mais mérite d'être pris en considération car il reflète ce qui, dans la nature de l'expérience esthétique, relève d'une recherche de distinction par le respect le plus strict de la tradition sans pouvoir occulter le rôle des dispositifs techniques.

9.5. L'Internet et l'antagonisme professionnel/amateur

La prise de parole par l'amateur, en particulier dans des groupes de discussion ouverts à la participation et à la consultation publiques, repose la question de la division des rôles entre les différents acteurs de la vie culturelle[113]. Que la figure du critique, par exemple, redoutée et méprisé ou suspectée de partialité soit un lieu commun, n'a pas attendu l'arrivée des médias numériques pour alimenter des débats sur les autorités et les compétences. Par ailleurs,

[113] Il nous paraît, en effet, difficile de trouver un équivalent hors ligne pour l'expression des amateurs qui ne soint pas sollicités par un chercheur ni réunis dans une association locale. Nous ne sous-estimons pas le rôle de cette dernière et en analysons le fonctionnement dans la troisième partie de notre travail.

l'antagonisme professionnel/amateur ne concerne as uniquement les manifestations écrites du discours officiel. La bipolarité est toujours une structure sous-jacente de l'approche de l'expérience esthétique : il y aurait d'un côté ceux qui savent comment on fait un opéra – ils en ont les savoir-faire et les moyens – et ceux qui aiment le recevoir car ils ont intégré, par leur éducation et par leur milieu social, les conventions qui déterminent la catégorie du public. Le public en général et les amateurs en particulier joueraient, du fait de leur position de consommateurs, le rôle d'un témoin dont l'avis n'a de conséquences que sur ses propres pratiques et sur ses goûts. Le sens et la valeur d'un œuvre seraient fixés par des acteurs officiels (institutions, auteurs, producteurs et interprètes) laissant peu d'attention aux modes d'appropriation par le public. Cette vision n'est pas dépourvue de fondement car elle correspond aux processus de création et aux attentes des destinataires qui y trouvent un gage de qualité. Elle ne reste pas moins dans une logique de diffusion et de communication à sens unique qui prend le public pour une masse indifférencié – le terme même de « construction » y trouverait difficilement sa place. Les amateurs qui publient leurs avis sur l'Internet prennent une sorte de revanche sur l'anonymat qui semblait être sa seconde nature.

Précisons, tout de même, que les commentaires des amateurs et les expériences qu'ils relatent concernent, avant tout, les réalisations et les réactualisations des œuvres plutôt que les œuvres elles-mêmes. Ce qui constitue le fonds des discussions et des compétences représentées, ce ne sont pas les partitions et les livrets tels qu'ils ont été conçus par leurs auteurs mais les « versions » disponibles sous forme de spectacles vivants et d'enregistrements divers. Un opéra écrit et composé reste à l'état potentiel tant qu'il n'a pas été incarné par ses interprètes/médiateurs dans ce qui peut donner lieu à une pratique mais aussi à une expérience esthétique. Contrairement à la lecture d'un roman, ou à la limite au déchiffrage d'une partition que l'on peut effectuer seul et « mentalement », l'opéra implique un ensemble d'intervenants et de métiers qui rend quasi impossible un contact direct, sans médiation. Même si un mélomane possède des compétences musicales très étendues, il ne pourra pas chanter tous les registres de voix – sans parler des harmoniques propres à chaque individu – ni jouer de tous les instruments marqués dans une partition. D'où, sans doute, des formes d'attachement particulières et l'importance de l'écart perçu entre ceux qui produisent et ceux qui reçoivent.

Cela ne veut pas dire que, dans la pratique, les uns ne se mettent jamais à la place des autres – la composition de la liste *operadiscussion* prouve justement le contraire. L'interprète devient public dans certaines occasions et, très souvent, un consommateur et un collectionneur de disques. Rien n'empêche un mélomane de s'investir dans des productions

semi-professionnelles même si elles sont considérées comme un loisir cultivé. La divergence porte davantage sur les compétences qui président au jugement et à l'appréciation de la qualité artistique : un amateur a peu de possibilités de faire reconnaître ses compétences sans que cela ne soulève de débat sur la définition de son statut. L'activité même de l'amateur pourrait être ressentie comme une tentative de détournement à des fins personnelles d'un patrimoine qui appartient à tous et qui n'est pas vraiment susceptible d'un avis personnel. Or, ce cloisonnement des fonctions et des bases de jugement est relatif et « discutable ». Un amateur a aujourd'hui l'accès à des sources très variées – les livres et la presse spécialisés, les documents audiovisuels – qui sont autant d'outils de construction pour son savoir que pour la satisfaction de son plaisir. Dans un domaine précis et pour le sujet qui le passionne, il peut atteindre un niveau de compétence professionnel très élevé qui s'obtient par un investissement qualitatif et quantitatif. D'un autre côté, l'amateur peut acquérir une vision globale d'une activité culturelle du fait de son indépendance, par exemple des lieux de production ou des avis critiques officiels. Le vagabondage sur l'Internet et dans ses groupes de discussion est, à cet égard, assez significatif car il permet d'investiguer différentes zones géographiques et de comparer des politiques culturelles variées. Cette globalité est illustrée par la confrontation des expériences exprimées sur l'Internet et où l'on voit la façon dont se construisent les sphères de compétence. La palette des préférences que commente un amateur se trouve face à la restriction du centre d'intérêt d'un professionnel qui affiche une exclusivité pour son registre de voix et les rôles ou les œuvres dans lesquels il pourrait se produire.

Les messages du groupe *operadiscussion* que nous avons analysés permettent de redéfinir la figure de l'amateur d'opéra et, plus largement, de l'image du public que l'on suppose attaché à ce type de pratique culturelle. L'Internet donne aux amateurs la possibilité de rendre publics leur passion et leur univers à travers un discours qui vise à communiquer, et peut-être aussi à légitimer, des choix individuels et une grande variété de relations à la musique. Cette prise de parole nous apprend, évidemment, bien plus sur les dispositions humaines et sur les dispositifs techniques que sur l'objet lui-même. Ce n'est pas tant l'opéra, une forme d'art, qui se donne à contempler que le passionné en action et en train d'analyser les raisons de son attachement. Ce dernier se formule, se construit, également par rapport à la tradition et par rapport à ses enjeux sociaux. D'où, sans doute, le recours au modèle qui fonctionne sur l'Internet pour une multitude de sujets – un groupe de discussion. Il réunit, dans le cas que nous avons étudié, des mélomanes qui arrivent à un moment de leur relation à l'objet goûté et aimé où le lien avec un collectif joue un rôle structurant et réflexif. L'adhésion au groupe peut

marquer un stade où le trop plein des émotions et des expériences demande à être évacué ou, au contraire, une recherche de motivation, de nouveaux attraits pour les pratiques. Le fait est que cette intégration dans un groupe entraîne la nécessité de communiquer ce qui peut, *a priori*, apparaître comme incommunicable – un univers personnel, des sensations et des sentiments qui se plient mal à une mise en mots. Le fait même de chercher des moyens de communiquer amène une prise de distance et contribue au processus de construction de l'expérience esthétique ne serait-ce que par la confrontation aux autres interlocuteurs et par d'inévitables remises en question de ce qu'on aime et de ce qu'on a aimé. L'Internet apporte à ce propos un dispositif technique qui non seulement permet de trouver sur le réseau des *alter ego* partageant la même passion mais contribue, sans doute, à faire tomber certains obstacles symboliques ou réels. Un amateur d'opéra ne se cache par derrière l'écran de son ordinateur, il y trouve un point de passage, il se révèle dans et par la prise de parole plus qu'il ne dissimule sa démesure.

Troisième Partie

La mise en perspective avec les pratiques sur le terrain

Chapitre 10

Les amateurs hors ligne – pratiques collectives dans l'expérience en opéra

Dans les messages du groupe d'amateurs en ligne que nous avons analysés, s'expriment différentes formes d'intérêt pour l'opéra qui ont pu se réaliser avant l'utilisation de l'Internet et qui font appel, parfois, aux pratiques collectives comme peut l'être le fait de rejoindre une communauté « thématique ». Certains internautes rendent compte de leurs expériences dans ce domaine en articulant leur pratique avec l'entourage proche ou des groupements de personnes qui partagent le même goût pour le lyrique. Force est de constater que les récits transmis par les membres de la liste évoquent, majoritairement, un échec : un club d'amateurs du *Ring* de Wagner n'a pas vu le jour faute d'effectifs suffisants ou l'écart de compétence a été tel qu'il a amené le néophyte à se replier sur une communauté dite virtuelle pour apprendre, et construire son identité, sans s'exposer à une confrontation trop directe. Dans tous les cas de figure, le motif énoncé par le correspondant est celui de la volonté de trouver une forme organisée et communautaire qui participe à la construction de l'univers du mélomane. De manière sans doute moins évidente, les envois occasionnels ou uniques sont aussi un recours à une structure qui fédère des individus autour d'une pratique culturelle et de l'image que l'on peut s'en faire. C'était le cas d'un internaute qui s'est adressé à *operadiscussion* pour savoir si ses membres pouvaient le renseigner sur le sens d'un mot italien, langue originelle de l'opéra. Sa question donne à croire que le groupe est une mise en commun des savoirs liés au thème affiché, proportionnelle à l'étendue et à l'intensité des participations. Une démarche « communautaire » est une composante de l'expérience esthétique vue comme une construction à travers des échanges et à travers la circulation de l'information, une confrontation et une exposition des goûts qui révèlent leur caractère dynamique et dialectique.

Les orientations présentes sur l'Internet prennent des formes et des fonctions propres à l'outil de communication utilisé mais n'apparaissent pas *ex nihilo* et demandent une mise en perspective. Étant donné la postériorité des manifestations sur le réseau à celles qui sont observables sur le terrain, à savoir auprès des associations qui soutiennent des maisons d'opéra ou toute autre réunion de mélomanes proches géographiquement et qui partagent le même type d'activités, on peut se poser la question de la continuité et de la divergence des pratiques en fonction des espaces et des moyens de communication investis. Si être amateur

d'opéra suppose une inscription dans un continuum culturel synchronique, mais aussi diachronique du fait des nombreux déplacements et de la diffusion mondiale des enregistrements, comment se situe un passionné internaute dans et par rapport à ce que l'on rencontre « sur place », dans une association, par exemple ? Quelles sont les pratiques et les goûts revendiqués par les uns et les autres ? Quoi et comment écoutent et aiment-ils ? Quels mélomanes sont-ils ou quelle image souhaitent-ils donner de leur engagement ? Pourquoi le fait d'appartenir à une communauté constitue-t-il un élément de leur expérience en opéra ?

Il nous a paru indispensable, pour une meilleure compréhension des processus qui composent la construction et la communication d'une expérience esthétique en opéra, de mener une investigation sur le terrain et d'en confronter les résultats aux conclusions des analyses effectuées auprès d'un groupe en ligne. Une telle démarche entraîne plusieurs contraintes aussi bien quant aux méthodes que quant aux limites de sa portée. En effet, si le groupe étudié sur l'Internet se compose de quelques dizaines d'individus dispersés sur quatre continents et qui ont peu de chance de se rencontrer « réellement », les associations naissent d'une unité géographique et proposent à ses adhérents des activités en commun quand il ne s'agit pas de personnes qui se fréquentent ou connaissent déjà en dehors de leur « club ». De plus, il ne peut s'agir que d'une investigation circonscrite dans le temps, et quantitativement, qui n'offre pas de repères définitifs mais quelques orientations générales issues d'un sondage.

Malgré les risques d'approximation encourus, nous avons décidé de ne pas abandonner cette possibilité sachant qu'elle pourrait peut-être, à l'avenir, être poursuivie à une plus grande échelle.

L'entrée en contact avec un groupe sur le terrain, non plus, ne se fait pas sur les mêmes modalités que celles qu'autorise le réseau – l'anonymat et une attitude de neutralité se trouvent fortement réduites – et pour obtenir des informations, il est, parfois, nécessaire d'expliquer les raisons et les objectifs de sa démarche. Notre attention et notre choix se sont portés, dans un premier temps, sur un groupe de mélomanes et amateurs d'opéra réunis dans le cadre des cours consacrés à différents aspects de l'art lyrique et qui sont organisés par l'Université pour Tous de Bourgogne. Cette dernière propose tout un programme d'enseignements aux thèmes variés et ouverts à tous les publics à la condition d'accomplir quelques formalités, il est vrai, un peu scolaires qui consistent à prendre une inscription et à se conformer à un emploi du temps fixé par année universitaire. Le fonctionnement repose, tout compte fait, sur le libre choix des étudiants qui décident de leurs sujets de prédilection et du rythme de la fréquentation. Ainsi nous-sommes nous trouvés en présence d'une quarantaine de personnes d'origines très diverses qui disaient vouloir « apprendre plus sur l'opéra » - une

motivation très proche de ce qui est déclaré dans les messages envoyés sur l'Internet. Il s'agissait également d'amateurs qui montraient différents degrés d'investissement et d'intérêt, de « simples » curieux qui avouaient leur perplexité ou manque de repères comme d'un public fidèle à l'art lyrique depuis quelques décennies. Nous leur avons demandé de remplir un questionnaire qui les invitait à dire quand et dans quelles circonstances ont-ils découvert l'opéra, comment et sur quels supports le consommaient-ils, quelles étaient leurs activités « extérieures » liées à l'opéra, quels étaient leurs goûts et préférences dans ce domaine. Par la suite, nous avons procédé à des entretiens individuels avec une quinzaine de personnes qui ont exprimé le souhait de compléter leurs réponses pendant des rencontres organisées après les cours que nous venons de mentionner. Il faut préciser, par ailleurs, que, lors des séances de groupe, les participants étaient amenés à parler devant l'auditoire de leurs pratiques et à intervenir pendant les discussions et les débats. Ce point nous paraît très important car il nous a permis d'assister à des échanges et à la création d'une dynamique qui pouvaient être mis en relation avec ce que nous avons observé sur l'Internet, dans le groupe *operadiscussion.*

Ainsi avons-nous pu constater quelques phénomènes et attitudes caractéristiques des attachements à l'opéra de la part des amateurs qui sont autant d'éléments de la construction et de l'expression des goûts. Ils concernent les modes de réception, la formation des préférences, l'utilisation des médias et des supports techniques variés et l'articulation des expériences particulières par rapport à une expression collective. La mise en perspective d'un groupe en ligne avec un groupe hors ligne aboutit à l'apparition de quelques constantes qui révèlent le noyau d'une expérience esthétique en opéra, qui pourrait ressembler à un modèle de référence opérationnel dans différentes situations et contextes, mais également d'importantes variantes quant aux attentes ou au rôle de la pratique mélomane. Précisons encore que nous n'avons pas mené de recherches sur les déterminismes sociaux et sur l'éducation des personnes interrogées. L'influence de l'*habitus* de chacun sur le contenu des activités culturelles est indéniable et sous-jacente dans la manière d'en rendre compte. Elle mérite une étude approfondie mais qui dépasserait le cadre du présent travail en le déplaçant davantage vers une démarche quantitative qui nécessiterait la prise en compte du public en général alors que nous nous limitons, volontairement, à ceux qui se déclarent mélomanes et pratiquants réguliers.

10.1. Le rôle structurant des modes de réception

Le recensement des modes de réception de l'opéra auprès des amateurs internautes comme sur le terrain révèle deux grandes orientations : les sorties (la fréquentation des salles de concert et des théâtres) et l'utilisation des supports techniques qui véhiculent différentes versions des œuvres disponibles individuellement et « à tout moment » (les cassettes audio et vidéo, des CD ou des DVD). Les diffusions radiophoniques et télévisuelles présentent un cas intermédiaire dans la mesure où elles mélangent le contexte public de la réalisation et le contexte privé de la réception chez soi, grâce à un dispositif privé d'accès aux émissions. Le fait de rechercher une communauté des amateurs avec qui partager ses avis et impressions est une forme à part car il ne peut pas être attaché directement à la réalisation d'une œuvre et à sa démonstration non seulement à cause de l'éloignement des enjeux professionnels et commerciaux dont se réclament les amateurs mais aussi de la concentration de l'activité moins sur l'opéra lui-même que sur la perception et ses conséquences. Il ne s'agit pas de dire que l'œuvre d'art est neutre par rapport à la nature de l'expérience mais qu'il est question d'un déplacement du point de vue et de la prise en compte du comportement des amateurs et, notamment, de ses manifestations collectives. C'est donc, principalement, ce dernier aspect qui attire notre attention et nous souhaitons procéder à son analyse en partant des données empiriques relevées.

Nous avons rappelé que les amateurs rencontrés sur le terrain se caractérisent, entre autres, par une unité géographique qui est celle d'une communauté urbaine disposant d'un lieu et des activités culturelles qui rendent possibles des représentations d'opéras. Il pourrait sembler ainsi que le mode privilégié de réception est le spectacle vivant ou qu'il s'agisse de la population qui intègre la sortie dans de plus fortes proportions que ceux que l'on considère, parfois, comme des technophiles solitaires[114]. Cette supposition se voit partiellement confirmée par la propension à effectuer des déplacements à thème dont parlent des étudiants de l'Université pour Tous de Bourgogne (UTB). En effet, parmi les personnes interrogées, une grande majorité déclare se rendre régulièrement aux festivals d'Aix-en-Provence,

[114] En réalité, les amateurs d'opéra ne manifestent pas ce que Olivier Donnat appelle « la culture des sorties » du fait d'une diversité des spectacles vus. S'ils avouent écouter d'autres types de musique, leur attention, et leur budget, se concentre quasi exclusivement sur le lyrique.

d'Orange ou de Beaune. Trente personnes sur quarante se sont déjà rendues une ou deux fois à l'Opéra de Paris et/ou de Lyon et disent rechercher dans une ville les possibilités d'assister à un spectacle lyrique. La moitié des témoignages analysés montre une combinaison et une multiplication des pratiques collectives – la fréquentation des cours et l'appartenance à une association qui sont ici *Les Amis de l'Opéra de Dijon* ou l'*Espace Opéra* – qui se traduisent par des voyages organisés à l'étranger pour voir, par exemple, le festival de Bayreuth ou un opéra au *Metroplitan* de New York. Par ailleurs, ces mêmes personnes, participent à des réunions publiques qui mettent en valeur la saison lyrique de leur ville de résidence : la présentation du programme en avant-première, conférences « savantes » sur les œuvres à venir, rencontres avec les artistes qui doivent s'y produire. Les raisons que l'on avance à cette hyperactivité lyrique peuvent être d'ordre matériel ou en relation avec le statut social – l'opéra jouit toujours de l'image d'un lieu où se reflètent et où se nouent les réseaux des relations sociales comme pouvait l'être un club de tennis ou comme l'est aujourd'hui un club de golf. Or, cette vision nous paraît très partielle et souvent démentie par des mélomanes passionnés dont l'engagement prend, parfois, des proportions qui sont plus près de perturber les rapports aux autres que de contribuer à leur épanouissement. Non seulement les passionnés qui se connaissent et reconnaissent à travers l'opéra comme activité culturelle se constituent en chapelles qui ne sont pas sans rappeler une « Querelle des Bouffons » mais ceux qui se considèrent comme des amateurs initiés et expérimentés finissent par ne plus fréquenter l'opéra local le jugeant de qualité artistique insuffisante ou donnant toujours le même type de productions.

Par ailleurs, si la connaissance d'un lieu de spectacle proche ou éloigné figure dans toutes les réponses, ce mode de contact joue très rarement le rôle de déclencheur et n'entre dans le processus de formation des goûts qu'à titre de vérification des repères qui se sont déjà construits. Cette remarque appelle une précision qui peut être liée à l'âge des étudiants UTB et aux médias auxquels ils ont recours. Pour les quarante personnes rencontrées, la tranche d'âge est celle de 45 à 75 ans et elles se disent quasi toutes auditeurs assidus de la radio et, en particulier, des chaînes musicales qui diffusent régulièrement des émissions consacrées au lyrique ou des spectacles intégraux en direct ou en différé. La première fois où elles ont été amenées à écouter de l'opéra se trouve être souvent conséquente à l'habitude de suivre la musique classique à la radio sans un choix ciblé ou qui ne s'avoue pas comme tel. Ce contact est donc celui avec la « matière sonore » de l'œuvre sans la visualisation ou la mise en images sur laquelle insistent tant les internautes dont nous avons étudié les messages. Plus, les critiques qu'ils adressent aux opéras vus au théâtre ou sur un enregistrement vidéo révèlent un

décalage entre l'idée d'une mise en scène élaborée pendant l'écoute et la lecture précisément conçue par un réalisateur et son équipe. Une des personnes qui participaient aux cours de l'UTB a proposé de présenter à l'assistance *Le vaisseau fantôme* de Wagner, à titre d'exercice et de préparation de sortie qui a eu lieu en mai 2002, à l'Opéra-Bastille, à Paris. Cette intervention était symptomatique et du contenu de l'expérience et de son expression. Le support utilisé pour illustrer le propos a été une version enregistrée sur CD qui est considérée comme la plus proche de l'idéal (l'avis critique, le prestige des interprètes) et selon un choix de morceaux et motifs qu'il ne faut « rater » sous aucun prétexte car ils sont ressentis comme les passages le plus connus et reconnaissables de l'œuvre en question. La trame du discours a été constituée par le résumé du livret qui mettait en relation la musique et les faits et gestes des personnages principaux. Il s'est créé ainsi une première approche de l'œuvre et une première étape d'expérience, fondées sur le potentiel que représentent la partition et le récit mis en musique qui fonctionnent comme des points d'accroche que l'on suppose universels et pour lesquels le spectacle vu est une tentative de réalisation soumise à des aléas des conditions extérieures – le budget du théâtre, la qualité des artistes, les compétences d'un metteur en scène. Le travail collectif accompli s'approchait d'une analyse littéraire et savante dont les données objectives pouvaient être partagées et commentées par le groupe. Assez curieusement, la sortie elle-même était marquée par l'émotion et une projection affective – le ton magistral du discours prononcé pendant le cours a cédé la place aux réactions et aux appréciations moins verbales que corporelles et gestuelles. Le même comportement, dans une moindre mesure, a pu être observé lors de la présentation « théorique » de *La clémence de Titus* de Mozart et du visionnage de l'enregistrement non commercialisé mais prêté gracieusement par le service culturel de l'Opéra de Paris – l'opposition savoir/émotion se traduisait par des changements notables dans le discours dont le vocabulaire et la structure grammaticale reflétaient deux types de réactions. On pourrait ajouter à cela que le savoir et l'émotion s'articulent dans une relation de continuité et que la réponse affective est proportionnelle à la préparation et aux efforts préalables consentis. Mais rien n'est moins sûr ni systématique car on peut envisager le travail de préparation, de mise en condition, comme la construction d'un appareillage qui permet, au contraire, de mieux maîtriser et comprendre les émotions. Nous l'avons signalé au sujet de la construction de l'image du public d'opéra, il manifeste une certaine méfiance ou un refus à se laisser manipuler en s'armant de compétences qui orientent sa réception. La multiplication des sources d'accès à l'opéra y contribue certainement mais il s'agit, peut-être, aussi de la « défense » de l'univers individuel du mélomane qui tout en s'élargissant et s'enrichissant est une espèce de bastion du

mélomane. Ceci peut se retrouver, au moins partiellement, dans le caractère circulaire de l'expérience en opéra et qui transparaît très nettement dans les réponses au questionnaire. Après un contact plus ou moins fortuit, la naissance d'un intérêt et la poursuite d'une pratique, l'amateur attiré par le genre lyrique va sur place, dans les théâtres, pour connaître le spectacle dans sa forme originelle et vivante et finit par réintégrer son cocon personnel et ses habitudes précédentes même si la confrontation de ses goûts et attentes aux productions *live* n'est pas sans conséquences. Il revient à une sensation de plus forte emprise sur ce qu'il veut voir et entendre et sur la façon d'organiser son écoute. C'est un des aspects d'une relative convergence dans les goûts et les pratiques exprimés par les internautes. En effet, ces derniers, très prolixes sur les collections et le matériel varié qui leur permet de recevoir l'opéra dans différentes circonstances, valorisent continuellement leur expérience en salle. Elle porte évidemment, sur les performances des artistes et la communication directe de la voix qui n'est pas médiée par un support technique mais également sur le caractère non reproductible d'une soirée qui reste un événement unique et exceptionnel même si la qualité artistique de l'ensemble s'avère discutable.

La composante visuelle tient aussi une place plus importante dans les débats sur le réseau que sur ceux observés sur le terrain avec un attachement aux décors conventionnels ou classiques plus prononcé dans le premier cas alors que les étudiants UTB dénoncent, majoritairement, ce qu'ils perçoivent comme des incohérences dans la lecture du livret. Cette tendance peut s'expliquer, toujours de manière relative et qui demande à être approfondie, par l'intégration de la lecture des textes « opératiques » dans la construction de l'expérience. Les internautes citent plusieurs titres de livres qui complètent leur connaissance historique et esthétique du genre avec une prédilection pour ce qui relève de la fiction alors que les amateurs présents dans les cours prouvent un intérêt pour des ouvrages savants ou érudits plus proches de la musicologie[115]. Il est intéressant, d'ailleurs, de remarquer l'équipement, très répandu, des étudiants UTB en *Tout l'opéra* de Kobbé qu'ils emportent avec eux et consultent telle une *Bible* pour appuyer leurs arguments et exemples. Ils cherchent une forme d'érudition dans l'élaboration de leurs attentes à l'égard de l'opéra et de la manière dont ils reçoivent le spectacle *live* ou enregistré.

Cette attitude nous place devant une situation et un problème difficiles à appréhender à la lumière des théories sociologiques sur l'appropriation des œuvres d'art. *A priori*, la curiosité et l'ouverture d'esprit pourraient suggérer, chez les amateurs d'opéra, un capital culturel

[115] En particulier, *Histoire de l'opéra* de René Leibovitz ou *Drame et opéra* de Joseph Kerman que nous avons inclus dans notre bibliographie.

important mais, d'un autre côté, leur peu de d'intérêt pour d'autres types de musique, et pour les œuvres lyriques contemporaines plus ou moins « ambitieuses » et avant-gardistes, les apparenterait à ceux que Pierre Bourdieu classe comme ayant « des revenus les plus forts et la compétence la plus faible », ce qui expliquerait leurs préférences pour les œuvres « de culture bourgeoise de second rang, déclassés ou classiques » (*Arlésienne*, *Beau Danube Bleu*, *Traviata*...)[116]. Or, il nous semble que le passionné du lyrique se définirait plutôt par une très forte spécialisation qui soumet sa perception et l'appréciation des autres domaines artistiques à leurs implications dans l'opéra et que, dans les situations où il a à s'exprimer sur son sujet de prédilection, il procède à une sélection d'informations qui sont attendues par ses interlocuteurs. C'est, en même temps, une façon d'afficher et d'asseoir son identité dans ce domaine en faisant reconnaître des compétences spécifiques.

Pour un amateur, parler de son expérience en opéra peut être comparable, toute proportion gardée, à la pratique du chant par l'interprète. Dans les deux cas la personnalité et les émotions sont canalisées par un savoir ou un savoir-faire technique qui les mettent à distance et rendent possible leur communication. Le fait de s'exprimer révèle plus qu'un attachement à un art ou la connaissance d'une partition, il revient à dire ses aspirations les plus profondes où l'opéra joue moins le rôle d'un objet à contempler que d'un médiateur ou de porte-parole.

Il est évident que l'observation d'un groupe d'interlocuteurs réunis dans un temps et dans un espace délimités pour un échange d'opinions en direct n'est pas de la même nature que la lecture de messages électroniques rédigés avec un recul propre à l'expression écrite. Pour cette dernière, la distanciation et la mise en récit supposent d'autres types de relation avec le groupe dont les réactions ne sont forcément pas immédiates - elles passent par un écran qui tout en étant bien réel prend aussi une valeur symbolique. Nous souhaitions, avant tout, repérer des pratiques et des attitudes qui montrent qu'il n'y a pas de rupture dans l'expérience esthétique en opéra exprimée dans une communauté créée sur l'Internet mais un continuum dont certaines variantes sont liées à l'outil de communication. La communauté hors ligne fonctionne selon un modèle plus contraignant que son équivalent électronique en ce qui concerne la parole individuelle, elle n'en permet pas moins de mettre au jour des gestes et des préférences manifestés aussi par des internautes. Les modes de réception et leur inscription dans la vie quotidienne en font partie tout comme la variété des supports utilisés. Ce qui change, surtout quantitativement, c'est la fréquence du recours à différents médias et une plus grande « culture de l'écran » attestée dans les courriers d'*operadiscussion* et qui va de paire avec la faible proportion d'utilisateurs de l'Internet parmi les étudiants UTB.

[116] Bourdieu P., *La distinction. Critique sociale du jugement.* Les Éd. de Minuit, Paris, 1979, p. 295.

10.2. Les formes et la formation des préférences

Dans le travail d'analyse des types de participation pour la liste de diffusion de l'Internet présentée dans la deuxième partie, nous avons dégagé quelques modèles dominants qui correspondaient aux identités perceptibles dans les messages. L'observation des étudiants UTB, mais surtout les entretiens individuels, nous ont permis de recenser des attitudes qu'il nous semble important de comparer avec les orientations manifestées dans le groupe numérique. Nous insistons sur le choix de l'entretien comme moyen d'investigation pour cet aspect de l'expérience en opéra dans la mesure où nous avons essayé de rester le moins directifs possible et de donner aux interlocuteurs la possibilité de dire leurs pratiques et leurs goûts librement, ce qui ne peut pas se produire lors des cours – ils sont proches d'un exposé magistral et la participation de l'auditoire à titre individuel est réduite. Nous sommes pleinement conscients des différences des conditions d'énonciation et du caractère du matériau recueilli. Il s'agissait pour nous de saisir, si tel était le cas, des tendances dans la formation des préférences en raison du contexte dans lequel elles surviennent et de leurs éventuelles variantes dans les pratiques exprimées sur l'Internet. Sans enfermer l'amateur dans une attitude immuable et sans oublier le fait que l'univers qu'il se construit combine des actions et des situations très variées, il est possible de recouper les informations obtenues et de proposer plusieurs types de comportements qui suggèrent les modes de formation des préférences ainsi que l'influence des goûts sur l'organisation des pratiques mélomanes. Ces deux facettes de l'expérience sont dans une relation dynamique d'interaction et on peut constater que, si le goût oriente le choix d'un mode de réception et d'appréciation, il est, à son tour, façonné par le type de réception et d'action privilégié. Par exemple, dans le cas d'un amateur d'opéra que nous appelons « occasionnel », le lyrique est une des activités, et sorties, culturelles parmi bien d'autres qui marquent une ouverture sur l'extérieur et s'accompagnent de peu d'intérêt pour la télévision et le rôle qu'elle peut jouer dans la diffusion des œuvres. Pour ce même type de pratique, on relève une attention et un attachement très forts à la dimension théâtrale des opéras (les décors, la mise en scène, les costumes) qui donne autant à entendre qu'à voir. Écouter une version sur disque est alors perçu comme un reflet très incomplet d'un spectacle et reviendrait à écouter la bande sonore d'une pièce de théâtre. Les

personnes qui manifestent ce type de pratique disent d'ailleurs consommer beaucoup d'enregistrements d'œuvres instrumentales et aller dans une salle pour voir et écouter un opéra. Nous avons signalé, pour les mélomanes internautes, la fréquence de l'utilisation du verbe « voir » même quand ils parlent d'une œuvre entendue sur un enregistrement audio. Ce n'est pas seulement une question de vocabulaire et de la facilité d'usage qui fait que dans plusieurs langues « voir »/ « to see » fonctionne comme une béquille sémantique englobant des actions qui ne reviennent pas forcément à regarder un objet. Les personnes qui ont été mises en contact avec l'opéra par la réception d'un spectacle vivant ou qui privilégient les sorties dans leurs pratiques culturelles restent très sensibles à cet aspect « plastique » qui repose sur l'occupation de l'espace par des corps et des objets qui accompagnent la musique. Être entouré par le son appelle des présences matérielles visibles. Par exemple, ce n'est pas seulement la voix d'un chanteur qui incarne et qui porte le sens d'une œuvre mais tout son engagement corporel.

Le cas que nous venons de commenter est une des figures que nous avons pu constater et il est évident qu'elle ne se forme pas uniquement par et en raison du lien à l'opéra. Elles dépendent toutes, au moins partiellement, d'un *habitus* très complexe et dont nous n'analysons que des manifestations concrètes dans le cadre de la réception d'une forme artistique déterminée. Quand nous utilisons le terme « la construction de l'expérience esthétique », il désigne des formes plus ou moins abouties et, surtout, exprimées, mises en mots et médiées par un discours. L'analyse de ce qui est dit et revendiqué nous permet d'esquisser des orientations et de chercher leur validation dans différents contextes d'énonciation et de communication. Ainsi, pour en revenir aux amateurs rencontrés sur le terrain, proposons-nous quelques types de pratiques qui, tout en étant liées au caractère spécifique du groupe, révèlent des aspects attestés dans d'autres communautés.

- **amateur voyageur :** Dans la présentation de ses pratiques, il insiste sur la programmation de ses déplacements et sorties longtemps à l'avance. Dès l'apparition des informations dans les médias et sur les plaquettes diffusées par les producteurs, il fait sa sélection par titre d'œuvres et par artistes sur l'affiche. Il procède à des réservations par écrit, rarement par l'Internet, et organise ses activités selon le mode d'une saison. Fidèle des festivals, il intègre l'opéra dans ses vacances, visites amicales ou touristiques, fait volontiers appel à d'autres amateurs attirés par les voyages à thème. Dans le groupe UTB, malgré la proximité du festival de Beaune, les lieux le

plus souvent cités restent les manifestations qui proposent essentiellement le répertoire du XIX^{ème} siècle ou une forte proportion d'œuvres le plus connues, celles-là mêmes que Pierre Bourdieu considère comme appartenant à « la culture bourgeoise moyenne » (*Traviata* de Verdi, *Les contes d'Hoffmann* d'Offenbach, *La Bohème* de Puccini...). La fréquentation des « hauts lieux » de l'art lyrique en France ou à l'étranger (Aix-en-Provence, Munich) se traduit par une réticence à l'égard des « petits théâtres » qui ne disposent ni du prestige ni des moyens que l'on pressent comme indispensables à une réussite artistique. Une autre caractéristique est celle de peu d'intérêt pour d'autres spectacles ou pour la diversification des sorties. Confronté à un échange d'avis dans le groupe, le mélomane pèlerin tente de se positionner comme un témoin direct des événements plus qu'un érudit ou un collectionneur exhaustif et construit sa logique argumentative à partir des faits auxquels il a assisté et dont il se considère comme un des acteurs.

- **supporteur local :** Très investi dans les activités lyriques proches de son lieu de résidence, il fait partie des abonnés du théâtre local où il a « ses habitudes » qui ne sont pas sans rappeler le fonctionnement du public tel qu'il est décrit dans les textes que nous avons déjà cités, des récits de Charles de Brosse à l'étude des spectateurs parisiens par Frédérique Patureau – « on a sa soirée » et sa place selon sa position dans une structure sociale. Précisons que dans le cas du Grand Théâtre de Dijon, le vendredi est le jour des amateurs initiés et réputés difficiles alors que le mardi (le dernier jour des représentations) réunit une assistance beaucoup plus hétéroclite avec une plus forte proportion des spectateurs jeunes et/ou occasionnels. Les pratiques du « supporteur local » et leur expression prennent, souvent, une allure militante. Il déclare son appartenance à une association – *Les Amis du Théâtre Lyrique de Dijon* ou *l'Espace Opéra* – et l'engagement dans des actions d'information (l'expression « la sensibilisation à l'opéra » est souvent utilisée) et ou pédagogiques. L'esprit militant peut se manifester à travers des publications (des comptes rendus des spectacles et des voyages, des bulletins d'information saisonniers) et l'utilisation des médias comme l'Internet pour créer des pages *web* consacrées au théâtre de la ville. Pour répondre à d'éventuelles critiques quant aux productions locales, il avance des arguments d'ordre économique (la création d'emplois par le maintien d'une troupe de choristes et d'un ballet à domicile, le rayonnement et l'animation de la ville par l'activité d'un lieu culturel).

- **pratiquant occasionnel :** Par ce terme, nous souhaitons désigner les personnes qui présentent leur attachement à l'opéra comme faisant partie d'un ensemble que les interlocuteurs nomment, eux-mêmes, « divertissements », « vie culturelle » ou « spectacles ». Leur attitude est marquée par la fréquence et la diversité des sorties où l'opéra trouve sa place sans être considéré comme une activité préférée ou privilégiée par rapport à d'autres. Si les contacts avec le lyrique restent espacés, un spectacle par an en moyenne, ils ont un caractère qualitatif et témoignent d'une attention particulière pour chaque événement et son contexte. Il s'agit, par exemple, des soins apportés à la préparation de la réception d'une œuvre par l'écoute d'un enregistrement – « pour s'habituer à la musique », « pour se faire l'oreille » - par la recherche d'une documentation variée qui « permet de comprendre ce qui se passe ». En avouant sa prétendue incompétence dans le domaine, le pratiquant occasionnel fait preuve d'une bonne connaissance des sources d'information sur l'opéra et a recours à des revues spécialisées, voire savantes, comme *l'Avant-scène Opéra* qui conjuguent les analyses musicologique, historique et discographique. L'approche littéraire et documentaire peut se traduire aussi par la conservation minutieuse des traces de l'événement : programme acheté dans le théâtre, coupures de journaux avec la critique, billets d'entrée, une affiche ou sa reproduction en carte postale, des photographies acquises dans les « boutiques » de certaines maisons d'opéra. À remarquer également, une tendance à revenir sur le spectacle vu et à s'attacher à mieux connaître l'œuvre en écoutant plusieurs versions ou en regardant des enregistrements vidéo. Le nombre d'opéras cités par ce type d'amateur reste relativement faible et montre une sensibilité à l'objet lui-même plutôt qu'une reconnaissance générique. Plus une relation à une œuvre et le contexte de sa réception que son inscription dans une tradition lyrique. Par conséquent, pour exprimer ses goûts, et cela à l'intérieur d'un groupe qui se réunit autour de l'opéra, l'amateur occasionnel fait appel à la diversité de ses sorties et des pratiques culturelles. La participation à des activités collectives, comme des cours ou des conférences, revêt le même aspect ponctuel de recherche d'informations bien ciblées plutôt qu'une envie de confrontation et d'échange avec d'autres pratiquants.

- **amateur érudit :** Même s'il met en valeur sa démarche savante, le recours aux ouvrages de référence dans l'histoire de l'opéra et des compétences musicales qui dépassent le niveau scolaire, il tente de multiplier des ouvertures sur d'autres modes d'entrée dans l'opéra, y compris à travers des réunions d'amateurs où il peut faire état de son érudition et exercer son jugement en public. La façon préférée de dire son expérience, et sa supériorité de perception et d'appréciation, passe par la litote ou par l'ironie dans une attitude qui suggère une réserve et une discrétion de sage par opposition à la débauche verbale et émotionnelle d'un néophyte – « vous savez, quand on a vu le festival de Munich... » ou « c'est une très belle voix mais on ne m'impressionne pas facilement ». L'amateur érudit se définit aussi comme un grand consommateur de disques choisis avec beaucoup de soin : peu de versions récentes, de préférence des enregistrements *live* ou des copies d'anciens vinyles, des prises pirates ou encore ce que l'on pourrait appeler du second degré musical, « on connaît si bien l'œuvre originale », telles ces parodies de grands classiques – *Festval Hoffnung, l'opéra pipé ou le conte d'Hoffnung* de W. Mann et F. Reizenstein ou *Classic Buskers* de M. Copley et I. Moore. Sa familiarité avec le monde du lyrique, le répertoire et les artistes, peut s'exprimer sous formes d'anecdotes qui tout en dévoilant d'éventuels et rares échecs, confirment le génie des plus grands et leur supériorité face à un public versatile, voire inculte. Pour parler des chanteurs préférés, un des étudiants UTB a repris à son compte, pendant l'entretien, le récit des saluts à la fin d'un spectacle où Maria Callas a reçu, sur la scène, une botte de radis à la place des roses habituelles. Elle a réussi à retourner la situation en sa faveur en jouant sur sa proverbiale myopie et en serrant les radis sur sa poitrine en geste de remerciement. Vraie ou fausse, l'anecdote dit l'admiration pour l'artiste mais attire également l'attention sur le récitant capable de mettre en scène ses goûts. Dans le cas que nous venons de citer, le choix de la diva n'est pas anodin. En effet, l'amateur érudit se pose comme « difficile à satisfaire et élitiste ». Il considère avoir accompli un parcours initiatique au bout duquel il peut limiter sa pratique à ce qui est essentiel ou exceptionnel. Une des conséquences de cette conviction est une forte réticence à fréquenter le théâtre local en raison de l'écart pressenti plus que réellement constaté par rapport à un idéal – il peut s'agir de versions connues et reconnues comme modèles ou de constructions personnelles, des attentes nées au fil des années et, sans doute, difficiles à satisfaire.

- **néophyte :** Dans la présentation de ce type de participation à l'intérieur du groupe *operadiscussion*, nous nous sommes référés à deux attitudes caractéristiques et contrastées. D'un côté l'enthousiasme et l'hyperactivité d'une *newbie* assoiffée de renseignements tous azimuts, de l'autre, des excuses pour l'ignorance et différentes manifestations de la timidité – bien qu'écrite, elle n'a pas échappé aux interlocuteurs et à leurs commentaires. Dans le groupe UTB, les néophytes déclarent volontiers une pratique « pour le plaisir uniquement » et tentent de modérer le discours des « érudits » en demandant l'explication des termes de base et la présentation des références-clés qui leur permettent de « s'y retrouver », de formuler leurs goûts et d'appréhender la figure du public averti. Ils provoquent des réactions des autres interlocuteurs en revendiquant leur « naïveté » et en disant que l'on peut aimer sans comprendre – « je ne sais pas ce que ça veut dire, je ne sais pas si c'est bien mais j'aime assez... ». Ils perçoivent leur expérience en opéra du point de vue affectif et cherchent à légitimer les effets émotionnels produits par une écoute en soulignant, par exemple, la part du « mystère qu'il faut toujours garder au lieu de décortiquer des données techniques ». Leur réception tend à revêtir un caractère « fusionnel » qui peut être suggéré par le vocabulaire des manifestations corporelles avec lesquelles ils identifient la qualité d'une musique – dans la littérature, on parlerait de l'illusion référentielle du fait de la très forte projection dans les personnages et les situations rencontrés. On pourrait supposer qu'ils ne disposent pas d'un appareil critique et des habitudes qui se créent à mesure qu'évolue la pratique et qui aboutissent, mais pas toujours, à une prise de distance par rapport à soi en tant qu'amateur. Il n'est pas non plus évident qu'ils le souhaitent car leur lien à l'opéra semble être celui d'une entrée immédiate, épidermique, et qui ne trouve pas forcément sa satisfaction dans l'analyse du goût. Il peut s'agir d'une posture et d'une mise en scène pour faire correspondre la façade à l'image du néophyte que l'on décide d'incarner. Elle n'en revient pas moins à dire son type de pratique personnel par rapport aux types de pratiques connus. On peut également nuancer les affirmations concernant le plaisir « simple » et des lectures naïves des œuvres par des comportements qui, sans contredire les paroles, montrent que le néophyte envisage des évolutions dans ses pratiques et des changements dans ses préférences – il se sait, d'ailleurs, influençable et se conforme rapidement à l'avis de la majorité. Il dit attendre, de la part des autres amateurs, des conseils d'écoute et de sortie. Se laisser guider et instruire semble jouer le rôle d'un passage obligé avant de pouvoir prendre confiance dans ses propres choix et, éventuellement, de les

exposer. Une variante de l'amateur néophyte est constituée par ceux qui se disent « simplement curieux » voire « perplexes » face à l'intérêt et à la passion suscités par l'opéra et son univers. Leur attention se porte, souvent, sur la valeur marchande du produit et ses enjeux économiques et sociaux – ils se réfèrent à cette vulgate dans le jugement de la qualité artistique où il n'est pas tant question d'une méfiance à l'égard d'une forme d'art en terme de réalisation que des bases d'appréciation qui permettent de la situer et de lui attribuer une valeur qui se veut « objective », exprimée en chiffres, par exemple pour le coût et le taux de fréquentation. Pendant l'entretien, comme dans une discussion de groupe, les participants de cette dominante insistent sur une approche raisonnée de l'intérêt pour l'opéra et essaient de le situer par rapport à d'autres activités culturelles et, en particulier, par rapport à la place qu'occupe la musique dans leur vie. Un des étudiants, le même qui insistait sur l'importance de l'éducation musicale à l'école, a distribué aux autres personnes des photocopies d'un des articles parus dans la presse spécialisée avant les élections législatives de 2002 et qui soulignait le manque total de considération pour la musique dans les programmes politiques des candidats.

- **collectionneur technophile :** *A priori*, cette figure d'amateur ne devrait pas être très différente du participant collectionneur de la liste *operadiscussion* : des enregistrements d'opéras complets, des extraits ou des récitals avec, parfois, une spécialisation selon le compositeur ou l'interprète préféré, le recours aux supports analogiques et numériques mais très rarement aux fichiers MP3 téléchargés. Une nuance, tout de même, qui est moins souvent exprimée sur l'Internet – une intégration rapide en dispositifs techniques de diffusion au fur et à mesure de leur apparition sur le marché et qui revêt un caractère ludique. La tranche d'âge des étudiants UTB ne correspond pas au cliché du jeune public fasciné par les nouvelles technologies ni à l'addiction que l'on dénonce à leur égard. Et pourtant, nous avons constaté ce mode d'appropriation des œuvres comme très présent dans la construction de l'univers d'amateur avec toutes les conséquences qu'il entraîne : l'acquisition d'une compétence dans l'utilisation, l'organisation de l'espace personnel et du contenu des collections. Même si la manipulation d'un logiciel assistant du graveur CD est facile à comprendre et à utiliser, la vitesse avec laquelle il s'est installé dans les gestes quotidiens du mélomane est remarquable. Elle est liée à l'élaboration des pochettes de disques personnalisées, à la numérisation des vinyles « pour le gain de place » et à une

idée de partage et d'exposition de ses collections. La visite chez le disquaire, la connaissance des maisons de production et de leurs catalogues, ne disparaît pas pour autant mais elle est concurrencée par des activités du genre éditorial : les moyens techniques permettent de « produire » des CD dont le contenu est compilé et organisé selon les goûts particuliers jusqu'à devenir des exemplaires uniques reflétant des modes de réception et des préférences uniques. Nous pourrions mettre ce phénomène en rapport avec un jeu lancé par des participants d'*operadiscussion* et qui consistait à proposer un disque des morceaux favoris à emporter sur une île déserte. Chaque interlocuteur détaillait le contenu de « son » enregistrement sans qu'il y ait deux versions semblables. Avoir des enregistrements à portée de main, disponibles à tout moment, donne un sentiment de maîtrise sur le répertoire et de relative indépendance de son exposition publique que sont le spectacle ou les diffusions audiovisuelles. La notion et le geste de partage dont nous avons parlé entrent dans la construction de la pratique de l'opéra comme du discours par lequel elle est communiquée. De nombreux étudiants UTB ont apporté leurs trésors pour les séances de groupe et pour des entretiens. À la question sur ce qu'ils aiment et comment, ils répondaient par « est-ce que vous connaissez ça ? » et montraient à l'interlocuteur un CD ou un vinyle 78 tours en ajoutant, pour ce dernier, « mais je ne sais pas si vous avez de quoi l'écouter… ». D'autres encore apportent la liste de leurs « possessions » lyriques et la présentent à la place de toute explication. La collection prend ainsi une valeur symbolique de catalogue personnel qui dit quel mélomane l'on croit être, révèle, en même temps que les goûts, leur mode de réalisation et, dans certains cas, sert de moyen d'expression pour l'expérience individuelle.

- **amateur mondain :** Si l'adjectif « mondain » a une connotation qui peut être sentie comme dévalorisante, nous ne l'utilisons que pour désigner un type d'attitude où l'expérience en opéra est liée à différentes formes de sociabilité et, en particulier à une prédilection pour des réunions et des rencontres autour d'une pratique culturelle. Cette dernière n'est pas un prétexte mais offre une possibilité de contact avec l'extérieur et d'appartenance à une communauté rendue cohérente et accessible grâce à un sujet et à une activité. L'intérêt du participant semble, dans ce cas, davantage centré sur les pratiques en société que sur l'objet lui-même. La proclamation de son goût est une carte d'adhésion à un club avec une multiplication des activités et des appartenances en raison de leur dimension collective. Ainsi, avons-nous rencontré des amateurs

d'opéra inscrits dans des cours, fréquentant conférences et expositions avec quasi la même assiduité pour des loisirs très variés, du jardinage à l'histoire mérovingienne en passant par les concerts de musique classique. Cela ne veut pas dire que le type d'attachement est indifférent ou que le goût est une structure qui pourrait fonctionner à vide. Il n'a pas la force d'un attachement exclusif et monomaniaque à l'opéra qu'expriment les passionnés en mettant au centre de leur expérience esthétique une forme artistique déterminée. Il indique plutôt la relation entre la structure d'une pratique culturelle et les aspirations individuelles – le sens et les « effets » d'une œuvre peuvent être soumis aux besoins d'une construction personnelle et non pas dictés ou figés par un modèle de réception général.

- **amateur de musique classique :** L'opéra peut s'inscrire dans un ensemble de pratiques consacrées à la musique classique dont elle constitue une forme théâtralisée mais qui intègre des questions qui dépassent son cadre strict : les règles de composition et d'harmonie, l'évolution des courants artistiques musicaux. De nombreux compositeurs d'opéra ont laissé autant d'œuvres instrumentales que d'œuvres lyriques – on pense, en premier lieu à Händel et Mozart – quand ils n'ont pas considéré leur incursion dans le genre comme exceptionnelle – *Fidelio*, l'unique opéra de Beethoven. Les amateurs de musique classique que nous avons rencontrés dans le groupe UTB expliquaient leur présence dans le cours par l'envie de trouver le lien entre l'opéra et l'ensemble de la tradition musicale. Ils disaient vouloir « compléter le tableau » en recoupant des connaissances qui concernent la musique « en général ». Les attachements dont ils parlent vont souvent à des compositeurs précis ou des courants artistiques pour lesquels ils aiment citer des œuvres et des auteurs peu connus du large public, par exemple des pièces pour piano de Jacques Ibert dont l'enregistrement a été mis en circulation de façon quasi confidentielle. Ils manifestent plus d'intérêt que les autres étudiants pour la musique contemporaine et des variantes « ethniques » - ils ont évoqué, lors de l'entretien, le disque *La route de la soie*, produit en 2002 par *Sony* et à l'initiative du violoniste Yo-Yo Ma, pour « entendre des instruments orientaux » et « connaître la musique des autres pays ». S'ils ne fréquentent pas ou très peu le théâtre-opéra local, ils prennent des abonnements pour l'Auditorium, un établissement d'accueil de spectacles qui invite des formations prestigieuses comme le Philharmonique de Berlin ou des artistes de renommée

internationale. Un des étudiants qui s'approchent de la catégorie, a affirmé, à plusieurs reprises, ne pas vouloir aller au Grand Théâtre de Dijon pour y voir des représentations lyriques mais a fait des exceptions à cette règle quand il s'agissait de coproductions soutenues par « des interprètes jeunes, pas connus mais excellents et très comédiens » et avec « une mise en scène très sobre et originale et une direction musicale parfaite (évidemment avec un Camberling)... » (pour *Le tour d'écrou* de Britten produit par *Mosaïques* de Chalon s/Saône).

Ainsi la place de l'opéra et des plaisirs que l'on attend de sa réception prennent-ils des aspects variés et qui évoluent aussi en fonction des besoins du moment – tout comme nous l'avons constaté chez les mélomanes internautes, on peut passer d'une catégorie à une autre, revenir à des pratiques « anciennes », en inventer d'autres ou encore aborder le même répertoire d'un point de vue différent. Tel cet amateur passionné d'opéra qui dit avoir « abandonné » les théâtres pour se consacrer à la musique de chambre – « plus intimiste, plus de contact avec les instrumentistes » - et revenu à ses amours d'origine pour remettre en cause ses préférences et ses pratiques. D'autres encore, qui insistent sur le lien affectif qui marquait leurs premières rencontres avec l'opéra, essaient de montrer le chemin parcouru dans la construction de leur univers de mélomane en parlant du passage vers une approche plus distanciée. La trajectoire qui irait de l'émotion à l'intellect, du sentiment à la connaissance, est très présente dans le discours des mélomanes UTB comme dans le groupe *operadiscussion*. Elle pourrait paraître plus scolaire et acceptable pour un individu qui s'exprime dans une communauté et qui tente de conformer l'image qu'il donne aux attentes réelles ou supposées. Ce constat se trouve, pourtant, contredit par l'inversion de la même trajectoire où, par exemple dans le cas de préparation d'une écoute, le travail de réflexion et d'apprentissage qui précède la réception aboutit à un état de pleine disponibilité à l'émotion.

Les formes et la formation des goûts se manifestent dans les pratiques et leur expression et permettent de dégager quelques types et orientations partagés par des individus et des communautés qui peuvent ne pas se connaître. On serait tenté de dire que ce sont les périphériques et le contexte qui changent mais que l'essentiel, la référence de base, traverse différentes langues et cultures. De là, il n'y aurait qu'un pas pour affirmer que l'œuvre impose son mode de réception et, une fois de plus, pour réduire l'amateur au réceptacle docile et passif. Or, c'est tout le contraire de ce que nous avons observé. Le fait de détailler et d'analyser les informations communiquées par les amateurs étudiés révèle des attitudes

actives d'appropriation d'une œuvre d'art – la mise en jeu des préférences par des confrontations diverses et la recherche du sens de l'expérience esthétique dans l'exploration de ses potentialités.

10.3. Les représentations médiatiques et leur perception

Le questionnaire rempli par les étudiants UTB au sujet de leurs recours aux médias a permis de recenser des supports et leur utilisation qui sont comparables à des pratiques exprimées sur l'Internet. Les proportions changent autant en fonction des habitudes individuelles que des possibilités techniques propres à leur construction et à leur exercice. Nous avons étudié le cas de Michael Davis, un internaute australien et grand consommateur de l'opéra à la télévision, qui, suite à un déménagement, n'a plus d'accès aux chaînes spécialisées. Ses messages exprimaient non seulement la manière dont il utilisait ce canal de diffusion mais également sa perception de la politique de programmation et la faible prise en compte du public dont il s'est fait porte-parole.

L'année où nous avons suivi le groupe dijonnais, 2001/2002, plusieurs de ses membres déclaraient regarder souvent des chaînes comme *Mezzo* et archiver de nombreux enregistrements. À cette même époque, la station *Paris Première* proposait, le vendredi, une soirée opéra et ces deux sources servaient d'un réservoir d'exemples et de références pour le discours des étudiants. Depuis, les chaînes ont fusionné ou modifié leur programmation avec une forte réduction de la place laissée à l'opéra. Nous devons, ainsi, relativiser nos observations et nos conclusions car nous sommes face à des données très fluctuantes et qui témoignent d'une pratique dépendante du contenu qu'un média diffuse plus que d'un choix effectué par l'amateur. Par ailleurs, ce qui nous est apparu comme plus caractéristique du groupe rencontré sur le terrain, c'est la perception des pratiques « médiatiques » elles-mêmes et le discours autour du rôle qu'elles peuvent occuper dans l'univers personnel d'un mélomane.

La diffusion radiophonique joue, auprès des étudiants, le rôle d'une valeur sûre en raison, entre autres, de son assise historique dans la transmission des spectacles musicaux et du

sentiment d'une plus grande exigence qualitative que dans le cas de la télévision où la probabilité d'exposition à un public « moins connaisseur », voire involontaire, serait plus importante et entraînerait un formatage réducteur du contenu. La revendication de l'écoute à la radio et de son intérêt aurait de quoi surprendre si on se place du point de vue esthétique rigoureux, à savoir celui qui envisage l'opéra dans l'ensemble de ses composantes et de sa démonstration scénique. Or, les œuvres que les étudiants UTB disent suivre à la radio font partie de celles qu'ils connaissent déjà pour les avoir vues au théâtre ou en enregistrement vidéo et leur expérience antérieure leur sert à compléter, à visualiser, ce qu'ils entendent. Le cas le plus cité était celui de *Carmen* de Bizet pour lequel même un amateur débutant se considère suffisamment « armé » ne serait-ce que grâce à son passé scolaire (la lecture obligatoire de la nouvelle de Mérimée reste un grand classique et pas seulement en France) et à la popularité de certains airs. La radio sert beaucoup plus rarement à s'aventurer dans un répertoire nouveau qui n'a pas encore de repères et qui ne fait pas immédiatement ressurgir des images qui font sens. Elle s'inscrit aussi dans un processus de mise en relation et d'accès à un lieu mythique pour l'amateur d'opéra comme peuvent l'être le *Metropolitan* de New York ou le Palais Garnier, très présents dans la programmation des transmissions en direct de *France Musiques* par exemple.

Par ailleurs, l'utilisation des diffusions radiophoniques est perçue comme faisant partie des démarches délibérées et organisées qui caractérisent un attachement affirmé à la pratique dans la mesure où elles supposent un effort de se tenir informé, notamment par le biais d'un abonnement à une revue spécialisée – c'est le cas du supplément du *Monde de la Musique* qui donne la programmation complète et mensuelle de *Radio Classique*. On observe, chez les amateurs interrogés et chez ceux qui s'expriment en séances de groupe, un réflexe de repérage des grilles spécifiques à chaque chaîne et qui s'intègre rapidement dans l'organisation individuelle – savoir ce que l'on peut entendre et à quel moment, fait déjà partie du plaisir qui n'apparaît pas uniquement à l'instant de la réception mais dans tous les préparatifs qui la précèdent.

Le recours à la télévision est, lui aussi, passé au crible des enjeux d'une politique de programmation et des conséquences sur le plan esthétique qui paraissent inhérentes au canal de diffusion. Le formatage du spectacle en vue d'une diffusion et qui fond la perception en un seul regard, autant construit qu'improbable pour celui qui a l'habitude d'une salle, est beaucoup moins présent dans le discours des étudiants UTB que chez leurs homologues sur le réseau. Les premiers se considèrent davantage comme un public des salles et relativisent l'impact de la télévision sur leurs pratiques. À ce propos, ils évoquent l'organisation

matérielle de la réception qui leur semble entravée ou rendue difficile chez eux, à la maison. Ils avouent ne pas pouvoir se concentrer ou soutenir leur attention, être dérangés par tout ce qui peut se produire dans l'espace privé. Plus l'amateur se manifeste comme un connaisseur ou un initié, plus il souligne son insatisfaction et, finalement, son peu d'intérêt pour une diffusion télévisuelle. Il a besoin du cadre qu'il retrouve dans l'espace public et la présence des autres spectateurs fonctionne comme un support et une stimulation à sa propre réception. C'est aussi un point de divergence assez remarquable par rapport à l'expérience exprimée par les internautes. Ces derniers exploitent leur espace privé et ses potentialités dans une démarche où le lien de soi à une œuvre et aux manières de la consommer apparaissent comme plus individualistes ou indépendants des autres mélomanes. Cela peut être rapproché de la motivation qui mène à l'inscription dans une liste de l'Internet où les échanges, pourtant dits « de groupe », supposent une énonciation solitaire, par le moyen d'un écran et dans une organisation temporelle personnalisée. Par ailleurs, une œuvre transmise à la télévision peut devenir un sujet de discussion pour la liste, un élément déclencheur de participation grâce à une référence commune. Cela s'avère beaucoup moins fréquent dans un groupe lié géographiquement et où les intérêts les plus forts que nous avons notés émanent des collectionneurs d'enregistrements qui souhaitent enrichir leurs catalogues par des opéras programmés à la télévision.

Nous avons posé aux amateurs d'opéra rencontrés sur le terrain une question au sujet de leur éventuelle utilisation de l'Internet dans leurs pratiques. À titre individuel, et de façon très occasionnelle, ils consultent des pages *web* pour trouver des renseignements sur les programmes ou pour réserver des places. Sur quarante personnes, une seule a fait preuve d'une bonne connaissance des sites et des produits « nouvelles technologies » proches du thème « opéra ». En revanche, ils ont été beaucoup plus nombreux, une dizaine, à avoir visité le site de l'opéra local pour en consulter les archives ou les fiches techniques. Trois personnes ont dit avoir contribué à la naissance et aux contenus du site de l'Opéra de Dijon en raison de leur appartenance à l'association *Espace Opéra*, présente sous forme d'un lien hypertexte. Ce qu'il faut souligner, même si cela semble être une évidence, est le fait que l'Internet, et plus particulièrement le courrier électronique, ne joue pas le rôle de lien entre différents membres du groupe. En effet, malgré de multiples occasions (sorties, visites, réunions, programme des cours et même leurs éventuelles annulations), les étudiants UTB n'ont pas le recours à l'Internet comme moyen de communication à l'intérieur du groupe. L'espacement des séances, l'envie de continuer une discussion ou d'échanger des informations ne se traduisent pas par l'utilisation du réseau. Il n'y a pas de prolongement de l'expression en communauté

par un débat en ligne. Le groupe est perçu comme déterminé par un lieu, un espace et un temps clos et qui suffisent à son existence. Au-delà d'une certaine curiosité, personne n'a manifesté l'envie de faire partie d'une assemblée électronique alors que l'intérêt pour les photographies de spectacles disponibles sur différents sites a été très net. L'adjonction du réseau dans les pratiques apparaît plutôt à travers le recours à un écran qui donne des images d'opéra que du texte et encore moins du discours produit par d'autres mélomanes. L'expression autour de l'opéra, des opinions et des connaissances, reste attachée à un lieu public de communication directe et immédiate. L'idée de sa publication par une rédaction et par une large diffusion est envisagée avec les plus grandes réserves. Il serait possible d'expliquer ce phénomène par un manque d'équipement ou l'âge des participants. Or, pour la plupart, ils possèdent une adresse *e-mail* et disposent d'un ordinateur personnel. Ils expriment, en revanche, un attachement à l'opéra comme pratique culturelle, et comme expérience esthétique, liée à un contact direct, *live*, avec des interactions et des sensations qu'une médiation technique pourrait occulter.

10.4. Les rapports de groupe dans les pratiques et dans leur expression

Le recherche de contact direct et d'appartenance à une communauté d'amateurs d'opéra révèle un aspect important de l'expérience esthétique dont témoignent les étudiants UTB. On pourrait parler, dans un premier temps, d'une logique de l'effort et de risque qui sont une mise à l'épreuve des engagements et de leurs formes. Même si les obstacles symboliques peuvent paraître faibles, il s'agit bel et bien d'une décision de prendre du recul par rapport aux repères individuels par une confrontation à d'autres types de pratiques et à d'autres goûts qui seront exprimés. D'un autre côté, et nous l'avons signalé pour la liste *operadiscussion*, les amateurs, au nom d'une notion de partage qui revient le plus souvent à faire connaître ses préférences, donnent leurs recettes du plaisir gustatif en opéra et tentent de les faire admettre à leurs interlocuteurs. Pour cela, il faut arriver à se voir en tant qu'amateur, se mettre en discours par lequel on propose sa vision personnelle. Nous admettons aussi qu'exprimer ses goûts n'est

pas totalement équivalent du fait de les communiquer. Ce dernier verbe et l'action qu'il désigne suggèrent, pour nous, la présence d'un auditoire qui peut réagir et qui peut influencer la façon dont l'expérience esthétique est formulée. Il y va d'un engagement que l'on expose et adresse à d'autres qu'à soi-même. Ainsi, les stratégies argumentatives sont-elles diverses et elles évoluent en fonction de la place que l'on s'assigne dans le groupe et sous la pression qu'il peut exercer.

La dynamique du groupe se nourrit de quelques orientations dominantes qui entraînent des modes d'expression correspondants. Elles trouvent leur reflet dans les entretiens individuels quand la personne interviewée cherche à placer son expérience par rapport à l'ensemble des représentations du public et de l'opéra comme pratique culturelle légitime. Elles se manifestent aussi dans les attitudes adoptées à l'égard des opinions soutenues par la majorité.

- **se rallier à l'avis de la majorité** : Face à un discours officiel sur l'opéra ou dans la confrontation avec des amateurs qui se posent comme des érudits dont l'autorité est reconnue par le groupe, on peut observer une attitude de conformisme et de ralliement. Elle peut être de façade dans le but d'être accepté soi-même ou relever du peu de confiance dans ses propres goûts et repères. Elle a, parfois, des conséquences plus profondes ou personnelles quand elle mène, par exemple, à écouter autre chose et autrement que ce dont on a l'habitude. C'est une marque d'adaptabilité d'un mélomane qui n'est pas forcément un néophyte, il a suffisamment d'aisance dans le domaine lyrique pour savoir que la remise en cause de son opinion ne fera pas s'écrouler l'édifice de son expérience en opéra. D'un autre côté, une rapide conformation à l'avis de la majorité montre à quel point le goût et l'attitude par laquelle on le manifeste sont influençables par la présence d'une communauté. Le discours officiel, par exemple une critique diffusée dans un quotidien, pourra engendrer également un ralliement du fait de son acceptabilité due à la signature de l'auteur et à l'échelle de sa diffusion. À cet égard, il est intéressant de constater, pour les étudiants UTB, tout au moins, que les articles parus dans le journal local, *Le Bien Public*, entraînaient moins « d'accords » que les critiques publiées par *Le Monde* ou *Le Figaro*, donc à diffusion nationale, même si les journalistes font la preuve d'une compétence technique équivalente. Dans le cas du quotidien local, le soupçon de partialité discrédite le jugement et diminue fortement le taux d'adhésion. Le ralliement peut être alors perçu comme une recherche de repères objectifs et légitimes, acceptés

et acceptables par le plus grand nombre d'individus, plutôt qu'un renoncement aux préférences personnelles.

- **la contestation « constructive »** : Une autre tendance, que nous appelons dynamique en raison des réactions qu'elle stimule, pourrait être ressentie, *a priori*, comme l'exact opposé de la précédente. En effet, elle se traduit, entre autres, non seulement par le refus de certains lieux communs – « la Callas ne chantait pas si bien que ça », « les metteurs en scène aujourd'hui ne connaissent rien à la musique », « les gens qui vont à l'opéra ne sont pas tous des snobs » - mais surtout par une contestation qui se veut argumentée et précise des avis des professionnels. Si nous appelons cette attitude « constructive », c'est pour tenir compte des effets qu'elle produit sur les interlocuteurs et pour la différencier de la provocation dont nous parlerons plus loin. La personne qui conteste essaie de faire part de ses convictions et expériences de manière forte – par une opposition à la vulgate critique – et oblige, par la même occasion, à un approfondissement de la question débattue, à l'examen des raisons d'un jugement. Même si des réactions d'indignation surgissent, cela contraint les interlocuteurs à proposer des arguments et des exemples qui seront à la hauteur de la contestation exprimée.

- **la provocation** : Si nous avons pu constater quelques attitudes de ce type, parfois assez virulentes, elles avaient davantage un caractère d'attaque personnelle dont l'objet était moins les bases d'un jugement que la personne qui le profère et la manière dont elle s'exprime. Les conséquences de cette situation conflictuelle peuvent être immédiates – l'abandon d'un sujet et d'un échange, des réactions d'hostilité du groupe et un appel à l'ordre – ou plus durables. En effet, il peut se produire un phénomène de « relais d'information négatif » où le désaveu d'un amateur s'étend sur une œuvre, ou un interprète, et son jugement. Le goût se forme par défaut et par ricochet – « je n'aime pas telle opéra parce qu'un tel l'aime ». Cette formulation pourrait évidemment être désignée comme « primaire » mais elle fait plutôt penser à la définition que donne René Girard du désir triangulaire où l'amour pour un objet ne se fait pas en relation

directe mais passe par le regard, et le désir, d'un autre[117]. La provocation peut ainsi fonctionner comme le négatif de ce phénomène.

- **l'élaboration commune des réponses** : Par le terme « réponses », nous souhaitons désigner la solution des différentes questions, voire des situations conflictuelles, que les amateurs formulent et qui se règlent par des échanges à l'intérieur de la communauté. Chacun apportant son point de vue, ses expériences et ses connaissances dans le domaine de l'opéra, il se construit un fonds commun, même minimal, qui accroît la cohésion du groupe et donne l'impression d'apparition d'une compétence qu'il serait plus difficile d'atteindre individuellement. Ce mouvement est très nettement perceptible dans le groupe *operadiscussion* quand une série de messages permet de regrouper des informations dispersées, souvent très spécifiques, pour reconstituer un puzzle pour lequel une question a déclenché une suite de réactions. Les sujets abordés par les étudiants UTB comprennent des aspects très variés de leurs activités musicales (la qualité des enregistrements, les artistes, les sorties, les supports utilisés) et sont une façon de parler indirectement des acquis personnels dans ce qu'ils ont « d'utile pour les autres » - il s'élabore progressivement un savoir et un savoir-faire qui se veulent épurés de l'impact subjectif et qui sont pourtant le résultat de la convergence d'une multitude d'expériences particulières. Le mode le plus courant est celui d'une question posée par l'un des participants et d'une série de réponses où l'information circule, telle une boule de neige, au fur et à mesure des nouvelles énonciations.

Le dernier exemple que nous avons présenté montre qu'il existe une dynamique de groupe, ici d'une communauté de mélomanes, qui participe à la construction d'une expérience esthétique dans le cadre d'une communication interpersonnelle. Cette dernière amène l'amateur à formuler ce qu'il souhaite dire, à partager, et à réagir aux apports de ses interlocuteurs. Dans ce contexte, le vécu et les goûts personnels sont mis à distance par l'image qu'on en donne publiquement, une manière de se voir soi-même comme un spectateur ou un destinataire d'une forme d'art dans l'exercice de la réception. Par la même occasion, et

[117] Girard R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Bernard Grasset, coll. Pluriel, Paris, 1961, p. 23.

en vertu du principe de l'échange, on entre dans les univers des autres mélomanes qui s'expriment. Une partie de l'expérience se construit ainsi « par procuration » qui n'est pas une simple comparaison mais, au moins en partie, une appropriation de la réception communiquée par l'autre. Elle peut aussi être approchée d'une structure labyrinthique où une multitude de chemins et de choix possibles doit être explorée pour trouver sa propre voie vers le plaisir.

La mise en perspective d'un groupe d'amateurs rencontré sur le terrain avec une communauté numérique aboutit au constat de quelques divergences et similitudes. Tout d'abord, notre attention est attirée par la situation d'énonciation qui ne peut pas être uniquement définie par l'opposition entre l'expression directe en présence physique des participants et la distance imposée par l'utilisation de l'Internet. Ce dernier, et de façon qui peut paraître paradoxale, fait naître une cohésion de groupe et des liens forts malgré l'éloignement géographique de ses usagers. Il offre aussi une souplesse d'organisation dans les contacts qui est beaucoup plus difficile à mettre en place dans le contexte d'une association ou d'une réunion de mélomanes comme celle que nous venons de présenter. Cela n'est pas sans incidences sur l'expression de l'expérience esthétique et sa personnalisation – elles épousent davantage le rythme de vie de l'individu et rendent d'autant plus sensible l'univers musical qu'il construit. La dynamique de groupe peut sembler, en revanche, plus forte dans un groupe de rencontre « en direct » où les mises à distance ne sont pas de la même nature que dans une liste de diffusion de l'Internet. La communication orale, en se substituant à l'écrit, permet une utilisation plus large des codes variés (les gestes, le ton de la voix) mais réduit aussi le temps dont on dispose pour « lire » l'expérience des autres.

Nous pourrions en conclure que la communication de son univers de mélomane *via* l'Internet est pour l'usager de l'outil un degré supplémentaire dans l'individualisation de ses pratiques. Plus, l'interposition de l'écran pourrait être ressentie comme une barrière qui minimise l'intervention et le regard des autres amateurs. D'où, sans doute, des inquiétudes quant aux liens sociaux sur lesquels reposent pourtant les pratiques culturelles. Il nous semble que le problème est d'un ordre différent et l'étude du groupe rencontré sur le terrain permet de confirmer notre hypothèse. L'internaute qui rend publique sa passion en se servant du réseau numérique exerce, surtout et avant tout, une activité réflexive sur ses goûts et sur l'objet de sa prédilection. Il procède à une sorte de bilan qu'il serait difficile d'accomplir dans une communication directe. C'est, d'une certaine façon, une facette et une étape particulière de sa relation à la musique qui se donnent à lire et qui, pour exister, nécessitent non seulement la médiation du réseau mais aussi celle de l'expression écrite. Le fait de trouver un auditoire qui sert de témoin à l'évolution de celui qui se raconte est très important mais, peut-être,

secondaire à la situation qui donne la possibilité de comprendre le sens et la portée de ses attachements. C'est pour cette raison aussi que nous avons utilisé le terme de « construction » malgré sa connotation quelque peu figée et suggérant une progression déterminée. Il s'agit bel et bien de « mettre de l'ordre » dans son univers de mélomane mais qui ne s'effectue pas par un mouvement à sens unique : il est une rétrospection et une projection, une contemplation de soi mais aussi une recherche de l'altérité.

Chapitre 11

L'expérience esthétique en opéra dans les engagements professionnels

L'existence à l'intérieur du groupe témoin, *operadiscussion*, de plusieurs interlocuteurs qui disent être ou avoir été professionnels du lyrique nous a incités à examiner l'autre aspect du sujet, en quelque sorte son envers ou son négatif photographique, à savoir la dimension « amateur » des « gens du métier ». Sans chercher une figure qui ressemble, *a priori*, à un oxymore ou, au mieux, à un paradoxe, nous voulions analyser la construction des goûts et des préférences chez une catégorie où les liens à l'opéra, y compris la notion de réception, seraient à l'opposé de la « gratuité » tant revendiquée par les amateurs à temps complet. Or, rien ne s'avère plus illusoire que la séparation de ces deux types d'expérience, tout au moins par rapport à la tradition du genre et à ce que l'on pourrait appeler un savoir sur l'opéra auxquels les uns et les autres sont confrontés. Nous ne voulons pas dire que les rôles sont interchangeables et indifférents mais qu'il existe un mouvement qui rend la séparation moins marquée et que, si un amateur s'intéresse aux compétences techniques d'un professionnel, ce dernier est amené à sortir de sa fonction d'exécutant et à se mettre à la place de celui qui aime. Il est vrai que les deux entités sont construites socialement comme incompatibles et cela non seulement, comme le dit Pierre Bourdieu, par la contribution du système scolaire qui inculque et schématise les enjeux de nos activités[118] mais également en raison d'une réalité matérielle qui impose les conditions de leur exercice. Le proverbial « quatrième mur » semble séparer les deux univers quand on pense à l'architecture des théâtres et ceux que le mélomane tient dans une boîte –disque, vidéo – sont encore plus éloignés par une dématérialisation des événements. Et pourtant, on ne peut pas nier, et ce malgré des éloignements dans le temps et dans l'espace, comme dans le fait de pouvoir écouter aujourd'hui un *Faust* enregistré sur la scène du *Metropolitan* de New York en 1943, qu'il existe une complicité entre les artistes et le public qui permet à ces « dupés volontaires » d'entrer dans une illusion et aux médiateurs de les y entraîner. Un des facteurs de cette entente réside, d'après nous, dans la façon dont les individus appartenant aux deux catégories imaginent et vivent la réception d'une œuvre et dans les étapes/situations aux caractéristiques communes. Un des chanteurs d'opéra les plus mythiques, la basse russe Fiodor Chaliapine, consacre une partie de ses mémoires à la

[118] Bourdieu P., extrait du séminaire *Société et représentations. Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur*, Paris, 1981.

réflexion sur les moyens d'établir la communication avec l'auditoire en insistant sur la présence des émotions chez ceux qui émettent et chez ceux qui reçoivent mais à des moments différents. En rappelant la polémique du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, il affirme éprouver plaisir et frisson à l'écoute d'une voix mais les mettre en parenthèse quand il chante lui-même et quand le public y est soumis[119] .

Il nous semble aussi que le parcours d'un professionnel ne fait pas, ou exceptionnellement, économie des situations et des réactions qui sont celles d'un amateur, y compris néophyte, notamment dans les premiers contacts avec l'opéra mais également par la suite – l'habitude qu'ont les chanteurs de se faire enregistrer à partir de la salle ne relève pas uniquement d'un prétendu narcissisme mais d'une envie de savoir ce que le public reçoit à partir de la scène. Une autre hypothèse en faveur de l'approche du professionnel comme une variante d'amateur est davantage dictée par la spécificité des métiers du lyrique qui, plus encore que d'autres métiers d'art, échappe à une catégorisation rigide. Nous avons ainsi eu l'occasion de rencontrer des personnes qui étaient, successivement, chanteurs, metteurs en scène, agents artistiques, formateurs, directeurs de théâtres au gré de l'évolution de leurs carrières et en s'adaptant aux données économiques de la production lyrique.

Pour mieux cerner la place de la composante « amateur » de l'expérience esthétique chez les individus engagés professionnellement dans le monde de l'opéra, nous avons procédé à une série d'entretiens avec plusieurs représentants de ce domaine, choisis parmi les interprètes comme dans le personnel technique et, dans la mesure du possible, sur leur lieu de travail. Cette dernière précision nous semble importante car elle nous a fait rencontrer des professionnels au moment où ils « s'entraînent » pour un spectacle, c'est-à-dire, dans un contexte d'une relative tension due à la préparation d'une médiation qui ne se réalisera pleinement qu'en rapport avec la salle et le public. Il nous est, bien sûr, arrivé de mener un entretien en dehors des murs d'un théâtre en raison d'une très grande réticence à y laisser entrer quelqu'un qui ne fait pas partie de la production[120] et nous avons pu constater que l'éloignement de la scène se traduisait, dans le discours, par une mise à distance émotionnelle, une plus forte propension à donner une image ou à rationaliser son engagement. Pour l'organisation des rencontres, nous avons bénéficié du concours des directions des opéras de Paris, Dijon, Metz, Liège (Belgique) et Vienne (Autriche) et nous donnons la liste complète

[119] Chaliapine F., *Le masque et l'âme. Mes quarante ans sur la scène*, Iskry, Varsovie, 1997.

[120] Pour se rendre compte du nombre de barrages, réels et symboliques, dressés entre les « gens de la maison » et d'éventuels visiteurs, il suffit de se rendre à l'accueil de l'Opéra de Paris, au 120 rue de Lyon, où des portails électroniques filtrent et surveillent les passages non sans provoquer des incidents qui empêchent les employés eux-mêmes à quitter le lieu de production.

des noms et des fonctions dans la partie annexe. Notre démarche était d'ordre officiel : après une lettre de recommandation et la motivation de la demande, nous avons eu à nous soumettre nous-mêmes à un entretien pour expliquer les raisons de notre requête. En revanche, au moment de la prise de contact avec le personnel, nous avons été présentés comme « une étudiante qui fait une thèse en opéra », le souci principal des uns et des autres étant de savoir si les propos recueillis allaient être publiés dans la presse. Une fois de plus, sous des dehors anodins, se cachait l'inquiétude d'avoir à se raconter à quelqu'un qui porterait un jugement et qui pourrait, éventuellement, modifier l'image destinée à l'usage public. Les questions posées portaient sur la définition du registre et des personnages/œuvres préférés, les premiers contacts avec le répertoire lyrique et les goûts dans ce domaine, sur les rapports avec le public mais également sur l'utilisation des nouvelles technologies dans différentes activités liées au métier.

Malgré la grande diversité des fonctions exercées, des parcours personnels et professionnels comme des sensibilités très contrastées, il nous a paru possible de suggérer quelques orientations qui s'articulent avec la problématique de la construction et de la communication de l'expérience esthétique en opéra. Elles donnent un éclairage sur les types d'attachement et de pratiques attestés auprès du groupe témoin et leur inscription dans une logique d'échange et de communication.

11.1. Le professionnel de l'opéra est-il un amateur ?

Nous devons revenir sur le sens de ce mot dont l'acception courante suggère une opposition avec ce qui est reconnu comme une activité de fonction dans une société, encadrée par des institutions, « sérieuse » et rémunérée de manière quantifiable. En effet, si l'on se réfère au texte de Françoise Escal sur le statut de l'artiste lyrique, sa fonctionnarisation par la non reconnaissance de ses droits d'auteur sur l'interprétation et la médiation qu'il apporte et la vision du bien culturel comme tout autre produit consommable, on se retrouve face à une

figure d'exécutant quasi neutre et dépourvue de ces attachements passionnés que l'on veut bien accepter comme naturels chez un mélomane[121]. Or, la racine latine du mot et le suffixe, signe linguistique de celui qui agit, qui accomplit l'action d'aimer, montrent que le goût va de paire avec une performance. De plus, l'énonciation des préférences dans les entretiens ne concerne pas tant ce que le professionnel réalise à titre personnel, la participation à une production donnée qu'elle soit scénique ou enregistrée, que ce qu'il aime dans l'opéra et dans la musique, plus généralement, avec un regard qui cherche à être extérieur aux enjeux du métier. Il se place dans une perspective esthétique et sensible même si l'on peut supposer légitimement que son jugement est aussi guidé par une connaissance technique et une compétence musicale qui ne sont pas celles de tous les amateurs. Une illustration de cette tendance est donnée dans les réponses aux questions sur le répertoire lyrique et les goûts des professionnels. Après avoir fait état des œuvres auxquelles il a participé, le professionnel présente et commente ce qu'il aime écouter, la musique qui, dit-il, le « touche le plus ». Telle une soprano qui se définit elle-même comme « mozartienne » et consacre, ensuite, une large partie de son entretien aux réflexions sur *Otello* de Verdi qu'elle avait vu plusieurs fois en spectacle et qu'elle considère comme son opéra préféré bien que sans rapport avec les rôles qu'elle peut incarner. Il est très significatif, à cet égard, de parcourir les collections de disques que les professionnels conservent chez eux – nous admettons que l'occasion de le faire ne s'est produite qu'à titre exceptionnel et nous ne souhaitons pas tirer de conclusions à partir d'une dizaine de cas. Néanmoins, nous avons pu observer deux grandes tendances dans les titres de ces « bibliothèques lyriques » qui sont l'accumulation de plusieurs versions d'œuvres liées à la carrière de l'individu – pour les chanteurs ce sont aussi les disques qu'ils ont enregistrés – et toute une série d'ouvrages acquis pour être écouter « pour le plaisir », « en auditeur libre ». Si les premiers sont souvent perçus comme un outil de travail, les seconds affichent des choix « désintéressés » et révèlent des pratiques proches de celles des mélomanes non professionnels. Leur démonstration pourrait être interprétée en terme de construction de l'image de soi en tant qu'artiste et individu ouvert à l'art dans son ensemble, elle n'en est pas moins une reconnaissance et une revendication de la capacité d'être également destinataire et de faire partie du public.

[121] Escal F., *Le statut juridique de l'artiste lyrique*, in *La musique au regard des sciences humaines et sociales*, volume 2, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 185.

11.2. Le rôle de la composante « amateur » dans la construction d'une carrière

Au risque de redire une évidence, nous devons admettre et rappeler le fait que l'on ne peut pas entrer dans les engagements professionnels du monde lyrique sans avoir été au préalable un amateur. Le premier contact, à moins d'une exception, se produit en situation de destinataire avec une manifestation d'intérêt et de plaisir qui peuvent, éventuellement, déboucher sur un projet d'en faire son métier. La force et la réalité de ce premier attachement se mesurent, parfois, à la détermination et à la persévérance indispensables pour acquérir le statut de professionnel. Il s'agit autant des longues années d'apprentissage de compétences très spécifiques que d'une relative rareté des emplois, surtout aujourd'hui où le coût des productions lyriques est tel qu'il freine leur multiplication[122].

Ainsi les récits « de la première fois » rendent-ils compte des surprises, des fascinations, des révélations semblables à des moments déclencheurs relatés par les mélomanes internautes et par ceux rencontrés sur le terrain. Il se crée également des attachements à des personnes d'interprètes que l'on admire par la projection dans les personnages qu'ils incarnent avant de chercher un modèle professionnel et de « faire comme eux » - nombre d'artistes avouent écouter des enregistrements de leurs collègues célèbres pour comprendre les astuces de leur technique et de leur style avant de pouvoir s'en détacher et de trouver leur propre voie.

Tout au long de la carrière, un professionnel est amené à conserver et à développer son regard d'amateur, à contempler l'art auquel il participe et à connaître les pratiques qui l'entourent. Il construit les repères de son expérience esthétique en quelque sorte parallèlement à son expérience du métier et est soumis à l'évolution des goûts et des préférences car impliqué dans la dynamique des rapports entre le destinateur et le destinataire. Il est vrai que, dans son discours, on peut détecter des partis pris pour défendre la conception d'une mise en scène ou d'une direction musicale, en particulier en phase de préparation d'une représentation. C'est une façon de répondre à la réception, aux attentes que l'on suppose être celles du public, et d'apporter sa part de participation à une tradition qui s'élabore en

[122] Les coproductions et les réunions de plusieurs théâtres sont une réponse à des coûts très élevés, engendrés par une politique artistique qui contribue à donner de l'opéra l'image d'un gouffre financier d'aspiration élitiste. Il suffit de se référer à la période 1950-1980 de l'Opéra-Comique de Paris pour se convaincre qu'il n'en a pas toujours été ainsi et que le lyrique pouvait faire partie du paysage musical « populaire ».

interaction avec les spectateurs ou les auditeurs, dans le cas d'un enregistrement. Chez toutes les personnes rencontrées, nous n'avons entendu qu'une seule qui affirmait vouloir s'isoler complètement de l'audience et de son éventuelle influence pour « s'enfermer dans une bulle et se consacrer entièrement au chant et au personnage ». Cette démarche de protection s'avère d'ailleurs révélatrice d'un refus de communication et d'une mise en doute du rôle du public comme acteur d'un événement artistique car la complicité avec la salle serait un signe de dégradation, d'une perte de contrôle sur le sens que l'on veut donner à l'œuvre.

11.3. Professionnel un temps/amateur à vie ?

Un autre constat encore nous amène à considérer le professionnel du lyrique comme proche des activités manifestées chez les amateurs. Il émane de la conception de l'organisation de son univers dans le temps et dans l'espace. Elle montre la porosité des frontières et des séparations telles qu'elles pourraient s'imposer en tant que constructions sociales, marques d'appartenance à des catégories déterminées. Nous avons pu observer, chez les mélomanes internautes une sorte d'infiltration des pratiques musicales, et plus précisément de la passion pour l'opéra, dans l'ensemble des gestes de la vie quotidienne au point de les subordonner à la satisfaction et à la réalisation des goûts en la matière. Le temps devient celui d'une attente, d'une anticipation des moments de délectation en focalisant et en orientant l'attention du sujet – Margy qui écoute Wagner dans sa voiture pour « rentabiliser » la durée d'un trajet, Chris qui emporte son ordinateur portable pendant les déplacements pour continuer à parler d'opéra avec le groupe. L'expérience esthétique devient ainsi la construction d'un prisme à travers lequel sont vécus d'autres aspects de la vie et qui forme ou déforme le regard. L'engagement qualitatif et quantitatif est parfois tel qu'il s'approche d'un « travail à temps complet » et fait apparaître chez l'amateur des compétences et des connaissances qui rendent possibles des dialogues comme ceux qui ont lieu sur la liste *operadiscussion*. Nous avons également cité le cas de Mike Gibb, amateur et fondateur du site www.operabase.com, qui a obtenu la reconnaissance et le soutien du milieu professionnel.

Ce caractère extensif se retrouve dans les réponses des artistes interviewés même si l'on peut supposer que le mouvement se fait dans une direction inverse – l'immersion professionnelle dans l'univers de l'opéra s'infiltrant progressivement dans les autres activités. Il serait, d'ailleurs, bien difficile de dire où s'arrête l'intérêt dû au métier et où commence le plaisir « gratuit », du fait même que tous les deux sont inscrits dans une expérience sensible, esthétique, dépendante autant de la subjectivité et des émotions que d'un savoir-faire technique. Ainsi, la conception de ce que l'on peut donner sur une scène, si on se réfère aux dires des interprètes, relève-t-elle de la traduction de ce que l'on a vécu en tant qu'individu et il serait inexact de croire qu'il s'agit d'une illusion référentielle ou de la méconnaissance de telle ou telle théorie de l'art dramatique. La fascination, que nous avons notée chez les sopranos, pour le personnage de Violeta de *La Traviata* de Verdi s'accompagne non pas d'un refus d'endosser le rôle mais d'une interrogation sur l'expérience personnelle de la vie qui peut être « insuffisante » pour donner une interprétation juste et qui n'amenuise pas la charge émotionnelle de l'œuvre. Le regard de spectateur intervient, ici, dans une réflexion professionnelle et, en augmentant la distance, augmente l'appréhension.

De même, et ce malgré la dénonciation des rivalités et des attitudes égoïstes chez les collègues – à la question « Qu'attendez-vous de la part de vos collègues ? », les artistes ont répondu « rien » à l'unanimité –, les professionnels sont de grands consommateurs de spectacles et d'enregistrements d'opéra. Ils font preuve de vénération à l'égard de leurs modèles quand ils ne se transforment pas en fans de leur idole. À ce titre, il est fort instructif de passer quelques heures dans les couloirs de l'Opéra-Bastille, par exemple, pour voir une artiste française confirmée attendre à la porte de la loge de Renée Fleming pour avoir un autographe ou un ténor patienter sagement en espérant quelques conseils de la part de Marcelo Alvarez.

De façon encore plus pragmatique, mais qui serait une incursion sur le terrain des débats politiques et économiques, on pourrait souligner le fait que, étant donnée la précarité des métiers artistiques et la brièveté de beaucoup de carrières, les activités professionnelles rémunérées et encadrées par des établissements et institutions culturels ont un statut qui reconnaît leurs particularités. Il y a dans la structure même d'un emploi « dans le lyrique » des temps d'attente et de préparation qui, sans transformer automatiquement un artiste médiateur en spectateur de la médiation, font écho à des étapes d'anticipation du plaisir de l'amateur. On peut le dire au sujet d'un chanteur qui attend que son registre et sa technique évoluent pour lui permettre d'aborder un rôle ou de se présenter comme son titulaire potentiel, mais la même

projection dans le plaisir existe dans d'autres métiers de l'opéra[123]. Nous avons recueilli les propos d'un technicien, cintrier à l'opéra de Dijon depuis vingt ans qui rêve de manipuler les décors d'une *Cenerentola* de Rossini. N'étant jamais libre à l'heure où se jouent les représentations, il a pu voir l'œuvre en cassette vidéo et a été séduit par la féerie des images. Du haut des quelques 17 mètres qui séparent la scène des passerelles et d'où il actionne les décors suspendus, il regarde les coulisses des spectacles dont il connaît les moindres détails et visionne un grand nombre d'enregistrements pour voir « ce que ça donne dans la salle » mais aussi pour écouter des chanteurs dans le confort d'une réception sonore qu'il ne peut jamais avoir pendant le travail, dans les cintres. À écouter les artistes du lyrique, on ne peut pas ne pas remarquer que leur implication dans le spectacle attise leur envie d'être spectateur. Les musiciens dans la fosse d'orchestre entendent des pas au-dessus de leurs têtes et disent regretter vivement de ne pas voir les productions auxquelles pourtant ils participent. Le fort pourcentage de musiciens dans une salle de spectacle n'est pas seulement dû à la facilité « d'avoir des places par des copains ou au tarif pour le personnel de la maison ». Ils ont du plaisir à être spectateurs, à porter un regard et un jugement extérieurs quoiqu'ils puissent difficilement être complètement détachés.

11.4. La séparation des deux expériences

Il existe, évidemment, des raisons pour dire qu'une expérience esthétique d'amateur n'est pas interchangeable avec celle d'un professionnel. Leur divergence est souvent d'ordre historique et idéologique. La fosse d'orchestre matérialise une séparation des espaces et des vécus même quand la position sociale des protagonistes évolue. Du rôle de paria, corps porteur de mensonges et d'illusion, l'artiste passe au statut de médiateur et/ou à celui de la vedette en perdant, par la même occasion, de son aura de non-conformiste.

[123] Le site web http://www.forumopera.com, propose, dans une de ses rubriques, des interviews avec des chanteurs comme Véronique Gens ou Yann Beuron dont la lecture peut donner une idée de la projection dans le plaisir des futurs emplois.

Le public, invité à quitter la scène où, à l'époque de Molière, il se confondait avec les acteurs, est circonscrit dans un espace de silence et de contemplation religieuse jusqu'à l'extinction des lumières de la salle pour faire comme s'il n'était pas là. L'image des uns et des autres change à mesure que la séparation se fige et s'institutionnalise. Dans son livre sur l'opéra de Paris, Michel Sarazin rappelle une période pas si lointaine, jusqu'au début des années quatre-vingts, où le Palais Garnier n'arrivait pas à filtrer et à surveiller les passages entre la salle et les coulisses permettant ainsi à des spectateurs audacieux, et sans billet, d'assister à une représentation[124]. Les dispositifs humains et techniques déployés actuellement rendent l'idée même d'un tel procédé incongrue.

Le coup fatal porté à ce qui restait de velléités de complicité et de mélange a été effectué, tout au moins en France, par les décisions de politique culturelle, chargée d'imposer au public le répertoire qu'il devait aimer comme les lieux où il devait aller pour apprécier les œuvres d'un Nono sans passer par la « case » Mozart[125]. Or, rien n'est, sans doute, plus préjudiciable à la médiation, ou à la communication, que l'institutionnalisation d'une distance qui réduit le destinataire à une réception mécanique. Rien de plus étranger aux revendications des interprètes qui intègrent l'expérience des spectateurs dans la leur. Chez toutes les personnes qui se sont produites sur la scène de l'Opéra-Bastille, et que nous avons pu rencontrer, une phrase revient régulièrement – « le public est loin, je suis perdu ». D'autres encore, demandent « qu'est-ce que ça donne dans la salle ? » à ceux qui assistent aux répétitions. Il en va de même de « la générale » qui permet d'anticiper les résultats du travail et la manière dont « ça sonne » dans une salle remplie par les presque spectateurs. Si l'on se place sur le plan des enregistrements *live*, l'intérêt à leur égard peut s'expliquer par le poids de la présence du public dans la survenue d'un événement qui ne se passe pas à sens unique. Et il n'est pas étonnant de constater que, pour « apprécier ce que les collègues savent vraiment faire », les chanteurs ont recours aux versions *live* ou aux enregistrements effectués pendant les représentations et archivés par les théâtres.

---

[124] Sarazin M., *Opéra de Paris. Les mystères de la cathédrale de l'éphémère*, Alain Moreau, coll. Unités de lieux, Paris, 1988, p. 27.

[125] Dans son *État culturel*, Marc Fumaroli analyse les rapports entre la politique culturelle initiée par André Malraux et la rupture entre les artistes et le public. Le mécénat directif de l'État se traduisant par la perte d'intérêt chez le dernier et celle de l'indépendance créatrice chez les premiers.

11.5. L'image du public dans le discours de l'artiste

Interrogés sur leurs rapports avec le public, les professionnels de l'opéra orientent leurs réponses vers des signes de reconnaissance immédiate (« je crois que les gens ont aimé », « la salle a beaucoup réagi » - nous pouvons remarquer ici l'utilisation, très courante, de la métonymie, le contenant pour le contenu, où se reflète le lieu mais aussi la perception des spectateurs comme une unité assez homogène) ou à long terme. Cette dernière se construit dans le temps et reste difficilement quantifiable car sa valeur « marchande », le succès des enregistrements et la présence médiatique, ne concerne qu'un très faible pourcentage des artistes impliqués dans le lyrique. Les tentatives de son expression s'accompagnent de notions de présence et de fidélité – « ils suivent ce que je fais depuis plusieurs années », « ils reviennent chaque fois que je fais une mise en scène dans leur théâtre » - qui supposent la restriction de ce type de rapports à quelques amateurs assidus et/ou avec qui on partage des goûts similaires en matière d'opéra. L'image du public relève, parfois, d'une relation passionnelle résumée par un des chanteurs interviewés dans l'évocation du livret de *Don Giovanni* de Mozart : le héros versatile et protéiforme révèle les spectateurs à eux-mêmes, non sans les bousculer, et exige, en contre-partie, un amour inconditionnel d'une Donna Elvira. On peut supposer que cette vision est liée au don de la voix, qui est un don de soi, propre à ceux qui se trouvent en première ligne et qui sont exposés directement au regard de la salle. Or, le souci de reconnaissance anime également l'engagement des intervenants qui restent dans les coulisses. Nous avons pu suivre le travail de l'atelier d'ébénisterie de l'Opéra-Bastille pendant la préparation d'un *Don Giovanni* mis en scène par Dominique Pitoiset[126]. La personne chargée de la conception et de la réalisation du mobilier « pour le plateau » devait résoudre l'adéquation entre la ligne artistique imposée par la production, la recherche d'un réalisme historique d'après une documentation et la prise en compte de la perception du spectateur qui peut être assis au premier rang de l'orchestre comme au fond du deuxième balcon. Quelle que soit sa place, il doit pouvoir aimer ce qu'il voit et trouver une cohérence à

[126] L'extension de l'appellation « artiste » à tous les métiers impliqués dans la réalisation d'un opéra est dictée par leur statut officiel d'intermittent de spectacles et par leur contribution à la création des biens culturels. Les objets que fabriquent, par exemple, de très nombreux ateliers de l'Opéra-Bastille ne sont pas destinés à être vendus en tant que tels et n'ont pas véritablement de « prix » que par rapport à la création dont il font partie.

l'ensemble. Les préoccupations de l'ébéniste faisaient apparaître une perception du public dont l'acuité et les compétences sont proches du professionnel, et de sa spécialité, dans une sorte de partage et de convergence des expériences.

11.5.1. Le professionnel comme pédagogue du public

Dans la conception de l'art dramatique où l'artiste, quelle que soit sa spécialité à l'intérieur de la profession, endosse les fonctions de médiateur vers un objet qui, sans lui, ne serait qu'une partition, la composante « pédagogique » s'inscrit dans la relation entre les deux types d'expérience. Plus, en accord avec le sens originel de ce mot qui est de prendre la main d'un enfant pour le guider, cette situation affecte la représentation du public. Conscient de participer à son apprentissage et à son initiation, l'artiste s'attribue les missions qui vont au-delà du contact scénique ou de l'écoute d'un enregistrement. On note, dans les entretiens, une nette perception de la construction de l'expérience du public en mettant à sa disposition les compétences spécifiques et en dévoilant des aspects de l'art lyrique dont l'artiste détient la clé. Cela se traduit de plusieurs manières. Sur le plan de l'imaginaire de la relation au destinataire, on relève un attachement à des figures d'autorité, tel le prêtre Sarastro de *La flûte enchantée* de Mozart : non seulement il guide le spectateur/Pamino à travers le labyrinthe de ses sentiments et « fausses impressions » pour le faire arriver au sens caché des choses amis lui donne aussi la possibilité de devenir autonome dans l'exercice de son jugement. Sur le plan des actions concrètes, telles qu'elles sont rapportées par les interlocuteurs professionnels, on retrouve des choix de répertoire en fonction de ce que « le public ne connaît pas ou n'a pas souvent l'occasion d'entendre » et qui compte dans la formation du goût dans le domaine lyrique. L'artiste se pose comme le lien entre l'œuvre et sa tradition et les apprentis spectateurs pour qui il est une voie d'accès, balisée par une écriture et pourtant unique car il prête son corps, son timbre, ses caractéristiques physiques individuelles.

De nombreux artistes poursuivent leur logique de travail pédagogique en devenant professeur de chant, souvent en alternance avec leurs propres prestations de chanteurs, plus rarement metteur en scène. Ils s'investissent volontiers dans les actions adressées au « jeune public » à qui « il faut donner le goût de la musique » comme s'ils pressentaient la fragilité de l'attachement à l'opéra qu'ils jugent eux-mêmes « difficile d'accès » et « où on n'entre pas comme ça, sans un minimum de préparation ». Ils sont conscients du poids qu'exerce l'artiste qui se montre sur une scène sur l'intérêt, ou sur une éventuelle adhésion, du public pour l'activité artistique qui est la leur et reconnaissent les particularités de la communication à laquelle ils participent. Assez étrangement, ou en contre-partie, les aspirations pédagogiques témoignées à l'égard de la réception disparaissent du discours sur le milieu lyrique et sur les relations de travail. À la question « Qu'attendez-vous de vos collègues ? », ils répondent quasi tous – « rien, c'est chacun pour soi ». Le même scepticisme pour le rôle du chef d'orchestre – « il faut qu'il donne bien les entrées et qu'il connaisse la partition », exceptionnellement – « il faut une capacité d'écoute et faire découvrir la partition d'orchestre, une interprétation peut changer en écoutant les différentes interventions des instruments ». Cette dernière réflexion est due à la soprano Christiane Eda-Pierre du haut de ses quarante ans d'expérience et de carrière internationale et est une des très rares remarques sur les échanges entre différentes sensibilités et compétences artistiques. Si les expériences esthétiques s'articulent et s'ajustent dans la relation scène /salle ou artiste/public du fait même de la distance et de la vision en miroir, elles se combattent dans la proximité du travail dans un lieu qui les concentre, scène ou studio d'enregistrement. Les répétitions, donc l'absence du public, sont des luttes entre les habitudes et les compétences qui ne peuvent pas s'exprimer et se communiquer faute d'un regard extérieur, régulateur des échanges. Le passage de l'incommunicabilité à la communion a été illustré par le réalisateur hongrois Istvan Szabo dans son film *La tentation de Vénus* où l'on voit la préparation de *Tannhäuser* de Wagner au Palais Garnier. Le conflit d'intérêts et la désorganisation des énergies reviennent dans l'ordre, la représentation prend sens et forme, par la présence et sous le regard des spectateurs.

11.5.2. Des situations de refus du public

Il y a, effectivement, des situations où le public est perçu comme *persona non grata* et où sa présence est exprimée par les artistes en termes de « gêne », « intrusion » ou « voyeurisme ». Nous avons signalé ce phénomène dans l'analyse des messages du groupe *operadiscussion* quand deux participants chanteurs ont proposé de continuer leur échange sur les arcanes du métier en dehors de la liste et en dehors de la diffusion à tous ses membres. Le prétexte du « trop technique pour intéresser les autres » n'est acceptable que partiellement : le nombre de questions sur le savoir-faire professionnel que posent les internautes étudiés prouve, au contraire, une grande curiosité pour l'expérience des pratiquants. Mais il existe un terrain où le professionnel ne souhaite pas communiquer avec l'amateur de peur de montrer la façon dont il construit sa compétence, de dévoiler les moyens par lesquels il produit ses « effets» et comment il arrive au stade de la médiation qui survient au moment du contact avec le public. À titre individuel, les artistes expriment leur réticence à laisser entrevoir un produit qui n'est pas fini, qui est en train de prendre forme mais qui ne fait pas encore sens par rapport à l'œuvre telle qu'elle est offerte à la diffusion dans sa version « définitive », celle du projet initial. Ils ne voient pas, *a priori*, quel intérêt pourrait avoir le public, même très amateur du genre, à assister à des séances de travail alors qu'il ne se passe « rien » encore – les décors ne sont pas en place, les lumières attendent la dernière minute pour être réglées, les costumes sont encore à l'atelier. Plus on doute du succès du résultat, plus on tient les gens qui « ne sont pas de la production » à distance.

Cette attitude n'est pas partagée par tous les professionnels et ceux qui ne sont pas directement exposés sur une scène, ou que l'on ne peut pas identifier dans un enregistrement, sont plus enclins à comprendre la démarche des curieux qui ne se satisfont pas d'une représentation officielle et publique. La légitimité à voir les coulisses de la naissance d'un événement a été illustrée par Christian Gangneron du centre d'art lyrique ARCAL dans un spectacle intitulé *Agrippine* où le public était confronté non pas à la représentation de la cantate de Händel mais à des étapes successives de sa préparation. Sur le principe d'une mise en abîme, les artistes se défaisaient de leurs propres personnes pour devenir personnages et mourir à eux-mêmes au moment où commence la démonstration de l'œuvre. De manière

beaucoup plus institutionnelle et organisée sous forme d'une action pédagogique, certains théâtres autorisent le public à assister à des répétitions quand elles se justifient par un programme établi, par exemple, en accord avec un établissement scolaire et avec un objectif avoué de faire comprendre que « l'opéra c'est un vrai travail, c'est une machine énorme » qui explique le montant du soutien financier. L'énergie et l'investissement déployés dans ce domaine par Martine Kahane, directrice du Service Culturel de l'Opéra de Paris, correspondent à une vision du public qui pourrait difficilement être désigné comme amateur. Il s'agit de personnes pour qui le plaisir du spectacle ne constitue pas une clé pour entrer dans la pratique de l'opéra et pour qui on ouvre les coulisses car elles permettent de trouver des « accroches » rationnelles –l'intérêt pour le genre grandirait à mesure de la connaissance des moyens humains et matériels indispensables à sa réalisation.

Christian Schirm, adjoint au directeur (Palais Garnier et dramaturgie), de l'équipe de l'Opéra de Paris, justifie l'étroite régulation et la surveillance de la présence des curieux dans la salle, par le choix d'une politique envers les médias qui auraient tendance « à démolir l'événement avant qu'il ne se produise » - on se méfie des jugements portés sur des fragments en préparation[127]. Les générales qui se jouent la porte close sont, en revanche, attribuées à des caprices des stars sur qui repose non pas tant la réussite que la médiatisation et la promotion de l'opéra-produit. Notre interlocuteur a relaté, à titre d'exemple, les menaces qui ont pesé sur la réalisation de *La clémence de Titus* de Mozart quand la mezzo-soprano américaine, Susanne Graham a faire interrompre le dernier filage pour « vider la salle ».

L'intérêt des séances de travail dans l'expérience esthétique en opéra est pourtant indéniable. En témoignent des enregistrements audio et vidéo des *master class* dont les plus célèbres sont, sans doute, ceux de Maria Callas à la *Julliard School* de New York. Ils peuvent servir aussi à trouver des points de convergence entre la formation d'un professionnel et celle d'un amateur. Faute d'un accès direct, un mélomane peut écouter un document comme la répétition d'orchestre pour *La Traviata* de Verdi, dirigé par Arturo Toscanini et gravée en 1946. Hormis les légendaires colères du chef italien et son habitude de chanter tous les rôles en absence des interprètes, l'auditeur est amené à déchiffrer la partition en même temps que les musiciens, parfois pupitre par pupitre, à décomposer et à orienter sa réception de l'œuvre parallèlement à la préparation de la diffusion publique. Au fur et à mesure que les musiciens comprennent ce qu'ils jouent, pourquoi et comment (au fil du travail accompli, la couleur et la

[127] À la dernière consultation du site *web* de l'Opéra de Paris, en mai 2003, nous avons trouvé, à la page d'accueil, un communiqué écrit par le directeur, Hugues Gall, par lequel il renonçait à toute publication d'encart publicitaire dans *Le Monde* en raison de la compagne de dénigrement des spectacles produits par son théâtre et que les journalistes, dans leurs critiques, présentent comme « ringards et passéistes ».

précision de la lecture/exécution de l'orchestre changent), le public comprend mieux ce qu'il entend et entre dans l'expérience du professionnel.

11.6. L'engagement dans les médias et la communication avec le public

La communication avec le public dépasse le cadre de l'événement scénique, en direct, et de ses formes dérivées que constituent les différents types d'enregistrement. Il y a un contexte, un avant et un après du point focal que représente une version proposée, utilisé en fonction des objectifs très variés. Il étend l'expérience en opéra à l'ensemble des enjeux artistiques et économiques d'une pratique culturelle. Avant d'aller voir un opéra, on peut voir, dans un journal télévisé ou dans une émission d'actualité, ses interprètes, dans les loges, donner leur analyse et commentaire de ce qui va et doit se passer. On reçoit, par procuration, une œuvre dont le contact peut se réduire au discours entendu[128]. L'élargissement de la notion de communication avec le public à des espaces qui se multiplient au gré des moyens techniques d'information ne reste pas sans conséquences sur les modes de production et de réception. La dilatation de l'espace constatée pour l'événement musical lui-même, trouve son équivalent dans les situations d'échange pour lesquels le théâtre est un des lieux possibles. On peut, évidemment, envisager un amateur qui construit son expérience exclusivement par les sorties et par l'écoute des disques, faut-il encore qu'il en soit informé et le support et le contenu de cette information ne sont pas neutres. Un artiste peut, à la rigueur, ne jamais accorder d'interviews à la presse ou à la télévision, à partir du moment où son nom apparaît dans le programme, il devient objet de communication sous ses différentes formes. Sans avoir à donner explicitement son consentement, il sera présent dans les programmes imprimés ou dans les pages *web* consacrées à l'opéra.

Ainsi, les professionnels que nous avons rencontrés ont-ils fait part des différents lieux et moments de communication avec le public selon la place qu'ils occupent dans leurs activités et compte tenu dans la perception de l'art sous l'angle d'un échange où l'idée d'une médiation

[128] Donnat O., *Les Français face à la culture*, de la Découverte, Paris, 1994, p. 362.

peut difficilement être séparée de son reflet dans les médias. Sans vouloir établir un ordre chronologique, nous avons été amenés à constater que les réponses, classées dans un ordre quantitatif, mettaient en valeur une hiérarchie qui correspond, au moins partiellement, à une approche historique de la question. Le sujet le plus souvent abordé étant celui de la communication directe dans les conditions qui ont peu évolué depuis la naissance du genre, l'utilisation de l'Internet, et des nouvelles technologies plus généralement, était évoquée de manière anecdotique, un peu par obligation et pour montrer que le professionnel de l'opéra n'est pas enfermé dans un musée mais qu'il sait « ce qui se passe ailleurs dans la société » - une tentative, peut-être, de conjurer l'image « poussiéreuse et passéiste » qui est tenace et non pas seulement auprès des 97 % de Français qui disent ne jamais fréquenter les théâtres lyriques.

11.6.1. Le rêve de la communication directe

L'expression des amateurs et celle des professionnels est marquée par la valorisation, voire l'idéalisation, d'une communication directe, en présence physique de tous les acteurs de l'événement. Les internautes argumentent et expliquent les raisons de leur préférence incontestée pour l'opéra *live* – mode de réception aussi rare qu'intense, mesure de l'authenticité d'un talent et source d'émotions qu'un enregistrement peut rappeler mais non pas tout à fait reproduire. Le mythe du caractère unique de chaque représentation est alimenté par les commentaires des professionnels tel le chef d'orchestre Daniel Oren qui dit : « Vous prenez la même partition, les mêmes artistes et tout le personnel, ça ne sera jamais le même spectacle que la veille ou le lendemain ». Le metteur en scène qui vient encourager les interprètes dans leur loge, ajoute : « Une excellente deuxième » ou « Une excellente troisième » en signifiant ainsi que d'une soirée à l'autre, on assiste à un événement unique, non reproductible et cela quelle que soit la précision de la trame et des répétitions.

On peut attribuer les changements à des incidents techniques que l'on note, dans certains théâtres, dans un rapport sur le spectacle remis à la direction le lendemain de la représentation

– c'était, au Palais Garnier, la charge de Georges Chevalier, directeur de la scène. Un tabouret qui s'écroule sous le poids du ténor, le rideau qui ne s'ouvre qu'à moitié ou tombe à contre-temps, les recueils d'anecdotes fourmillent de ces événements savoureux car, eux aussi, sont des marques du *live* et de sa part d'imprévisible.

Mais c'est la présence des spectateurs et le face à face concentré dans un temps et dans un espace qui donnent la tension et le sens de l'échange. Les artistes parlent du public « froid » des premières ou des soirées de gala, des réactions qui les « portent et soutiennent » ou de leur manque qui amenuise leur propre énergie. Nous avons déjà cité la pratique des générales qui sont un dernier filage avant la première et où, théoriquement, les chanteurs économisent leurs voix car il s'agit alors d'une vérification des enchaînements techniques, du *timing* de toute l'équipe. Or, l'arrivée d'un public de lycéens ou étudiants, invités, par exemple, par un Conseil Régional, la vivacité de leur réponse à la situation, font oublier les mesures de précaution. « Les jeunes sont là, on ne peut pas leur faire ça, on chante à pleine voix », « on ne peut pas ne pas donner ». La stimulation par le public est bien réelle et pas tout à fait anonyme : on remarque, de la scène, quelques visages, des gestes et des mimiques, des murmures. Les attentes des réactions sont d'autant plus sensibles que les artistes, plus particulièrement les chanteurs, mettent en avant l'idée du don de soi à la limite du sacrifice tant la voix, leur instrument de communication, « dévoile tout, on ne peut pas tricher quand on chante ». L'écran de la technique vocale peut aider à surmonter l'émotion ou la maladie, on s'exprime néanmoins par ce que l'on a de plus « fragile et instable »[129]. C'est aussi à cette lumière que l'on peut comprendre les internautes qui disent que tel artiste les bouleversait sur scène alors que ses enregistrements étaient plutôt décevants ou quand ils classent les interprètes entre ceux qui sont plus efficaces, dans la transmission des émotions, en studio ou en *live*.

La communication en direct, pendant une représentation scénique, fait naître un imaginaire qui l'idéalise, en fait la forme la plus aboutie de l'échange entre les destinateurs et les destinataires. La proximité, malgré la fosse d'orchestre, donne une dimension matérielle, quasi tangible que le support technique de diffusion semble affaiblir car il est le résultat de plusieurs « manipulations », d'un apport supplémentaire de la part des intermédiaires, ingénieurs du son comme distributeurs, qui s'imposent entre l'émission et la réception.

[129] Escal F., *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Payot, Paris, 1979, p. 90 : « Dans la voix se manifeste une présence qui cherche à se dire, qui est intriquée dans le jeu des significations du langage et de la diction lyrique sans pour autant de laisser réduire à elles. Articulant les signes du discours linguistique et du discours musical dans lesquels elle est prise, la voix trahit celui qui parle. Ou plutôt, ce qui se donne à entendre dans la voix, c'est ce que le sujet qui parle ou qui chante ne dit pas : son histoire, son corps historique. ».

Quelle que soit la qualité d'un enregistrement, il entame un des aspects du spectacle vivant et modifie les données de la médiation. Cette dernière procède de tout ce qui survient au cours d'une représentation : les mouvements et les déplacements calculés mais aussi le bruit des pas sur les planches – en fait, tout ce qui pourrait être considéré comme des « parasites » dans un enregistrement – et le point de vue particulier de chaque spectateur qui « fait » le spectacle par ce qu'il voit et entend de sa place.

Assez curieusement, cette communication « rêvée » est liée à une situation où les conventions et leur acceptation par les acteurs de l'événement sont la condition *sine qua non* de l'échange. Les spectateurs font semblant de trouver naturel que les protagonistes du livret se disputent en chantant, parfois avec l'ornementation et la virtuosité quelque peu décalées, et les interprètes s'expriment dans une langue que le public, souvent, ne comprend pas. La complicité s'installe au-delà du verbal, dans la conjonction de plusieurs voies sensorielles pour accentuer le fonctionnement symbolique de la musique. La recherche de fusion qui marque le discours des professionnels et des amateurs quand ils parlent des opéras vécus en *live*, donne la mesure de la construction du sens et des identités, accomplie en commun par deux instances « productives ». Si l'artiste ne se limite pas au déchiffrage d'une partition et transforme le message, les signes originaux, en faisant advenir son corps, il a besoin dans cet exercice de la présence de l'auditeur qui est le « co-auteur dans le jeu de l'énoncé »[130].

11.6.2. La communication « périphérique »

En utilisant l'adjectif « périphérique » nous ne souhaitons pas, bien sûr, porter un jugement de valeur sur ce qui relève des activités contextuelles liées au processus de communication. Bien au contraire, notre objectif est de montrer leur rôle et leur place dans la construction de l'expérience esthétique qui ne se réduit pas au moment précis du contact avec une œuvre mais imprègne un ensemble de gestes et de dispositifs qui deviennent, à leur tour, formateurs et producteurs du sens. Nous ne faisons que constater des attitudes et des paroles qui témoignent

[130] Escal F., op. cit., p. 31.

du fait que les différentes situations de communication ne sont pas neutres ou interchangeables, elles sont révélatrices des relations entre la musique et la société ou de ce que T. Adorno considérait comme les rapports entre « les forces productives » et « les conditions de production ».

Si la scène est l'espace d'un discours performatif, « je fais ce que je chante », la communication autour de l'événement/produit est davantage réflexive et informative. Nous avons vu, dans le groupe *operdiscussion*, des professionnels qui utilisent l'Internet comme lieu d'expression et de rencontre pour structurer leurs propres souvenirs et expériences et, éventuellement, pour éclairer les amateurs sur les arcanes du métier dans une sorte de contribution à la formation du goût. Tout comme l'amateur qui prépare sa séance d'écoute, les professionnels préparent leur public en diffusant du « paratexte », c'est-à-dire un message dont le contenu est, *a priori*, secondaire à l'œuvre dont ils sont les médiateurs. Les moyens et les formes sont divers : la presse ou la radio pour des interviews, l'Internet pour les sites *web* personnels et thématiques, des rencontres avec le public organisées par des établissements culturels et éducatifs. Or, si dans le dernier cas, on peut parler d'un échange avec d'éventuels spectateurs/auditeurs, tout ce qui est destiné à la diffusion médiatique ne s'adresse pas exclusivement aux amateurs, loin s'en faut. Les destinataires du message peuvent être autant des passionnés du lyrique que les différentes catégories de professionnels – critiques, collègues, directeurs de théâtre, agents artistiques. Ces derniers ne sont pas absents des salles de spectacles et on ne doute pas de leur capacité à être aussi du public. La possibilité de leur présence dans la masse de récepteurs change les données de l'énonciation.

Du présent de l'événement et de sa valeur symbolique, on passe dans une autre temporalité pour dire ce qui pourrait se produire (le programme à venir d'un théâtre, le répertoire d'un artiste) ou qui a déjà eu lieu (les photographies d'un spectacle, la revue critique). On se place, par la même occasion, du côté des conditions économiques et idéologiques dans lesquelles se réalisent un fait musical et sa réception. Il ne s'agit pas uniquement de démarches promotionnelles pour vendre un enregistrement ou faire venir les spectateurs dans un théâtre. C'est une mise en valeur et une utilisation des enjeux d'une pratique culturelle dans la société à un moment donné. Tout ce qui est périphérique au spectacle et que l'on publie comme information, attire l'attention des destinataires sur la dimension économique et historique, sur la tradition qui comprend aussi bien la formation des artistes, les savoirs érudits sur le genre, les conséquences d'une politique culturelle.

Figure 18 : Le site *web* officiel de la cantatrice bulgare, Vesselina Kasarova, comporte des catégories d'information qui reviennent régulièrement dans les démarches de communication autour des spectacles. L'angle sous lequel elles sont orientées est déterminé par l'activité de l'artiste : les dates de ses prochaines prestations, des interviews et des articles parus dans la presse, une galerie de photographies. Au-delà de son caractère personnel, ce site s'inscrit dans une compagne d'information sur la vie culturelle de la ville de Zurich où cette cantatrice de renommée internationale réside et se produit.

Il est bien entendu que l'interview, par exemple avec un metteur en scène d'opéra, ne peut pas se substituer à l'œuvre ou, plutôt, à la réception de sa réalisation. Pourtant, quantitativement, le discours qu'elle engendre s'étend progressivement dans les médias. Comme l'a remarqué Olivier Donnat, il risque même d'entraîner un phénomène où le fait d'être informé se confond avec l'objet ou la pratique culturelle elle-même[131]. Cette analyse est confirmée par certains professionnels qui avouent leur réticence à parler de leurs projets artistiques. Yvan Rialland, directeur de l'Opéra d'Angers et metteur en scène, nous a confié : « Je n'aime pas expliquer ce que je fais, si on me pose des questions sur le sens d'un objet ou d'un geste dans mon spectacle, c'est que j'ai raté mon boulot, le spectateur n'a pas compris ce que je voulais dire ».

11.6.3. La perception et l'utilisation de l'Internet

Il serait difficile d'aborder toutes les situations où l'Internet apporte ses moyens dans les stratégies de communication de la part des professionnels. Elles méritent une analyse approfondie de la mise en place du réseau dans et par les établissements qui ont souhaité, et qui souhaitent, avoir leur image dans ce média numérique sachant que les objectifs et l'attention accordés sont très variables. Le recul manque encore pour affirmer avec certitude le poids de l'Internet dans l'organisation des pratiques culturelles et nous avons souligné le fait que la plupart des sites « officiels » des théâtres, c'est-à-dire autorisés par les personnes et les établissements dont ils affichent le nom, naissent à l'initiative privée du personnel et des amateurs. Pour ces derniers, les informations émises sur le réseau sont considérées comme une possibilité d'accès, large et aisé, à une connaissance des différents aspects du monde lyrique et à une professionnalisation de leurs compétences. Les artistes, individuellement, peuvent utiliser l'Internet dans leur travail quand ils cherchent une partition, le lieu et les dates des auditions ou des formations. Il existe des sites *web* qui permettent le téléchargement d'un accompagnement au piano pour apprendre un rôle et les sites thématiques semblent être régulièrement fréquentés par des professionnels – la grande partie des artistes interrogés dit avoir visité, au moins une fois, www.operabase.com ne serait-ce que pour vérifier la justesse des informations qui y sont données à leur propre sujet.

Un cas particulier est celui des agences artistiques, peu nombreuses actuellement, qui se sont dotées d'un site de présentation de leurs activités en terme d'artistes disponibles et de territoire de compétence des agents qui en ont la charge. On pourrait considérer ces pages comme un outil de travail très spécifique – des liens hypertexte donnent un contact rapide avec l'ensemble du personnel, les textes proposent ce qui est indispensable pour préparer un *casting* et supposent une bonne connaissance du répertoire lyrique et des théâtres. Or, en dépit de l'habillage graphique très sobre et d'un scénario de navigation orienté en fonction d'une

[131] Donnat O., op. cit., p. 362 : « Aussi peut-on de demander si notre société surproductrice d'information n'a pas fait de la consommation de celles-ci une pratique en soi qui aurait tendance à se substituer aux activités culturelles traditionnelles ».

lecture à caractère professionnel, ces sites servent à confirmer la notoriété d'une agence bien plus qu'à montrer de nouvelles « méthodes » de recrutement. Cette démarche participe davantage du système de vedettariat car l'efficacité est jugée par rapport au pourcentage de grandes stars appartenant à « l'écurie » et le prestige des lieux où elles se produisent.

Figure 19 : Une des plus grandes agences artistiques, les artistes l'appellent « la columbia », présente, entre autres, les artistes lyriques dont elle s'occupe, les spectacles qu'elle coproduit ainsi que leur accueil critique (les revues de presse). Les informations sont succinctes, donnent un aperçu « objectif » de la zone de performance de l'artiste. Une autre marque du caractère professionnel – le type de photographies utilisées : celles qu'on publie dans les programmes au côte des notes biographiques ou que l'on fait figurer dans les fichiers des agents. Les photos de spectacle, en costume, sont destinées à des sites personnels et pour la communication avec le public.

En effet, le travail sur le terrain ne peut pas s'appuyer sur les « sélections numériques » – les agents et les directeurs continuent à se déplacer pour entendre les chanteurs, les auditions restent un exercice obligé du métier. Élément du paysage médiatique, l'Internet est perçu, par les professionnels plutôt comme un outil par lequel on contribue à créer une image de l'opéra, de ses conditions de fonctionnement économique et de ses acteurs, mais sans réelle influence sur l'objet lui-même et sa réalisation.

Le sentiment de séparation entre l'œuvre d'art et le moyen qui permet de communiquer à son sujet est indissociable de la perception des destinataires à qui s'adresse l'information

publiée *via* le réseau. À la relative ambiguïté constatée dans l'exemple d'une agence peut correspondre l'hésitation, pour ne pas dire la méfiance, des artistes. Par ailleurs, si nous revenons à la catégorie des chanteurs, c'est en raison de leur présence dans les sites consacrés à l'opéra car ils sont les professionnels le plus souvent évoqués et sollicités. Invités à accorder des interviews, ils pèsent attentivement tous les mots utilisés en anticipant les réactions des destinataires/lecteurs qui sont pour eux, et avant, tout leurs collègues. Nous avons rencontré deux artistes parmi ceux qui ont répondu aux questions du site www.forumopera.com et qui ont exprimé leur souci de ne laisser transparaître que ce qui peut être acceptable et reconnu comme plausible par d'autres chanteurs, ce qui ne pourrait pas nuire dans les contacts professionnels. Ils restent très prudents dans leurs propos en essayant de donner l'impression d'une cohérence et d'une maîtrise dans leurs choix de carrière, de ne pas dévoiler d'éventuelles fragilités ou des jugements personnels susceptibles de provoquer une polémique. Leur attitude est tout le contraire de ce qui se passe sur une scène, à savoir d'une exposition à hauts risques, de l'engagement total que nécessite la pratique du chant.

Aucune des personnes interrogées n'a manifesté d'intérêt particulier pour communiquer avec le public, dans une relation d'individu à individu, par le biais de l'Internet qu'elles s'accordent toutes pour juger « trop technique », « impersonnel », « utile pour trouver des informations » mais « pas fait pour des épanchements ». Plus, elles voient dans le réseau et le dispositif technique nécessaire à son fonctionnement une contrainte de temps et de rigueur incompatible avec leur mode de vie et, souvent, avec le stéréotype de l'artiste libre et marginal qui ne peut tout de même pas « dépendre d'une machine ». Ce discours peut paraître contradictoire si l'on tient compte de la quantité de sites personnels. Une fois de plus, la plupart est due à des démarches des amateurs qui trouvent sur le réseau une place pour publier leur documentation et pour faire connaître leur attachement à un interprète, à des initiatives des maisons de disques qui en font une action de promotion et, éventuellement, à des institutions ou établissements culturels qui souhaitent présenter leur équipe.

Ainsi, nous semble-t-il, le recours à l'Internet est-il à l'état actuel, un moyen de communication utilisé par les professionnels avec une certaine réserve. Il est, certes, « performant » pour présenter, à distance, une programmation ou un lieu – « on sait ce que font les autres et où ils sont », il est peu présent dans le travail de tous les jours et encore moins dans le discours sur les échanges avec le public. Cela peut s'expliquer par une des raisons de l'attachement au contact direct : l'événement scénique, mais aussi un enregistrement, entre dans une logique de médiation, de transmission/interprétation d'une œuvre. Le message d'origine, dans ce cas une partition, est transformé par l'intervention des

interprètes mais il reste le sujet central, le référent commun des destinateurs et des destinataires. La communication entre les deux instances se situe à un niveau symbolique et cela malgré les reproches que l'on a pu faire à l'opéra occidental d'être trop représentatif[132]. Il privilégie, pourtant, la fonction poétique de la langue et où la partie sémiotique, par exemple le livret, reste secondaire – même traduit, le texte est là pour être chanté et non pas récité avec toutes les conséquences que cela entraîne dans sa compréhension. Or, s'exprimer hors l'événement artistique revient à produire du discours à dominante informative qui, de plus, déplace le regard vers le médiateur et le contexte économique et social de son travail.

L'examen des engagements professionnels permet de mettre accent sur le sens de la médiation artistique et sur son rôle dans la construction de l'expérience esthétique, que ce soit du point de vue des destinateurs ou des destinataires. Dans le domaine de l'opéra et de ses pratiques l'œuvre ne peut pas se passer de la présence de l'autre, de celui qui manipule le décor comme de celui qui produit la musique et le texte par sa voix. C'est pour cela qu'il nous semble que les notions d'expression et de communication sont fondamentales pour comprendre les attachements à l'univers lyrique. Elles comptent dans les processus d'échanges qui s'instaurent entre les amateurs organisés en communautés mais également entre les professionnels et le public – ces deux instances entrent dans un dialogue, peut-être dans une sorte de communion, même si leurs intérêts peuvent paraître divergents.

[132] Kintzler C., *L'opéra : théâtre ou spectacle ?* in *Récit et représentation musicale*, L'Harmattan, coll. *L'Itinéraire*, Paris, 2002. L'auteur explique les raisons de ce reproche en montrant la nature spectaculaire d'une représentation d'opéra et en comparant ses indications scéniques « surabondantes » à leur quasi-absence dans le théâtre classique.

Conclusion

En choisissant le sujet de notre travail, nous avons été attentifs aux questions qui se posent au moment où l'on cherche à examiner la place d'un outil de communication dans la construction et dans l'expression des pratiques culturelles. Il nous est apparu que l'univers des amateurs d'opéra, car c'est le terrain que nous souhaitions analyser comme un exemple précis de l'intervention de la médiation technique, pouvait servir d'illustration et de preuve du rôle des canaux de transmission dans la formation de l'expérience esthétique. Cette dernière peut, évidemment, être envisagée autrement que dans un rapport aux médias de masse mais elle n'est pas uniquement une notion philosophique et sa nature évolue, au moins partiellement, avec les conditions matérielles dans lesquelles elle survient. Plus, si l'objet esthétique peut être considéré comme relativement stable – les conventions en vigueur dans le monde lyrique semblent le confirmer -, son appropriation par le public est un processus dynamique qui entraîne l'utilisation des dispositifs disponibles dans une société et variables selon une époque donnée[133]. L'Internet, en l'occurrence, nous fournit une possibilité d'observer une manifestation concrète du lien qui peut s'établir entre le « matériau esthétique » et ses usages dans la vie sociale : les groupes de discussion du réseau sont bel et bien des formations collectives où s'exprime une relation à la musique telle qu'elle se construit aujourd'hui et avec le recours aux techniques de diffusion et de consommation actuelles. Le terme « expérience » a été utilisé pour insister sur le rôle actif des destinataires et des consommateurs des biens culturels qui mettent à l'épreuve leurs goûts, les testent et les définissent, tirent des conclusions de leurs expérimentations et des chemins qui y conduisent.

Souligner le caractère dynamique des pratiques culturelles collectives amène à constater qu'elles ne sont pas uniformes et qu'elles ne sont pas non plus une somme des expériences individuelles mais un dialogue entre plusieurs sensibilités qui incluent autant des amateurs que des professionnels. Ce dialogue peut se produire pendant et grâce à l'événement, dans une situation où tous les acteurs se trouvent réunis au même endroit et au même moment, mais il existe aussi dans une communication indirecte qui rend compte de la façon dont se construit

l'univers des mélomanes. Si, d'un point de vue rigoriste ou puriste et en raison du support choisi, parler de ses pratiques n'est pas équivalent à une expérience esthétique elle-même mais plutôt à ses représentations, il n'en reste pas moins que la parole des amateurs que véhicule l'Internet est un témoignage des interactions qui ne sont pas indifférentes aux moyens techniques.

Une autre question qui nous préoccupe est celle de l'inscription de ces mêmes moyens dans une tradition qui ne vit pas de ruptures mais d'un continuum des pratiques qui tendent, sans doute, à s'individualiser mais qui ne méconnaissent pas les formes de réception collective. Ainsi, le goût qui se modèle et remodèle au cours de l'expérience esthétique nous apparaît comme une activité et un phénomène soumis aux évolutions et aux apprentissages qui se produisent non seulement par la multiplication des contacts avec les œuvres mais aussi comme une démarche réflexive qui passe par la confrontation avec d'autres amateurs. Pour observer et analyser les procédés qui peuvent révéler la nature et les enjeux des attachements exprimés, nous nous sommes concentrés sur un art précis, l'opéra, compris au sens générique comme une structure reconnue ou susceptible d'être reconnue dans son fonctionnement esthétique, historique et social. En effet, et sans préjuger de l'influence de l'œuvre sur sa réception, nous admettons qu'un attachement et un goût ne sont pas une structure, ou un modèle, vide qu'il suffirait de remplir par la passion pour un objet pris au hasard : s'il existe des ressemblances dans les attitudes passionnées ou *addictives*, leurs modalités et manifestations ne sont pas indifférentes. De plus, nous semble-t-il, l'étude des cas concrets nécessite une certaine maîtrise des données – communiquées à titres d'exemples et d'arguments, puisées dans une tradition qui se reflète dans une riche littérature spécialisée – même si nous n'avons pas choisi une démarche musicologique ni purement esthétique.

Notre travail a consisté à analyser quelques deux milles messages électroniques envoyés par les membres de la liste *operadiscussion* qui réunissait, entre septembre 1999 et janvier 2002 une centaine d'amateurs d'opéra qui ont décidé d'exprimer et de communiquer leurs goûts en les publiant dans une communauté numérique. Ils constituent un groupe témoin des expériences formulées et diffusées sur l'Internet et s'inscrivent dans un continuum des pratiques et des représentations que l'on peut attribuer au public d'opéra. Afin de situer la problématique du sujet, nous avons rappelé quelques étapes de la construction de l'image de la réception du lyrique et de ses modes d'existence, avant de présenter les spécificités de ses manifestations sur l'Internet et de les mettre en perspective avec les résultats des enquêtes effectuées sur le terrain, auprès des amateurs et des professionnels rencontrés. Au terme de

[133] DeNora T., *Music in everyday life*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p.4.

notre investigation, nous voudrions proposer quelques conclusions qui pourraient, nous l'espérons, être approfondies par d'autres études et suggérer quelques voies de réflexion sur la construction et l'expression des pratiques culturelles sur le réseau numérique, en particulier dans ses formes communautaires. C'est ce dernier aspect qui attire notre attention car les travaux qui y sont consacrés traitent principalement des amateurs du réseau en tant que tel – un outil qui fascine – et beaucoup moins des enjeux de son adjonction dans la construction d'une pratique culturelle pour laquelle il constituerait un des moyens, intégré dans le dispositif de délectation.

Le rôle structurant de la publication

L'analyse des messages électroniques recueillis aboutit, entre autres, au constat que les amateurs qui s'expriment sur l'Internet s'investissent dans une activité de publication qui reprend certaines formes du discours officiel en atténuant leur dimension normative. Les textes envoyés au groupe *operadiscussion* contiennent des avis critiques des spectacles connus en salles ou grâce aux médias et des commentaires d'enregistrements qui sont proches de ce que l'on trouve dans la presse avec une place importante laissée aux appréciations qui revendiquent leur subjectivité et la valeur de référence des émotions éprouvées. La construction de l'expérience esthétique passe ainsi par l'utilisation des formes que l'on pourrait appeler « professionnelles » pour montrer leur connaissance et leur maîtrise avant une prise de distance qui met en valeur l'univers personnel de l'amateur et la légitimation de ses jugements et repères individuels. Cette attitude peut avoir un effet de structuration et d'organisation des goûts et du vécu qui permettent au mélomane de cerner sa propre identité, de comprendre sa place dans une tradition à laquelle il prétend appartenir. Elle rend également « communicable» son expérience esthétique en opéra dans la mesure où son message comporte des caractères formels reconnaissables par les interlocuteurs, en particulier dans la situation de communication par le réseau numérique – on parle aux destinataires éloignés, originaires des cultures diverses et dont la présence se manifeste par un écrit affiché sur l'écran de l'ordinateur. L'amateur prouve, par la même occasion, son rôle actif car il peut prendre à son compte et utiliser plusieurs aspects du discours officiel où il est, d'ailleurs,

réduit à une présence silencieuse, et faire entendre sa propre voie par la publication des différentes composantes de ses pratiques. Le recours à l'Internet place le mélomane dans une situation d'énonciation qui rend ses aspirations réalisables : il dispose, *a priori*, d'un outil de travail qui est en même temps un moyen de diffusion et de communication avec ses *alter ego* numériques. Le tout à partir d'un lieu privé et d'un dispositif personnel qui laisse une impression de liberté ou d'indépendance dans la gestion de son temps et de ses activités.

Le contact et l'échange avec un collectif s'accompagne d'une démarche réflexive qui suggère que l'amateur d'opéra qui s'exprime dans un groupe de discussion arrive à une étape où il éprouve le besoin de faire un bilan de ses pratiques présentes et passées et de se poser des questions sur leur caractère évolutif. Le fait d'avoir à communiquer son image, sa figure de mélomane, s'insère dans ce processus d'analyse qui ne peut aboutir que si elle est rendue lisible et communicable. L'espace privé de l'amateur semble, par la même occasion, tendre vers une dilatation, vers un « partage » comme le disent les internautes étudiés, qui assure sa survie.

Le brouillage entre l'espace public et l'espace privé

Il s'ensuit un phénomène de brouillage entre l'espace privé et l'espace public que d'aucuns qualifieraient de confusion ou de menace pour le lien social. En effet, nul besoin de quitter le décor familier et de se déplacer pour rencontrer d'autres amateurs et de dialoguer au sujet de ses goûts et convictions. L'écran et le réseau sont des intermédiaires par lesquels un lieu public, aussi virtuel soit-il, arrive chez l'individu et rend ouvert son univers personnel. Nous pouvons, par exemple, suivre l'évolution d'un amateur dans le temps avec le passage du stade de néophyte et celui de savant ou tout autre changement de catégorie qui s'exprime dans les courriers diffusés. Nous pouvons assister à la construction et au « démontage » des dispositifs, y compris à travers les commentaires métalinguistiques sur l'Internet lui-même.

À cela plusieurs conséquences. L'utilisation du même canal par des instances variées atténue des frontières et des antagonismes qui continuent à être plus marqués dans la sphère publique – la séparation entre la salle et la scène, entérinée par l'architecture et par les

coutumes, perd de son caractère immuable ne serait-ce qu'en raison de la participation des professionnels aux débats en ligne et en vigueur de l'illusion égalitaire qui président à la création des communautés numériques. De plus, la conscience des contraintes liées à la réception collective et dans un lieu public devient, sans doute, plus aiguë car mise en perspective avec l'univers personnel du mélomane et ses méthodes pour goûter le plaisir musical sans que, pour autant, la valeur du spectacle vivant soit niée ou remise en cause – la valorisation insistante du *live* en témoigne. Les participants du groupe *operadiscussion* ont mis en place des formes de contact avec l'opéra qui pourraient être perçues comme un compromis entre une sortie et une consommation individuelle quand ils discutent des versions enregistrées, vues sur une cassette ou écoutées à la radio, qu'ils « programment » ensemble et regardent malgré un éloignement dans l'espace. Ce public, éclaté géographiquement et réuni par une passion commune, montre que l'expérience esthétique peut être envisagée autrement qu'en fonction des déterminismes culturels et sociaux et s'étendre sur les moyens de son expression et de sa communication. En effet, les seules données personnelles que l'on peut retenir comme incontestables à propos des membres de la liste sont liées au fait qu'ils écrivent leurs messages en anglais, qu'ils se servent de l'Internet et qu'ils aiment l'opéra. La communauté s'organise et fonctionne à partir de ces trois principes de base qui semblent suffire pour lui donner une cohérence et une durée malgré la prétendue faiblesse des liens numériques. On pourrait aussi proposer une autre interprétation qui indiquerait que l'expérience vécue à travers le réseau est un substitut, relatif aux attentes que l'on peut avoir à l'égard d'un lieu public (confrontation et affirmation de ses choix, rencontres et échanges) quand on ne le fréquente plus ou quand on n'est pas un adepte des sorties. Le passage dans le groupe satisferait alors la composante « réception collective » de l'expérience esthétique qui compte dans sa construction mais n'est qu'un des modes possibles dans l'accès à l'opéra et à ses pratiques.

Les communautés numériques et les pratiques culturelles

L'aspect communautaire de l'expérience esthétique a particulièrement attiré notre attention car il s'est révélé significatif des interactions et des dynamiques qui orientent les

représentations des pratiques liées à l'opéra et influencent la formation du goût lui-même. Des rencontres à travers un discours, un texte écrit et diffusé *via* l'Internet, sont beaucoup moins désincarnées et virtuelles que ce que pourrait suggérer la perception de l'outil informatique. Le groupe est une structure où s'expriment et se forment des identités fondées sur des pratiques et des événements aussi précis que circonstanciés. Les participants réagissent aux événements extérieurs et essaient de leur donner ensemble un sens et une portée. Ils aboutissent même à des situations où la communauté possède son propre fonds de faits divers et créer des événements « internes » qui ne sortent pas de la sphère numérique – tel était le cas, par exemple, du projet commun pour créer un « opéra e-mail ». Nous avons également observé une émergence des références communes et une progressive apparition d'un panthéon lyrique (œuvres, compositeurs, interprètes) qui est le résultat des échanges en même temps qu'un moyen de situer son expérience de mélomane.

Le sentiment d'appartenance marque son point culminant dans l'idéalisation du groupe et dans la discussion sur son caractère exceptionnel, voire utopique dans ses aspirations et dans sa quête d'un idéal. Il y a une même impression d'étrangeté dont les participants font part dans leurs messages tant la passion paraît démesurée et incomprise par l'entourage proche. Rejoindre la communauté numérique revient alors à rompre un isolement, à s'offrire un auditoire qui écoute et, éventuellement, à trouver des réponses à ses pratiques d'amateur.

Le recours à l'Internet et à ses groupes de discussion n'est qu'une des activités qui contribuent à la construction de l'expérience esthétique même si les représentations qu'il véhicule reflètent une grande variété des relations à l'opéra et rappellent les composantes principales de sa tradition. Il montre aussi que l'étude des pratiques culturelles et les méthodes utilisées ne peut pas se passer d'une réflexion sur les dispositifs techniques de diffusion et de communication qui participent à l'appropriation des œuvres d'art. Et cela d'autant plus que l'équipement en appareils de lecture, et de diffusion en général, permet aux individus de personnaliser leurs pratiques, de décliner et de combiner les modes de réception de manière à mettre en valeur l'importance du lien à l'objet d'art et d'accroître les voies d'accès aux œuvres. Ces dernières ne peuvent plus être considérées comme contenant leurs propres principes de consommation et de transmission mais comme des éléments constitutifs des échanges et des interactions.

La prise de parole par le public en général, et les amateurs en particulier, oblige ainsi à reconsidérer les questions de la réception sous l'angle des conditions matérielles dans lesquelles elle survient et des moyens dont disposent les destinataires et non seulement les destinateurs des objets d'art. Il s'opère, à cause des spécificités de l'Internet comme outil de

communication, un rééquilibrage des rôles entre différents partenaires de la vie culturelle. Il ne s'agit pas d'une confusion mais d'une atténuation des frontières entre les instances productrices et les destinataires, par exemple, qui est beaucoup moins visible ailleurs que sur le réseau numérique. Plus, nous pourrions dire que les images du public et de l'expérience esthétique en opéra que nous avons constatées et étudiées à partir d'un groupe de discussion en ligne non seulement complètent mais, parfois, contredisent les représentations véhiculées par d'autres médias. L'amateur « numérique » est une entité active qui n'accueille pas en creux ce que l'on veut bien lui proposer mais qui exprime et revendique son rôle dans la vie culturelle et la légitimité de ses goûts.

Bibliographie

A

ALVERGNAT Cécile, *Protection de la vie privée et société de surveillance et d'information*, in Université de tous les savoirs, volume 7 *Les Technologies*, Odile Jacob, Paris, 2002.

AMIEL Vincent, *Les écrans multiples. Une esthétique de la situation*, in revue *Esprit*, Le Seuil, Paris, mars-avril 2003.

AUGÉ Marc, *Culture et déplacement*, in Université de tous les savoirs, volume 20 *L'Art et la Culture*, Odile Jacob, Paris, 2002.

AUGÉ Marc, *Culture et imaginaire – la question de l'identité*, in *Les nouveaux enjeux de l'anthropologie*, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, Paris, 1993.

B

BALUCH Wojciech, *Tenir compte du spectateur. De Pirandello à Bergman*, Librairie Académique, Cracovie (Pologne), 2001.

BARBER David W., *When the fat lady sings*, Sound and Vision, Toronto, 1990.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Le Seuil, Paris, 1957.

BATTA Andràs, *Opéra, compositeurs, œuvres, interprètes*, Könemann, Köln, 2001.

BAYM Nancy, *The emergence of on-line community*, Thousand Oaks, California, 1998.

BENARDEAU Thierry, *L'opéra*, Nathan, coll. Repères pratiques, Paris, 2000.

BRETON Philippe, *Le culte de l'Internet. Une menace pour le lien social ?*, La Découverte, Paris, 2001.

BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979.

BRUNET Partick J., *Éthique et l'Internet*, Les Presses de l'Université de Laval, Laval (Canada), 2002.

BURSZTA Wojciech, *Anthropologie de la culture*, Zysk et S-ka, Poznan (Pologne), 1998.

C

CASTELLS Manuel, *La société en réseaux*, Fayard, Paris, 2001.

CAUNE Jean, *Esthétique de la communication*, P.U.F., coll. Que sais-je ?, Paris, 1997.

CAUNE Jean, *Acteur – spectateur, une relation dans le blanc des mots*, Librairie Nizet, Saint-Genouph (37 510), 1996.

CELETTI Rodolfo, *Histoire du Bel Canto*, Fayard, Paris, 1987.

CHALIAPINE Fiodor, *Le masque et l'âme*, Iskry, Varsovie (Pologne), 1997.

CHÉREAU Patrice, *Si tant est que l'opéra soit du théâtre*, Ombres, Toulouse, 1992.

COHEN-LEVINAS Danielle, *Récit et représentation musicale*, L'Harmattan, coll. L'Itinéraire, Paris, 2002.

CORONAT-FAURE Raphaële, *La critique musicale au temps des Encyclopédistes*, Honoré Champion, Paris, 2001.

CRESPIN Régine, *Á la scène, à la ville*, Actes Sud, Paris, 1997.

CZAPLINSKI Leslaw, *Dans le cercle des mythes d'opéra*, RABID, Cracovie (Pologne), 2003.

D

DA PONTE Lorenzo, *Mémoires*, Mercure de France, coll. *Le Temps Retrouvé*, Paris, 1980.

DANDREL Louis, *La musique multiple*, in Université de tous les savoirs, volume 20 *L'Art et la Culture*, Odile Jacob, Paris, 2002.

DAVIES Robertson, *La lyre d'Orphée*, REBIS, Poznan (Pologne), 2000.

DEBRAY Régis, *Des machines et des âmes. Trois conférences*, Descartes et Cie, Paris, 2002.

DE BROSSES Charles, *Lettres d'Italie*, Mercure de France, coll. *Le Temps Retrouvé*, Paris, 1986.

DEGUY Michel, *l'Attachement*, in Université de tous les savoirs, volume 20 *L'Art et la Culture*, Odile Jacob, Paris, 2002.

DE LAUBIER Charles, *Internet*, P.U.F., coll. Que sais-je ?, Paris, 2000.

DE NORA Tia, *Music in everyday life*, Cambridge University Press, Cambridge (Angleterre), 2000.

DE ROUX Paul, *Mémoires de Goldoni*, Mercure de France, col. *Le Temps Retrouvé*, Paris, 1988.

DESCAMPS Christian, *Communiquer : comprendre les compréhensions*, in *Les nouveaux enjeux de l'anthropologie*, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, Paris, 1993.

DONNAT Olivier, *Les Français face à la culture*, la Découverte, Paris, 1994.

DONNAT Olivier, *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, La Documentation française, Paris, 2003.

DURAND Gilbert, *La résurgence du mythe et ses implications*, in Université de tous les savoirs, volume 20 *L'Art et la Culture*, Odile Jacob, Paris, 2002.

E

EGGENBERGER Ursula, *Samuel Ramey*, Éditions Ketty et Alexandre, Chapelle-sur-Moudon (Suisse), 1997.

ESCAL Françoise, *La musique au regard des sciences humaines et sociales*, L'Harmattan, Paris, 1997.

F

FISCHER-DIESKAU Dietrich, *La légende du chant*, Flammarion, Paris, 1998.

FLICHY Patrice, *L'imaginaire d'Internet*, la Découverte, Paris, 201.

G

GENETTE Gérard, *Peut-on aimer un genre ?*, in Université de tous les savoirs, volume 20 *L'Art et la Culture*, Odile Jacob, Paris, 2002.

GERHARDS Agnès, *Divas*, Seuil, Paris, 2000.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1973.

H

HEARTZ Daniel, *Mozart's operas*, University of California Press, Berkeley, 1990.

HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1998.

HENNION Antoine, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, La Documentation française, Paris, 2000.

HIMANEN Pekka, *L'éthique hacker et l'esprit de l'ère de l'information*, Exils Éditeur, Paris, 2001.

HUEBNER Steven, *The operas of Charles Gounod*, Clarendon Press, Oxford (Angleterre), 1990.

HUITÉMA Christian, *Et Dieu créa l'Internet...*, Eyrolles, Paris, 1999.

HUTCHEON Linda et Michael, *Opera. Desire, disease, death*, University of Nebraska Press, Lincoln et Londres, 1996.

K

KANSKI Jozef, *Les maîtres de la scène lyrique*, PWN, Varsovie (Pologne), 1998.

KELKEL Manfred, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra*, Librairie Vrin, Paris, 1984.

KERMAN Joseph, *Opéra et drame*, Aubier, Paris, 1988.

KOBBÉ Gustave, *Tout l'opéra*, Robert Laffont, coll. *Bouquins*, Paris, 1991.

KRACAUER Siegfried, *Offenbach et le Paris de son époque*, PWN, Varsovie (Pologne), 1992.

L

LABIE Jean-François, *Le cas Verdi*, Robert Laffont, Paris, 1987.

LACOMBE Hervé, *Les voies de l'opéra français au XIX*^{ème} *siècle*, Fayard, Paris, 1997.

LALO Charles, *L'art et la vie sociale*, Librairie Doin, Paris, 1921.

LALO Charles, *L'expression de la vie dans l'art*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1933.

LAMIET Bernard, *La médiation culturelle*, L'Harmattan, Paris, 1999.

LARDELLIER Pascal, *La théorie du lien rituel*, L'Harmattan *Communication*, Paris, 2003.

LATOUR Bruno, *La clef de Berlin et autres leçons d'un amateur de sciences*, la Découverte, Paris, 1993.

LEIBOVITZ René, *Histoire de l'opéra*, Buchet/Chastel, Paris, 1987.

LEIRIS Michel, *Operratiques*, P.O.L., Paris, 1992.

LEROY Dominique, *Histoire des arts du spectacle en France*, L'Harmattan, Paris, 1990.

LETOWSKI Janusz et Ewa, *Vade-mecum de l'opéra*, Twoj Styl, Varsovie (Pologne), 1997.

LEVERATTO Jean-Marc, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, la Dispute, Paris, 2000.

LICOPPE Christian et BEAUDOUIN Valérie, *La construction électronique du social : les sites personnels. L'exemple de la musique*, in revue *Réseaux* N°116, Hermès Sciences Publications, Paris, 2002.

M

MACIEJEWSKI B. M., *Moniuszko, father of polish opera*, Allegro Press, Londres, 1979.

MAMCZARZ Irène, *Le théâtre et l'opéra sous le signe de l'histoire*, Klincksieck, Paris, 1994.

MASSIN Brigitte et Jean, *W.A. Mozart*, Club Français du Livre, Paris, 1959.

MERLIN Olivier, *Quand le Bel Canto régnait sur le Boulevard*, Fayard, Paris, 1978.

MERSMANN Hans, *Letters of W.A. Mozart*, Dover Publications, New York, 1972.

MOATTI Michel, *La vie cachée de l'Internet. Réseaux, tribus, accros*, Imago, Paris, 2002.

MOINDROT Isabelle, *La représentation d'opéra*, P.U.F., Paris, 1993.

MOLES Abraham-A., *Questions du communicologue à l'anthropologue*, in *Les nouveaux enjeux de l'anthropologie*, L'Harmattan, coll. *Logiques Sociales*, Paris, 1993.

MORDDEN Ethan, *Opera anecdotes*, Oxford University Press, Oxford (Angleterre), 1985.

MORIN Edgar, *Les stars*, Seuil, Paris, 1972.

MOULONGUET DIDIER Lise, *L'acte culturel*, L'Harmattan, Paris, 1998.

Musique et Société. Hommage à Robert Wangermée, l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1988.

N

NATTIEZ Jean-Jacques, *Opéra*, Leméac, Ottawa (Canada), 1997.

NEGRI Gino, *L'opéra italien. Histoire, traditions, répertoire*, Flammarion, Paris, 1987.

O

ORREY Leslie, *Opera. A concise history*, Thames and Hudson, Londres, 1987.

Opéra, revue *Frénésie* N°7, Centre National des Lettres, Paris, 1989.

P

PANEK Waclaw, *Carrières et légendes*, WBW, Varsovie (Pologne), 1994.

PARIS Alain, *Livrets d'opéra*, Robert Laffont, coll. *Bouquins*, Paris, 1991.

PATCHETT Ann, *Bel canto*, Fourth Estate, Londres, 2001.

PATUREAU Frédérique, *Le Palais Garnier dans la société parisienne. 1875-1914*, Mardaga, Liège, 1991.

PERRIAUT Jacques, *L'accès au savoir en ligne*, Odile Jacob, *Champs Médiologiques*, Paris, 2002.

PETTIT Stephen, *Opera. A crash course*, Simon and Schuster Ltd, Londres, 1998.

R

RALLO Elisabeth, *Opéras, passions*, P.U.F., Paris, 2001.

Réception des modèles d'opéra italiens dans la culture polonaise musicale, Institut de musicologie UW, Varsovie (Pologne), 1994.

S

SABATIER François, *Miroirs de la musique*, Fayard, Paris, 1995.

SAINT-GEOURS Jean-Philippe, *Le théâtre national de l'Opéra de Paris*, P.U.F., coll. *Que sais-je ?*, Paris, 1992.

SARAZIN Michel, *Opéra de Paris. Les mystères de la cathédrale de l'éphémère*, Alain Moreau, Paris, 1988.

SCHAEFFER Jean-Marie, *La conduite esthétique comme fait anthropologique*, in Université de tous les savoirs, volume 20 *L'Art et la Culture*, Odile Jacob, Pais, 2002.

SCHNEIDER Michel, *Opéra et Inconscient*, Odile Jacob, Paris, 2001.

SHAW Bernard, *Écrits sur la musique*, 1876-1950, Robert Laffont, coll. *Bouquins*, Paris, 1994.

SZENDY Peter, *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002.

T

TERRIER Agnès, *Le billet d'opéra*, Flammarion, Paris, 2000.

TILL Nicholas, *Mozart and the enlightenment. Truth, Virtue end Beauty in Mozart's operas*, W.W. Norton and Company, New York, 1993.

TRANCHEFORT François-René, *L'opéra*, Seuil, Paris, 1983.

V

VERMEIL Jean, *Le journal de l'opéra*, Éditions du Félin, Paris, 1995.

VINSONNEAU Geneviève, *Culture et Comportement*, Armand Colin, Paris, 2000.

VIVANT Michel, *Propriété intellectuelle et les nouvelles technologies. À la recherche d'un nouveau paradigme*, in Université de tous les savoirs, volume 7 *Les technologies*, Odile Jacob, Paris, 2002.

W

WALDORFF Jerzy, *Les huit secrets de Polihymnia*, Iskry, Varsovie (Pologne), 1997.

Sites *web*

Quelques sites thématiques :

http://www.operabase.com

http://www.operissimo.com

http://www.operaradio.com

http://www.clubopera.com

http://www.andante.com

http://www.divento.com

http://www.metronimo.com

http://www.trubadur.kip.pl

http://www.tenorland.com

Quelques sites des théâtres d'opéra dans le monde :

http://www.opera-de-paris.fr

http://www.seattleopera.org

http://www.opera-australia.org

http://www.capetownopera.co.za

http://www.israel-opera.co.il

http://www.theatromunicipal.rj.gov.br

http://www.opera.roma.it

http://www.teatrosancarl.it

http://www.teatro-real.com

http://www.operanb.ro

http://www.opera.hu

Tableau des figures

numéro	page	contenu
1	51	Site web de la *Bel Canto Society*
2	85	Site web du Festival Baroque de Beaune
3	86	Première de couverture du programme papier du Festival Baroque de Beaune
4	91	Site web de l'Opéra de Dijon
5	101	Page d'accueil du site web de l'Opéra de Prague
6	105	Première page du site operabase.com
7	111	Page « e-groups » de Yahoo
8	148	Première page du site web de l'Opéra de Tokyo
9	179	Page d'accueil d'un site personnel consacré à Wagner
10	223	Relevé des occurrences thématiques sur 1000 messages du groupe *operadiscussion*
11	223	Relevé des occurrences thématiques sur les messages de 10 participants type du groupe *operadiscussion*
12	231	Page d'accueil du site web *Tenorland*
13	233	Exemple de site web consacré à Maria Callas
14	237	Relevé de titres des opéras joués mai/août 2001
15	237	Relevé de titres des opéras joués mai/août 2002
16	238	Relevé de titres des opéras joués mai/août 2003
17	248	Extrait du message de Margy du 31 mai 2000
18	304	Exemple d'un site web personnel de Vesselina Kassarova
19	306	Site web de l'agence artistique la CAMI. Exemple d'une page d'artiste

Katarzyna Roquais-Bielak

Construction et Communication de l'expérience esthétique en opéra dans des groupes de discussion de l'Internet.

Les pratiques culturelles font appel aux divers techniques et supports de diffusion et de consommation des objets d'art. L'intégration des dispositifs n'est pas sans incidence sur l'art et ses modes de réception. Comment s'exprime le lien que crée l'amateur avec l'objet de sa prédilection dans les conditions où le développement des moyens techniques lui permet non seulement de varier les voies d'accès mais également de revendiquer la légitimité de ses choix ? le présent travail se propose d'examiner les rapports entre une pratique culturelle précise mais complexe, l'amour de l'opéra, et un outil numérique, l'Internet, dans la construction et dans la communication de l'expérience esthétique. Le terrain d'observation est celui d'un groupe de discussion en ligne dont 2000 messages constituent le corpus de la thèse. L'analyse du groupe *operadiscussion* est précédée par la présentation de la formation de l'image du public d'opéra, en particulier à travers ses manifestations dans les médias qui modifient, à leur tour, la relation à la musique. L'observation de la construction et de la communication de l'univers des mélomanes dans le groupe numérique est mise en perspective avec des pratiques constatées sur le terrain tant auprès des amateurs rencontrés qu'auprès des professionnels du lyrique.

Mots clés : pratiques culturelles, amateurs de musique, opéra et Internet, expérience esthétique, communauté en ligne, groupe de discussion.

Katarzyna Roquais-Bielak

Building and communicating an aesthetic experience of the opera in a community on line of the Internet.

The cultural studies today have to consider the links between the modern technologies of diffusion and reception of art and the ways in which the public perceives and practicises its favourite subjetcs in every day's life. How and by which means an « amateur » of music, for instance, constructs his relation to the art in today's society where he can not only diversify the conditions of reception but also legitimate his tastes, sometimes very individual ? The purpose of this thesis is to study the relations between a cultural phenomena – the love of the opera – and the Internet as the way chosen to build and express an aesthetic experience. More than 2000 messages from a selected community on line called *operadiscussion* have been analysed and compared with the material collected by direct investigations performed in a groupe of opera lovers off line as well as by interviewing different professionals. The observation of the construction and the communication of aestheic experience on the Internet takes place after a first consideration devoted to the representations of the opera audience, espacially from the moment when the mass media started their forecasting of the music and changed, in the same time, the condition of the production and the reception.

Keywords : reception of art, aesthetic experience, opera and Internet, on line community, discussion group, music lovers, cultural studies.