

Sylvie SAINT-CYR
Université Paris X-Nanterre

LES JEUNES PUBLICS A L'OPERA
L'INFLUENCE DES ACTIONS MENEES EN DIRECTION DES JEUNES SUR L'INSTITUTION
LYRIQUE ET SES PUBLICS

Des ambitions de démocratisation aux actions de médiation

Dans les années 1980, la crise du vieillissement du public de l'opéra devient préoccupante. Eminents amateurs et consommateurs idolâtres des œuvres du grand répertoire, les abonnés de l'opéra, dont la moyenne d'âge est supérieure à soixante ans, persistent à refuser les tentatives de renouvellement du genre et l'arrivée des mises en scènes modernes. Ces difficultés amènent les théâtres lyriques à rechercher de nouveaux spectateurs, plus jeunes, dont les attentes en termes de propositions artistiques sont susceptibles au regard de la diversité des nouvelles pratiques culturelles de répondre au besoin de renouveau du genre. L'attention se porte alors sur la nécessaire séduction d'un auditoire adulte, captif, n'ayant encore jamais franchi les portes de l'opéra. Les stratégies de démocratisation du genre lyrique, enjeu fondamental de sa légitimité, se conçoivent alors et se définissent somme toute de façon assez manichéenne, rappelant les premières tentatives du théâtre qui distinguait au sein d'une même population une catégorie de «public » et de «non public » qu'il s'agissait de séduire et d'éduquer. Néanmoins, grâce à la volonté farouche et obstinée de quelques visionnaires, les portes des temples lyriques vont commencer à s'ouvrir aux jeunesse profanes, sous le regard souvent condescendant des élus et de leur direction qui cherchent alors bien davantage, en jouant sur la modernisation du répertoire, à séduire les adultes plutôt que leurs cadets, qu'ils préfèrent tenir loin des dorures des balcons.

Une nouvelle demande de pédagogie

Dans le début des années 1990, sous l'influence des domaines du théâtre et des arts plastiques, l'opéra se voit contraint de répondre à une nouvelle demande de pédagogie autour des arts et de réfléchir à de nouvelles propositions en direction des jeunes, soutenues et relayées par un dispositif législatif innovant émanant des ministères de la Culture et de l'Education nationale, dans un contexte où l'école cherche à enrayer ses difficultés naissantes par l'investigation de palliatifs ou « remèdes » culturels. Naissent alors des opérations de médiation qui privilégient une approche sectorielle des publics afin d'agir sur eux par une meilleure compréhension de leurs codes et environnements sociaux, économiques et culturels. Les actions en direction des jeunes répondent à l'espoir des responsables du secteur lyrique de sensibiliser un public à l'échelle de toute une génération, mais aussi de pallier les tentatives avortées d'une démocratisation de l'opéra par une sensibilisation indirecte de leurs parents issus de toutes les catégories socioprofessionnelles. Dans le début des années 1990, alors que la plupart des théâtres lyriques commencent à peine à structurer leurs démarches de sensibilisation auprès de la jeunesse, le plus souvent scolarisée dans les lycées privilégiés du centre ville, les théâtres et les musées de France se lancent déjà dans la conquête des quartiers défavorisés et de leurs populations déracinées. Laissés sur le bord du chemin au cours de la décennie précédente, les théâtres lyriques choisiront, à l'issue, d'emprunter d'autres voies, mieux adaptées sans doute à leur environnement, pour construire, selon d'autres modèles, leurs politiques d'animations en direction des jeunes publics. De ses amours déçue, lassée sans doute au milieu de ses dorures et de ses fastes de l'infidélité de ses nouveaux amants qui lui préfèrent le cinéma, c'est au milieu des jeunes que notre vieille dame recouvrera ses forces et sa vitalité et puisera la source de son nouvel épanouissement.

L'ensemble des données exploitées dans cet article est extrait d'une enquête nationale conduite en 2001 auprès des maisons d'opéra membres de la réunion des théâtres lyriques de France. A travers ces résultats, nous nous proposons d'analyser les tendances et les convergences du secteur de la médiation culturelle au sein de ces établissements.

Une conviction partagée

L'accueil et la fidélisation de la jeunesse aux spectacles de l'opéra est aujourd'hui une préoccupation partagée par l'ensemble des directeurs et des élus municipaux. La lecture des éditoriaux des brochures de saison en reflète très clairement la teneur où s'affirme véritablement, depuis 1999, leur volonté d'ouvrir leurs établissements aux plus jeunes spectateurs dont la sensibilisation et la formation constituent l'un des axes majeurs et prioritaires des politiques de développement de leurs publics. De la même façon, préoccupés par la question des publics de la culture, les hôtes de la rue de Valois avaient déjà, quelques années auparavant, engagé une réflexion importante sur les conditions de fréquentation des institutions culturelles placées sous leur tutelle, qu'ils accompagneront dans le développement, certes progressif mais systématique, de leurs actions en milieu scolaire. Parmi elles, le ministère de la Culture appuiera plus particulièrement celles des structures subventionnées dont les choix artistiques restent les plus éloignés des goûts et des aspirations de la jeunesse. Les établissements lyriques figureront, à ce titre, parmi les premières institutions culturelles concernées. Le renforcement des moyens, tant humains que matériels, alloués au bénéfice des services éducatifs et d'action culturelle, ainsi que l'introduction des plans de formation à la médiation culturelle viendront incontestablement soutenir le développement de ces services et appuyer le recrutement des nouveaux médiateurs au sein des opéras.

L'organisation des services éducatifs

En l'espace de quatre ans, l'ensemble des opéras de France se dote de départements pédagogiques dont le déferlement fait l'effet d'une tornade à partir de 1998 porté par le vent des partenariats qui s'engagent avec les administrations sous tutelle de l'Education nationale. Leur création vient entériner le développement d'actions dont la charge incombait préalablement aux services de la communication (créés à l'origine pour sensibiliser leurs pères), ou marquer leur point de départ, avant de les pérenniser par l'allocation de budgets spécifiques. Cette situation est à l'origine d'une véritable professionnalisation du secteur de la médiation culturelle.

Entre restructurations et recrutements

Pour faire face, en effet, à cette nouvelle demande de pédagogie autour de l'art lyrique et à son développement, les maisons d'opéra ont dû restructurer leurs ressources en interne en attribuant de nouvelles fonctions à leurs personnels. Ces transferts de compétences se sont progressivement pratiqués entre 1983 et 2001, avec une très nette accélération à partir de 1997. La demande est telle, entre 1999 et 2000, qu'elle contraint les théâtres à recruter de nouveaux médiateurs. A partir de 1998, l'arrivée massive des enseignants détachés des administrations sous tutelle de l'Education nationale finira de compléter les équipes au sein des opéras. Depuis le début des années 1980, ce sont plus de trente-huit postes qui se créent au sein des établissements lyriques de France pour subvenir au développement des activités menées en direction de la jeunesse. Si dans certaines maisons, le nombre des agents chargés des relations avec les jeunes publics s'avère supérieur à cinq salariés, la plupart des services éducatifs se composent de deux personnes, recrutées toutes deux par les théâtres, le plus souvent à temps plein, ou détachée par l'administration de la rue de Grenelle pour l'une d'entre elle. La présence des agents recrutés par l'Education nationale demeure quant à elle plus réduite - les emplois à temps plein restant en effet assez rares - fixée d'ordinaire en fonction de taux horaires hebdomadaires compris entre deux et cinq heures.

Statuts, profils et formations des médiateurs

Les cadres juridiques qui régissent les opéras qualifient les statuts des médiateurs. La prédominance de la régie municipale harmonise néanmoins le paysage contractuel lyrique français, au sein duquel les contrats se signent pour des périodes déterminées dérogatoires au droit commun qui peuvent s'étendre de un à trois ans, renouvelables à l'envi.

La plupart d'entre eux ont suivi des formations en lettres et sciences humaines desquelles ils sont au minimum licenciés. La prépondérance des diplômes universitaires de troisième cycle à dominante culturelle frappe l'attention. Leur propagation, croissante, s'est progressivement opérée à partir du milieu des années 1990 pour répondre aux besoins de ce marché naissant. Le manque de formation musicale des personnels chargés de l'action culturelle rend d'autant plus importante la relation à

l'enseignant détaché, recruté sur des compétences strictement musicales. Cette collaboration permet en outre aux équipes éducatives qui ne bénéficient pas de formation continue dans le cadre du développement de leurs missions de mieux appréhender les modes de fonctionnement et d'organisation propres à l'Education nationale, dont beaucoup indiquent méconnaître les programmes et les sources de financements pourtant nécessaires à la réalisation des projets. S'ajoutent à ces handicaps la multiplication des programmations de spectacles conçus en direction des jeunes, dont la charge leur échoit, face auxquelles ils se sentent démunis par manque de connaissance de ce secteur. Souvent isolés, la plupart souhaiteraient participer à des rencontres professionnelles et créer un réseau d'échanges et d'informations au service de l'ensemble des établissements. A ce stade, la création d'un centre de ressources au sein de la réunion des théâtres lyriques de France permettra de répondre aux attentes et aux besoins de ces professionnels.

A tous ces personnels permanents, s'ajoutent, de surcroît, les participations ponctuelles de nombreux intervenants (artistes et personnels des théâtres, musiciens intervenants diplômés des C.F.M.I., enseignants des conservatoires et des écoles de musique, professeurs d'université) qui peuvent être amenés à se déplacer dans les établissements scolaires. Aucune modélisation nationale, pour autant, n'est née de ce mouvement général, sans aucun doute, irrépressible, dont les solutions et les démarches en termes de fonctionnement et de recrutement se définissent localement, en fonction des statuts des opéras et des compétences respectives de leurs tutelles.

L'engagement financier des théâtres et de leurs partenaires

Mais si les hommes et les ressources humaines demeurent essentiels dans la conduite du combat pour la médiation et dans l'installation des foyers susceptibles de réchauffer l'ardeur des Français sur l'autel de l'art lyrique, l'argent, on le sait, reste le nerf de la guerre. Le militantisme des uns aura su vaincre le désintérêt condescendant des autres. La progression des investissements financiers consacrés au secteur du jeune public demeure en effet aussi considérable qu'exemplaire. Fini ce temps du système D avec bouts de ficelle et cartons pâte, la plupart des services éducatifs bénéficient aujourd'hui de budgets spécifiques. L'avènement des programmations de spectacles conçus à

l'attention des jeunes spectateurs et l'émergence des programmes éducatifs qui nécessitent la rémunération d'intervenants extérieurs ont rendu impérieux l'octroi de budgets spécifiques au service de la médiation. Leur importance reste néanmoins très disparate d'un théâtre à l'autre, au bénéfice des « nationaux », qui marqués du sceau de ces labels, profitent bien davantage des largesses de leurs tutelles princières qui en ont motivé l'exercice. On n'aurait tort cependant de croire au désengagement de celles et de ceux qui n'octroient pas de crédits particuliers aux services compétents en matière de pédagogie. L'accès favorisé des jeunes à l'opéra par la généralisation des tarifs réduits qui leur sont accordés pèse, en effet, lourdement sur l'ensemble des théâtres, amputant considérablement leurs budgets, amoindris par la baisse constante et progressive des possibilités de recettes qu'ils génèrent sur la vente de la billetterie. L'apport financier des partenaires extérieurs s'avère donc primordial pour développer et pérenniser les actions éducatives menées dans les coulisses de nos maisons lyriques.

En dix ans, à la faveur de ces partenariats, qui s'engagent dans un contexte favorable à la rencontre et aux actions culturelles entre les établissements scolaires et les structures de diffusion et de création artistiques, professionnels, enseignants et médiateurs vont progressivement mettre en place les conditions et les outils nécessaires à une authentique sensibilisation des jeunes au genre de l'opéra. De la structuration de ces rencontres et de leur reconnaissance naîtront bientôt leur véritable consécration.

Les réductions tarifaires

La mise en place de tarifs réduits qui soient adaptés à la diversité des publics jeunes a imposé aux responsables du secteur lyrique de réfléchir à leurs particularités. Si tous les jeunes âgés de moins de vingt-cinq ans bénéficient aujourd'hui de réductions sur l'ensemble des spectacles programmés par les théâtres lyriques, la prise en compte des âges et des comportements - forcément fonction de leur niveau de maturité en terme de réception des œuvres - mais aussi de leur environnement va néanmoins devenir un facteur déterminant de différenciation au sein de ce groupe hétérogène, dont les particularités intrinsèques semblent cependant pouvoir se regrouper en trois phases distinctes : l'enfance, l'adolescence et les jeunes adultes. L'existence de sous catégories de tarifs réduits accordés aux jeunes selon qu'ils sont âgés de douze, quatorze, vingt-six

ou trente ans procède de l'instauration de cette nouvelle segmentation tout aussi originale que singulière.

Les réductions offertes sur les souscriptions aux abonnements généraux ou sur l'achat des places à l'unité varient selon les théâtres de 10 à 55 %. Elles portent ainsi, à l'instar du cinéma, le prix d'un fauteuil d'orchestre ou de premier balcon à une valeur moyenne de 7,62 euros, privant de fait de leurs substances les critiques qui dénoncent le coût des locations à l'opéra. Ce dernier cependant, à l'inverse du septième art, limite et contingente le plus souvent l'accès des jeunes à ses salles. Les systèmes de cartes et de réservation à la dernière minute, mieux adaptés aux comportements impulsifs et spontanés de ces nouveaux consommateurs, leur permettent de bénéficier des tarifs les plus bas proposés dans les grilles tarifaires, sur toutes les séries, en fonction des places encore disponibles. La baisse généralisée des abonnements a favorisé le développement de ces nouveaux systèmes, certes plus flexibles mais sans doute plus risqués - bien que la notion de prise de risque, notamment sur les spectacles phares, soit tout à fait relative pour un jeune non connaisseur du produit lyrique - en laissant aux étudiants la possibilité d'obtenir un ou plusieurs billets jusqu'à quelques minutes avant le lever du rideau. Alors que les formules traditionnelles supposent une connaissance certaine du genre et s'appuient sur une pratique assidue et déjà familière, obligeant ses souscripteurs à une rationalisation de la gestion du temps, les nouveaux « abonnements jeunes » accompagnent les envies d'exploration et de découverte d'une jeunesse néophyte et novice, désireuse d'une plus grande liberté. L'introduction d'une tarification particulière en faveur des élèves scolarisés, dont les niveaux de réduction varient en fonction des cycles d'études définis par l'Education nationale, reconnaît à l'institution scolaire un rôle déterminant dans la sensibilisation des jeunes à l'opéra. Fixées sur les valeurs les plus modérées des grilles tarifaires, le plus souvent proposées sous la forme de tarifs uniques de 5 à 6 euros, ces réductions, fort attractives, finiront par convaincre parents et enseignants qui pourront, dans les mêmes conditions, conduire leurs enfants aux spectacles. La gratuité accordée aux enseignants accompagnateurs reconnaît leur rôle indispensable dans le développement de ces pratiques, aujourd'hui admises comme faisant partie intégrante de leur travail et de leurs missions pédagogiques.

Une offre de spectacles adaptés aux jeunes publics

Afin de multiplier les conditions d'accès des plus jeunes à leurs productions les établissements lyriques ont fait évoluer leurs propositions artistiques vers la programmation de spectacles spécialement conçus à leur intention. L'introduction des labels nationaux qui favorisent le développement des actions éducatives va véritablement motiver l'introduction de ces programmations spécifiques au sein des opéras de France. La part des budgets consacrés à la production de ces spectacles comparée à la faiblesse des crédits alloués aux autres activités de médiation atteste cet engagement, à l'évidence, prioritaire. Sous le regard exigeant des enseignants que les équipes artistiques associent de plus en plus au choix des titres, de véritables saisons jeunes publics se construisent à l'attention des élèves de primaire et de maternelle dont le niveau de maturité les exclut des spectacles présentés aux adultes. De ce nouvel élan naîtront bientôt les représentations scolaires, strictement adaptées aux emplois du temps des élèves, qui invitent largement les artistes lyriques permanents ou invités à créer pour l'enfance. Le nombre des représentations scolaires données à la fois sur le répertoire pour adulte et sur les spectacles jeunes publics s'en est trouvé considérablement augmenté.

Souvent à l'origine de commandes passées à des compositeurs, les productions jeunes publics font largement appel aux masses artistiques permanentes des théâtres, ainsi qu'aux artistes professionnels et futurs professionnels locaux. Les élèves de conservatoires et d'écoles de musique sont ainsi régulièrement amenés à se produire sur les scènes d'opéra. L'absence de prise en charge de la formation des jeunes amateurs aux pratiques musicales, vocales et scéniques au sein des établissements lyriques rend, en revanche, exceptionnelle la participation de ces derniers aux spectacles. Les productions réalisées par les enfants du C.R.E.A., à Aulnay-sous-Bois ou d'opéra junior, à Montpellier, que l'on retrouve fréquemment à l'affiche des saisons jeunes publics, figurent à ce titre parmi les exceptions. Les raisons procèdent sans doute du manque de formation musicale des responsables qui impose le recrutement de personnels spécialisés et de l'absence de structures spécifiques adaptées à ces activités. L'introduction des programmes pédagogiques à vocation sociale, sur le modèle de «dix mois d'école et d'opéra» initié par l'Opéra national de Paris encourage néanmoins les productions de spectacles réalisés par les élèves, à qui l'on propose de participer à des

ateliers de pratique artistique, alternativement conduits dans les locaux des théâtres et des établissements scolaires. On attend alors de ces ateliers qu'ils favorisent, par le sens du travail en équipe et les rencontres avec les artistes, l'acquisition d'une meilleure estime de soi chez des jeunes en grandes difficultés scolaires, susceptible d'atténuer leurs échecs et de les émanciper. En dix ans, un véritable répertoire de spectacles pour l'enfance va se constituer, dont on attend de la diversité et du mélange des formes et des genres, qui s'étendent largement aux domaines du théâtre, du cirque et de la littérature, qu'ils pourront conduire les jeunes à devenir de futurs abonnés.

La création des programmes pédagogiques spécifiques

L'instauration des programmes pédagogiques permet au spectateur potentiel d'acquérir les bases techniques qui lui font défaut. Les missions de l'opéra ne vont donc plus seulement consister à montrer l'excellence ni à contribuer au prestige national d'un art apprécié des élites savantes, mais aussi à transmettre des savoirs susceptibles de former un public le plus large possible dans le cadre d'une nécessaire démocratisation du genre lyrique.

Les programmes pédagogiques de découverte de l'art lyrique permettent aux jeunes d'appréhender l'opéra en tant que genre musical, mais également en tant qu'institution possédant des fonctionnements complexes, spécifiques à son histoire et à son activité. Ces programmes se construisent autour de différents temps forts, dans une logique de parcours, amenant les élèves à découvrir tous les processus qui concourent au spectacle : le lieu (découverte du bâtiment et de son architecture), les métiers (rencontres avec les artistes en coulisses, visites des ateliers de fabrication de costumes, de décors et d'accessoires), le spectacle (ateliers de présentation des œuvres, accès aux répétitions et au spectacle). La demande est telle aujourd'hui - seul un dossier sur trois en moyenne est accepté - qu'elle contraint les théâtres à limiter la participation des classes à ces programmes, dont le développement doit impérativement tenir compte des plannings artistiques et de l'occupation des lieux.

Une formation préalable et obligatoire est aujourd'hui dispensée aux équipes pédagogiques qui encadrent et participent aux projets. Conçus en partenariat avec les

administrations sous tutelle des ministères de l'Education nationale, de la Culture et les collectivités territoriales, ces stages se sont très nettement développés à partir de 1998. Ils permettent aux animateurs, aux enseignants et aux futurs enseignants, dans le cadre de leurs formations initiales et continues, de découvrir le lieu, ses personnels et ses spectacles. Ces séances d'initiation sont d'autant plus importantes que les demandes des enseignants sont acceptées sur validation de leurs projets pédagogiques qu'ils doivent présenter sous forme de dossier.

Entre euphorie et dysphorie

Les propositions sont, sans doute, pléthoriques. Construites et proposées autour de chaque spectacle, des conférences, des lectures, des rencontres, des ateliers, des visites, des programmations parallèles en écho à la programmation générale viennent ouvrir le regard et l'enrichir, en s'adaptant à tous les stades de la vie de l'enfant, du jeune et de l'adulte, dans une perspective de lien et de continuité. L'initiation des jeunes à l'art lyrique hors cadre scolaire s'est progressivement développée sur la base des collaborations engagées avec les centres de loisirs implantés dans les quartiers. Des soirées conçues à l'intention des familles ont permis de sensibiliser les parents de ces jeunes issus de milieux défavorisés et éloignés de la musique. Une véritable chaîne s'est construite grâce à une prise en charge financière des actions et à un renfort en termes de personnel par les différents partenaires.

Néanmoins, les difficultés persistent. Elles tiennent pour certains à la rareté, voire à l'absence, de documentation pédagogique, mais aussi au manque de formation des médiateurs au partenariat, à une mauvaise identification des partenaires ou interlocuteurs ou encore à la définition quelques fois trop vague de leurs champs d'actions. Pour les autres, c'est l'insuffisance ou même le manque total de collaborations avec les conservatoires et les écoles de musique qui sont souvent énoncés avec regret. La recherche de documentation, pourtant nécessaire à la réalisation des projets, s'avère contraignante, obligeant les responsables à se déplacer dans divers centres de ressources communément éloignés de leurs lieux de travail. Les fonds de documentation pédagogique créés au sein des établissements lyriques restent rares et clairsemés, souvent en cours d'élaboration grâce à un archivage des travaux réalisés

avec les jeunes en amont ou en aval des projets. Enfin, bien que les opéras accueillent, chaque saison, un nombre très important d'enfants, la saturation de l'offre des théâtres laisse sur le bord du chemin des attentes qui mériteraient d'être prises en compte. Faute de possibilités d'accueil élargies, les opéras de France ne pourront bientôt plus en accueillir davantage. D'autres solutions, à termes, devront être trouvées.

L'évaluation des actions

Devant rendre compte de leurs actions à leurs différents partenaires, les médiateurs de l'opéra ont dû vaincre leurs premières réticences et procéder à des évaluations régulières de leurs activités, nécessaires à l'amélioration et à la reconduction, notamment financière, des projets. Les bilans qualifiant quantitativement les actions se sont multipliés ; certains partenaires procédant parallèlement à leurs propres appréciations. A l'inverse, les estimations qualitatives sont moins fréquentes. Recueillies à l'occasion de réunions de bilan ou de rencontres, elles sont établies sur la base de témoignages informels auprès des élèves et de leurs enseignants. A ce stade, les professionnels regrettent le manque de lisibilité et de « retour » dont ils bénéficient sur les travaux réalisés par les élèves à l'issue de leur venue à l'opéra. Ces évaluations ont permis de mesurer l'influence des actions menées en direction des jeunes sur l'institution lyrique et ses publics.

Un public rajeuni, fidèle et non abonné

Les statistiques attestent un haut niveau d'affluence des salles d'opéra. En dix ans, leur public a nettement rajeuni. Le nombre des places à tarifs réduits accordées aux jeunes de moins de vingt-cinq ans témoigne de leur place grandissante dans la composition des audiences lyriques. Le taux de fréquentation des publics jeunes atteint 15 % dans la plupart des opéras de France, jusqu'à 25 % à l'Opéra d'Avignon et 34 % à l'Opéra de Nantes.

Cette évolution s'accompagne d'un renversement du rapport traditionnel jusque là constaté entre les spectateurs abonnés et non abonnés qui constituaient le public de ces salles. La proportion croissante des non abonnés semble procéder d'une part de l'afflux

des groupes scolaires, d'autre part de l'option de spectateurs adultes désireux d'une plus grande liberté.

Une offre artistique consacrée mais renouvelée et amplifiée

L'opéra a toujours opposé à la création, élément vital de son renouveau et donc de sa pérennité, une programmation institutionnelle, traditionnelle et conventionnelle. Si certains efforts ont, certes, été entrepris pour redécouvrir un répertoire oublié ou jamais joué en France, la plupart des représentations lyriques sont consacrées à une centaine d'œuvres, composées pour l'essentiel au XIX^{ème} siècle. Pour séduire un public toujours plus large et plus diversifié, les opéras de France ont ouvert leur programmation à d'autres formes, dans une volonté d'établir des passerelles entre les genres. En tant qu'institution majeure des politiques culturelles territoriales, l'opéra doit prouver sa vitalité dans la multiplication des programmations parallèles et des spectacles pour les jeunes publics. Les partenariats, notamment avec l'Education nationale, entérinés par des cahiers des charges et des chartes nationales favorisent des productions qui leur sont dédiées. Cette diversité a considérablement augmenté le volume global des représentations, au détriment de la proportion des soirées lyriques proprement dites. Le nombre, fort élevé, des productions qui composent les saisons jeunes publics dépasse en effet quelquefois celui des ouvrages lyriques, chorégraphiques ou symphoniques proposés à l'année aux spectateurs adultes. Pour faire face à la variété et à l'importance des spectacles proposés, les établissements lyriques ont dû investir d'autres lieux de production et de diffusion, propres à pallier la saturation de leurs salles et équipements.

Perspectives et ouverture

Les actions conduites en direction des jeunes ont ainsi permis de répondre à une nouvelle demande de pédagogie autour des arts et de favoriser l'accès des salles à un nombre croissant de spectateurs, plus jeunes et plus diversifiés socialement. Si la place et l'image de l'opéra dans la ville bénéficient visiblement des retombées positives de ces actions, il est en revanche douteux que celles-ci suffisent à gagner de nouveaux

adeptes pour l'art lyrique dans toutes les tranches d'âge et catégories socioprofessionnelles. Cela posé, l'efficacité de toutes politiques en direction des publics jeunes devrait davantage être appréciée en fonction de ses vertus pédagogiques, qu'il appartient aussi à l'Education nationale de reconnaître et de développer.

Dans cette perspective, les théâtres lyriques pourront-ils faire face à l'ambition nouvelle du dit ministère de former les citoyens par les arts ? Ambition qui pose inévitablement la question de la place donnée à l'art lyrique au sein de l'école et des incidences qu'elle implique sur le genre lui-même, à la fois en termes d'intégration des œuvres dans les programmes scolaires, qui induit une nécessaire adaptation du discours artistique aux différents niveaux d'études concernés (de la maternelle à l'université), mais également en termes d'offre, par la création de spectacles spécifiques adaptés aux jeunes publics.