

Theresa SCHMITZ, EHESS Paris, CRAL
Thème : Dispositifs et médiation

La création de l'opéra pour l'enfant-spectateur ou la découverte d'un genre à travers les sorties scolaires à Paris, Leeds et Vienne.

Résumé :

L'opéra pour l'*enfant-spectateur* est un genre qui s'est consolidé en Europe aux alentours des années 1980. Il s'agit d'une forme d'art inventée et réalisée par les adultes et proposée à un public d'enfants essentiellement dans le contexte d'une sortie scolaire. À l'aide de trois ethnographies à Leeds (UK), à Vienne (AU) et à Paris (F), j'analyserai la réaction des enfants au contact de cette forme d'art. Que savent-ils du genre opéra? Quelles réactions suscite la rencontre avec des œuvres dont l'esthétique se nourrit à la fois des concepts de la musique contemporaine, de l'opéra et des idées reçues sur l'enfant? Pour quelles raisons et dans quels contextes les enfants sont-ils amenés à l'opéra? Enfin, je poserai la question de savoir si une programmation lyrique spécifique ne conduit pas à une double ségrégation : les enfants sont en effet tenus loin de la programmation lyrique générale qui, après une bonne préparation ou selon l'œuvre présentée, pourrait leur être tout à fait accessible, et par ailleurs, les œuvres classées *pour le jeune public* se révèlent majoritairement être des œuvres *tout public*. On pourra alors s'interroger sur la pertinence de l'étiquette *jeune public* du point de vue du public et des œuvres ciblées.

Mot clés : Opéra pour enfants, sortie scolaire

De nouveaux services et de nouvelles œuvres pour le jeune public

L'opéra pour l'enfant en tant que chanteur, acteur ou musicien est un phénomène lié à l'histoire de l'opéra même. La création d'œuvres réalisées par des « adultes professionnelles » pour l'enfant exclusivement spectateur est un genre beaucoup plus récent et probablement lié aux changements de la conception de l'enfant dans notre société.

C'est au cours des années 1960 que les opéras européens traversent une crise qui les force à changer leur fonctionnement, leur image et surtout leur approche du public. En parallèle à l'avènement des politiques culturelles et à la période de démocratisation culturelle, la segmentation en divers publics s'impose. Face à une moyenne d'âge de soixante ans¹, l'orientation vers les enfants est considérée comme un choix logique. En partant de l'idée que le spectateur d'opéra, une fois conquis, est un spectateur fidèle et assidu jusqu'à son plus grand âge, l'investissement dans des spectateurs plus jeunes semblait la solution adaptée pour résoudre tous les problèmes. À partir de la fin des années 1970² jusqu'aux années 2000, quasiment tous les opéras européens fondent des services éducatifs pour contribuer à la création d'un public de l'avenir. Au début, ces actions pédagogiques visent à préparer l'enfant, une fois qu'il sera « grand », à la véritable rencontre avec l'opéra. Au cours des années 1990, la mise en place d'une programmation spécifique et la création d'un répertoire précis pour l'enfant-spectateur reflète le changement d'attitude des opéras : sur l'image de la Nouvelle Sociologie de l'enfance (cfr. Corsaro, Alanen, Quvortrup, Sirota), eux aussi commencent à considérer les enfants comme co-acteurs de leur propre socialisation et de leur « vie culturelle ».

Ce nouveau répertoire pour l'enfant-spectateur part de la conviction que la visite du

¹ Saint-Cyr, Sylvie : *Vers une démocratisation de l'Opéra*, L'Harmattan, Paris, 2007 :17.

² Le Scottish Opera à Edinburgh fonde en 1978 le probablement 1^{er} service éducatif européen.

répertoire général ne correspond pas à la « nature » de ce jeune spectateur en termes de durée et de contenu. Pour cette raison, les opéras adaptent dans un premier temps le répertoire classique. Ces œuvres, raccourcies et épurées de sujets considérés trop complexes, devraient mieux correspondre aux intérêts des enfants et à leur capacité de concentration supposée réduite. Investies par une forte exigence pédagogique, ces adaptations sont souvent des « amuses-bouches » d'une qualité mineure.

Au fur et à mesure, cette pratique de l'adaptation s'enrichit par la commande d'œuvres nouvelles. Les opéras, supposés lieux de qualité au sein d'une ville et d'une nation, commencent à transposer leur exigence esthétique et artistique sur cette programmation à part. Si on prend les enfants pour un public à part entière, il semble nécessaire de réaliser des opéras qui tiennent compte de leurs spécificités demandant un accompagnement particulier. Ce qui était initialement une stratégie commerciale, la création d'un public de demain, prend aujourd'hui le caractère d'une mission sociétale. Pour ces institutions publiques, il s'agit de sensibiliser les enfants, comme tout public « nouveau », au patrimoine lyrique et à des modes d'expression différents de ceux de leur réalité quotidienne.

Il s'agit alors d'analyser ce genre sous deux aspects : d'une part vu par les adultes qui créent ce répertoire ainsi que par ceux qui accompagnent l'enfant à ces spectacles. D'autre part, il me semble intéressant de donner la parole aux enfants-spectateurs en rapportant et en analysant leurs réactions lors de leur rencontre avec des opéras conçus pour eux. Afin de mener à bien ces réflexions, j'ai réalisé trois ethnographies sur *Jean de Fer* d'Ali Askin en 2008 à Vienne, sur *Swanhunter* de Jonathan Dove en 2009 à Leeds, et sur *Le petit chaperon rouge* de Georges Aperghis en 2010 à Paris. Ces ethnographies reprennent le suivi du processus de répétitions, l'observation de plusieurs spectacles et des entretiens avec les compositeurs et les organisateurs. Les récits d'expériences des enfants ayant assisté aux spectacles, ainsi que des questionnaires adressés à leurs accompagnateurs complètent les documents d'analyse.

Les opéras en Europe sont pris comme terrain unique, en homogénéisant le plus possible les différences nationales. L'analyse par pays ne me semble pas pertinente pour décrire ce monde restreint de l'opéra pour enfants. Même si les différences nationales existent pour des raisons historiques et politiques, l'opéra est à la base un phénomène artistique européen. Dans la mesure où la programmation jeune public est le fait d'institutions à caractère européen, l'opéra pour enfants peut être traité de la même manière. Il me semble donc plus pertinent de m'interroger sur la création, la production et, ce qui est analysé ici, la réception des œuvres. Celles-ci sont influencées d'abord par des systèmes de valeurs artistiques et pédagogiques, et seulement dans un deuxième temps par des spécificités nationales.

Les trois opéras (*Jean de Fer* d'Ali N. Askin/Helga Utz, *Le chasseur de cygne* de Jonathan Dove/Alasdair Middleton, *Le Petit Chaperon rouge* de Georges Aperghis) dont j'ai pu recueillir les avis des enfants sont des œuvres typiques et exceptionnelles à la fois : leurs styles esthétiques (musique, mise en scène, manière de représenter l'histoire) ne correspondent que difficilement à ce qu'on propose aujourd'hui aux enfants. Même si les créateurs intègrent des passerelles envers le jeune public, un regard neutre percevrait difficilement une différence par rapport à une esthétique adulte. À part le choix d'un sujet adapté (souvent des contes de fées) ce sont les paramètres « extra-artistiques » (une durée ne dépassant pas les 90 minutes, des horaires et tarifications adaptés, leur intégration dans une programmation à part, celui du jeune public) qui font la véritable différence vis-à-vis de l'opéra « général ». En même temps, ces trois œuvres sont typiques pour la création contemporaine pour l'enfant-spectateur, justement en raison de l'absence d'une esthétique enfantine (voire infantilisante) qui en empêcherait la réception par un public « adulte ».

L'enfant dans l'imaginaire des compositeurs

Conscients des problèmes de légitimité que peut rencontrer la création en direction de l'enfant, la majorité des compositeurs qui acceptent d'écrire pour le jeune public développent une

réflexion précise qui ne porte pas seulement sur des questions de style mais surtout sur la réception de leur opéra par les jeunes spectateurs. Ils réalisent en effet qu'il est de leur responsabilité de ne pas gâcher l'éventuelle première rencontre des enfants avec le genre. Ces réflexions s'orientent principalement vers deux représentations de l'enfant basées souvent sur leurs propres souvenirs d'enfance. Lors de divers entretiens que j'ai menés sur le processus de création d'un opéra pour *l'enfant-spectateur*, les discours des compositeurs rappellent les catégories de *l'enfant-innocence* et de *l'enfant-manque* décrits par Dupeyron : « *L'enfant-innocence* [est] perçu comme une source sacrée de pureté et d'authenticité présumées. (...) *L'enfant-manque* [est] perçu péjorativement par ses imperfections, en regard de ce qu'est censé posséder l'adulte. (...) »³

Plusieurs fois, les compositeurs énoncent des phrases comme celle-ci : *En vérité, les enfants sont le public le plus difficile qu'il y ait.*⁴ Cette citation fait notamment référence à une intelligence et une curiosité remarquables que les adultes auraient perdu. Par ailleurs, les compositeurs font aussi allusion au caractère sauvage et à l'indiscipline des enfants qui mettent en péril chaque représentation. En effet, selon eux, les enfants, contrairement aux adultes, n'ont pas encore intégré les codes de comportement d'un spectateur.

Ces représentations de l'enfant construites sur la base de lieux communs et d'expériences de la propre enfance, sont à l'origine de certains ajustements du langage musical d'Ali N. Askin, de Jonathan Dove et de Georges Aperghis. Si le polystylisme historique d'Ali N. Askin (un tour d'horizon des divers types du chant allant de la renaissance au pop) est nourri par une idée pédagogique, Dove et Aperghis souhaitent aider les enfants à garder la concentration et leur attention, par la répétition des scènes et dialogues centraux, par un rythme entraînant (de l'histoire et de la musique) et par des événements sonores exceptionnels. La notion centrale de ces ajustements ne sont pas de « jolies » mélodies mais la cohérence entre le langage contemporain et l'action sur scène.

Pourquoi amener les élèves à l'opéra ?

À Leeds, à Vienne et à Paris, j'ai pu recueillir des propos d'enseignants sur les motivations d'une sortie scolaire à l'opéra. Si Vienne et Paris sont des capitales culturelles avec une longue tradition lyrique, Leeds est une ville plutôt industrielle par son histoire, qui sert de pôle culturel pour les zones rurales des alentours.

La sortie scolaire pour la représentation de l'opéra *Swanbunter* à l'Opera North (Leeds) implique pour les classes non seulement le déplacement à l'opéra mais aussi un atelier préparatoire. Celui-ci est jugé par la majorité des enseignants comme « vital » et « exceptionnel » aussi bien en termes d'enrichissement des méthodes pédagogiques que pour l'expérience unique qui permet aux enfants d'approcher de véritables chanteurs d'opéra. Les enseignants britanniques jugent de manière quasi unanime la sortie scolaire à l'opéra comme le seul et unique moyen de faire connaître l'opéra aux enfants : « Il s'agit surtout de rendre possible une expérience que les enfants n'auraient probablement jamais eue ou qu'ils n'auraient pas choisie d'eux-mêmes. »⁵

De même la majorité des enseignants viennois souligne qu'il est de leur responsabilité de réaliser une mission éducative au sens large. Cela passe notamment par leur sentiment d'obligation de faire connaître aux enfants une grande variété des formes et langages artistiques. Il s'agit de permettre aux enfants de réaliser une expérience qu'ils n'auraient pas connue dans leur milieu familial. Les raisons sont ici moins liées à l'éloignement géographique qu'à des horizons culturels différents, un niveau social défavorisé ou au simple désintérêt de la part des parents. Les enseignants désirent alors faire vivre aux enfants une émotion particulière, ouvrir leur horizon en

³ idem

⁴ Cfr entretiens menés dans le cadre de ma thèse avec Ali Askin, Wolfgang Mitterer, Pierangelo Valtinoni, Wilfried Hiller, etc.

⁵ Enseignant Lincolnshire : « It's just about giving children an experience they may not have had and may not choose to have. »

leur montrant d'autres modes de représentation du monde. Cela doit leur permettre de vivre un moment de plaisir dans une vie essentiellement structurée autour la réussite scolaire.

Quant à Paris, le théâtre musical *Le petit chaperon rouge* de Georges Aperghis répond à plusieurs exigences didactiques : ce conte de fées très connu est fréquemment travaillé par les enseignants, et l'opéra en tant que genre musical est inscrit dans le programme scolaire officiel. C'est donc cette exigence de traiter Perrault et l'opéra qui est mis en avant par les institutrices. Si au sein d'une école maternelle on travaille surtout sur le conte, plusieurs classes de l'école élémentaire mènent un *projet artistique et culturel* (PAC) en collaboration avec l'Opéra Comique. Pour ces classes, *Le petit chaperon rouge* s'intègre dans une série de plusieurs spectacles, tandis que pour les autres classes il s'agit comme d'ailleurs pour leurs collègues britanniques et autrichiens d'une expérience rare et souvent unique.

La sortie culturelle n'est généralement pas une obligation dans les différents pays. En Autriche, elle entre par exemple dans le trio Musée-Nature-Culture, qui impose le choix pour la sortie scolaire entre une visite d'un musée, une sortie au théâtre ou une ballade dans la nature. Tout dépend, comme dans les autres pays, de l'intérêt et de l'engagement de l'enseignant. Les sorties scolaires sont, dans tous les pays et dans toutes les institutions de nos terrains, co-financées par les parents, et même entièrement financées par eux en Autriche.

Indépendamment des villes et des pays, la sortie scolaire à l'opéra est conçue comme un accès démocratique à un genre artistique encore trop souvent considéré comme élitiste. L'objectif, défendu par des professionnels de l'Opéra⁶, serait de permettre aux enfants de faire au moins une visite à l'opéra pendant leur vie scolaire et idéalement sans que les familles n'aient à participer au financement. Il est évident qu'une seule visite à l'opéra ne peut pas permettre la socialisation de toute une génération, mais une première prise de contact liée à une expérience exceptionnelle peut permettre d'éveiller la curiosité et être la source d'initiatives personnelles en dehors du contexte scolaire.

Comment ces enfants ont-ils vécu l'expérience « opéra » ?

Convaincue que les récits des enfants eux-mêmes sont le meilleur moyen de rendre compte des émotions et du jugement de valeur que les œuvres ont provoqué chez eux, j'ai demandé aux jeunes spectateurs de raconter leur visite à l'opéra. Avant d'entrer dans l'analyse de ces textes, j'aimerais vous donner une idée des connaissances que les enfants avaient de l'opéra avant leur visite. Les enfants de 5/6 ans définissent l'opéra par ses composantes principales (« à l'opéra il y a des chanteurs », « on y joue la musique », « à l'opéra, on n'a pas le droit de parler », « c'est une grande salle »⁷). A partir de 8/9 ans les enfants semblent avoir intégré les clichés sur le genre entendus par exemple à la télévision. On peut alors lire des phrases telles que *une grosse soprano qui chante des choses incompréhensibles*, ou de manière plus positive *beaucoup de chanteurs, acteurs et musiciens chantent et jouent dans un joli décor*. Ces clichés provoquent certaines attentes comme notamment l'existence d'un décor abondant et fantastique, des costumes riches et colorés et des salles dorées et somptueuses.⁸

Je vais présenter par pays les commentaires d'enfants sur les trois opéras. Il faut cependant souligner que les différences observées ne semblent pas liées à la nationalité ou à des raisons sociographiques mais plutôt à l'âge des enfants ou à la préparation pédagogique. Dans le cadre de ces ethnographies, qui se basent sur les écrits des enfants, l'impact des origines sociales sur la réception de l'opéra (genre le plus légitime selon l'esprit commun) a volontairement été laissée de côté. Premièrement, parce que les récits des classes d'origines favorisées n'ont pas révélé

⁶ Entre autres : Sylvie Saint-Cyr ou encore Agnès de Jacquolot, responsable de la programmation jeune public de l'Opéra National de Paris.

⁷ Cfr les propos d'enfants des Grands Sections des Ecoles Sainte Elisabeth de Plaisance et Sainte Jeanne-Elisabeth, Paris, 2010.

⁸ Cfr les propos d'enfants de CM1 de l'Ecole du Sacré Cœur, Paris, 2010.

suffisamment d'éléments de « différence » pour que le facteur sociographique semble être une approche d'analyse pertinente. Deuxièmement, parce qu'une visite exceptionnelle à l'opéra ne laisse pas dégager un intérêt particulier envers un genre, mais seulement un jugement esthétique face à une seule œuvre. Dans le cas d'une recherche à long terme qui envisagerait plusieurs entretiens avec des enfants appartenant à des couches sociales différentes qui ont visité plusieurs opéras pour enfants, ce facteur pourrait avoir une importance significative. Ici, il s'agissait d'abord d'évaluer la réception des opéras et non pas de savoir si les enfants des milieux favorisés sont plus facilement des amateurs lyriques que les « autres » enfants.

Swanhunter - à l'Opéra North de Leeds⁹

Les récits des élèves britanniques mettent quasi systématiquement en évidence les caractéristiques particulières au genre opéra. On retrouve au centre de tous les textes le chant lyrique et le fait qu'une histoire est présentée entièrement chantée. Là où les uns ont été enthousiasmés par cette différence, d'autres ont trouvé que c'était *fatigant*, que ça *cassait les oreilles* ou que c'était *trop fort en volume*. Nombreux sont ceux qui ont mentionné le fait qu'on ne comprenait pas le texte, ce qui n'est pas toujours un cliché. On peut souvent lire des phrases telles que « j'ai vraiment bien aimé le spectacle, mais bon, l'opéra n'est pas pour moi ». Bien que je n'ai pas eu l'occasion d'interroger les enfants après le spectacle, je pense que cela reflète le fait que ces enfants considèrent que le genre opéra est fait pour les gens de la ville ou pour une autre classe sociale que la leur. Le décalage entre l'enthousiasme vis-à-vis de la pièce et la conclusion que malgré tout l'opéra n'est pas pour eux reste néanmoins étonnant.

Jean de Fer - au théâtre pour enfants ("Dschungel") de Vienne¹⁰

A Vienne les enfants de mon terrain, âgés de 7/8 ans, rapportent leur jugement au sein du niveau anecdotique à l'aide des constats tels « j'ai aimé parce que » ou « je n'ai pas aimé ». Par exemple ils n'ont pas aimé tel ou tel personnage parce qu'il s'est comporté méchamment. « Jean de Fer était méchant, parce qu'il a crié très fort ». Principalement leurs évaluations utilisent le vocabulaire *drôle*, *captivant*, *beau* ou *ennuyant*. Cette argumentation au sein de l'intrigue semble caractéristique du type de rédaction des enfants les plus jeunes, au début de leur apprentissage de l'écriture. Selon la structure d'un conte de fées, l'opéra débute par le héros qui transgresse une interdiction, ce qui provoque son départ vers une série d'aventures. C'est envers cette transgression initiale que les enfants de notre ethnographie s'identifient le plus.

« Le petit prince était très timide et il n'a pas obéi. C'était trop drôle quand la nounou a grondé le petit prince. »

Ils semblent reconnaître le processus de devenir adulte, qu'ils sont en train de vivre eux-mêmes.

Le petit chaperon rouge - à l'Opéra Comique de Paris

Les données d'analyse recueillies pour le spectacle du *Petit Chaperon rouge* à l'Opéra Comique à Paris ont donné lieu à des réactions d'élèves d'une gamme d'âge assez vaste, de 5 à 14 ans. Comme à Vienne, les plus jeunes utilisent essentiellement le vocabulaire *drôle*, *ennuyeux* ou *beau*. En revanche, plus les enfants grandissent, plus les critiques portent sur les parties constitutives du spectacle. Le décor et les costumes sont notamment cités comme des ingrédients indispensables d'un spectacle théâtral et leur absence a provoqué des déceptions profondes. Alors que les plus petits n'ont eu aucun problème avec le mode de présentation surréel et avec une musique très contemporaine, c'est à partir de 8 ans environ que les enfants se sentent trahis du fait que la forêt du petit chaperon

⁹ Cfr 152 questionnaires, 10 lettres de remerciement, enfants de 8 à 11 ans visiteurs de la production *Swanhunter* à l'Opéra North, 2009.

¹⁰ Cfr 40 récits d'enfants d'environ 8 ans, visiteurs de *Jean de Fer* au Dschungel Wien, 2008.

rouge ne soit pas représentée sur scène et que la musique soit plus *stridente* que mélodique.

« Je me suis ennuyé. Surtout à cause des répétition. La musique était moyenne. Ce n'était pas marren. C'était trop longs. On ne savait jamais le quel était le loup, le petit chaperon rouge, on ne comprenait pas se qu'il disait. Je n'ai pas aimer. » Garçon, 9 ans

« J'ai trouver que la scène manquait de décord, qu'elle était vide, j'aurais préférer qu'il est des décords. Au début du spectacle, j'ai trouver que la 1^{er} phrase était trop répéter. Donc je me suis ennuyer. Quand le spectacle a débiter je ne comprendre pas qui été qui, et qui jouait quoi. Mest ensuite que j'ai compris quelle rôle jouait chaque comédien grâce aux costumes et aux texte. J'ai adoré quand 2 des 3 petit chaperons rouges chantait ensemble, j'ai trouvé que c'était magnifiques. La musique était aurigine et belle à la fois. Au clair, j'ai apprécier ce spectacle. Les loups avec le masque était drole. » Fille, 9 ans.

Enfin, il me reste à ajouter que malgré la généralisation des propos, chaque classe se démarque clairement en tant que groupe d'individus avec des tendances similaires ou identiques. La dynamique du groupe, l'expérience collective ainsi que l'attitude consciente et inconsciente des accompagnateurs influencent l'évaluation du spectacle. Cette influence se ressent aussi dans la structure des récits et dans les critères d'évaluation utilisés par les élèves. De manière générale, on peut confirmer que les plus jeunes enfants sont plus ouverts à toute forme artistique alors que les plus grands sont confrontés à certaines attentes et à des préjugés. Dans tous les cas, il est rare qu'une sortie scolaire à l'opéra soit perçue comme une expérience désagréable. L'événement est jugé beau, même si cela n'implique pas toujours l'envie de retourner à l'opéra.

Le risque d'une double ségrégation -

Compte tenu du fait que la création d'opéra pour *l'enfant-spectateur* est un genre artistique inventé et diffusé par les adultes, il se pose la question de savoir quelles sont les conséquences d'un tel ciblage. Il est difficile d'amener des enfants de 3 à 11 ans à une représentation d'opéra traditionnelle à cause des horaires en soirée et de la durée des œuvres. De plus, le public de l'opéra n'est pas encore habitué à voir à ses côtés ses jeunes concitoyens, vifs et réactifs, ce qui peut provoquer des situations désagréables pour les jeunes spectateurs. Un genre au service du jeune public semble permettre aux enfants de rentrer en contact avec l'opéra, ce qui contribue à démocratiser « l'art légitime », et à baisser les barrières psychologiques dès le plus jeune âge. Évidemment, il ne s'agit pas de produire des générations d'amateurs lyriques, mais cela devrait leur donner l'occasion de connaître différentes expressions artistiques afin de pouvoir faire un choix par la suite. La sortie scolaire et l'accompagnement éducatif par les enseignants et les institutions lyriques me semble indispensable dans ce sens, et ce d'autant plus que ces expériences sont généralement reçues de manière positive par les enfants. En même temps, la mise en place d'une programmation particulière peut comporter le risque de ghettoïsation des enfants qui ne pourraient assister qu'à des spectacles à leur adresse mais pas à la programmation générale.

Quant aux œuvres, celles labellisées *jeune public* sont généralement moins bien reçues et sont souvent ignorées ou refusées par le public général. Elles sont considérées comme des produits enfantins pour lesquels le statut d'œuvre d'art pourrait être refusé. Cette ségrégation, même pour des œuvres particulièrement accessibles aux enfants, présente un danger réel car la catégorisation est souvent ressentie comme exclusive. C'est pour cette raison qu'un grand nombre de compositeurs rejette l'appellation *opéra pour enfants* ou *jeune public*. Pour éviter ce malentendu, les Opéras tendent de plus en plus vers des appellations plus libres comme *tout public* afin de remettre à l'honneur ces œuvres de création.



Enfance & Cultures

Actes du colloque international, Ministère de la Culture et de la Communication –
Association internationale des sociologues de langue française – Université Paris Descartes,
9es Journées de sociologie de l'enfance, Paris, 2010

<http://www.enfanceetcultures.culture.gouv.fr/>

Références :

CORSARO, William A. : *The sociology of Childhood*, London, Sage, 2005 (2nd édition).

DUPEYRON, Jean-François : *Nos idées sur l'enfance – Etude des représentations de l'enfance en Occident*, Paris, L'Harmattan, 2010.

SAINT-CYR, Sylvie : *Vers une démocratisation de l'opéra*, Paris, l'Harmattan, 2005.

SAINT-CYR, Sylvie : *Les jeunes et l'opéra*, Paris, l'Harmattan, 2005.

Citer cet article :

Theresa Schmitz « La création de l'opéra pour l'enfant-spectateur ou la découverte d'un genre à travers les sorties scolaires à Paris, Leeds et Vienne », in *Actes du colloque Enfance et cultures : regards des sciences humaines et sociales*, Sylvie Octobre et Régine Sirota (dir), [en ligne]

<http://www.enfanceetcultures.culture.gouv.fr/actes/schmitz.pdf>, Paris, 2010.