



Dire et Chanter Les Passions

DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



02 L'Émotion chez Luciano Pavarotti

sept 2022

Directeurs de la revue :
(par ordre alphabétique)

Marc JEANNIN et David POULIQUEN
Enseignants-chercheurs à l'Université d'Angers

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO
Enseignant-chercheur à l'Université d'Angers

Revue à comité de lecture
International peer-reviewed journal

Directeurs de la revue (par ordre alphabétique)

Dr Marc JEANNIN, Université d'Angers & **Dr David POULIQUEN**, DCLP

Directeur de la publication

Dr Jean-François BIANCO, Université d'Angers

Direction scientifique (par ordre alphabétique)

Prof. Matteo CASARI	Alma Mater Studiorum, Università di Bologna
Pr Adrian GRAFE	Université d'Artois
Pr Danièle PISTONE	Sorbonne Université

Comité scientifique (par ordre alphabétique)

Prof. Angela ALBANESE	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Pr. Carlo ALTINI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Pr Patrick BARBAN	Université du Havre
Pr Marina BONDI	Università degli Studi Modena e Reggio Emilia, Conservatorio di Musica Vecchi Tonelli
Pr Philippe BLAUDEAU	Université d'Angers
Dr Jean-Noël CASTORIO	Université du Havre
Fabio CEPPELLI	Teatro Luciano Pavarotti
Pr Carole CHRISTEN	Université du Havre
Dr Golda COHEN	Université d'Angers
Pr Nobert COL	Université de Bretagne Sud

Pr. Carl GOMBRICH	The London Interdisciplinary School
Simon LEADER	The Leys School
Dr Marie NGO NKANA	Université de Strasbourg
Jean-Yves LE JUGE	Festival de musique baroque de Quelven
Dr Nicola PASQUALICCHIO	Università di Verona
Dr Paul PHILLIPS	Stanford University
Dr Geoffrey RATOUIS	Université d'Angers
Dr Sophie ROCH-VEIRAS	Université Catholique de l'Ouest
Pr Clair ROWDEN	School of Musicologie Cardiff University

Équipe éditoriale

Volet édition :

Marine VASLIN

Lisa FISCHER

Marjorie GRANDIS

Volet graphique-design :

Allison LEGAVRE

Webmaster

Dominique RIBALET

Publication périodique

Revue en libre accès disponible sur : www.dclp.eu/revue-dclp



Langues de publication : français, italien, anglais

@ : contact-revue-dclp@dclp.eu

ISSN : 2804-0074

Dépôt légal : février 2021

Présentation de la *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions*

La *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions* (revue DCLP) est une revue à comité de lecture qui publie des articles rattachés à la thématique principale de l'expression des passions. Elle propose des sujets de réflexion interdisciplinaires de qualité, notamment autour de la voix et des émotions qu'elle suscite, selon des angles d'approche divers et originaux. La revue DCLP publie dans le domaine des sciences humaines et sociales, en format numérique et/ou papier, des articles émanant de chercheurs, d'experts, de spécialistes, d'artistes et de personnalités rayonnant dans une sphère nationale et/ou internationale. La revue DCLP publie des numéros thématiques et également des hors-séries, et une rubrique varia. Cela souligne l'engagement résolu de la revue DCLP en faveur du décroisement des savoirs et la diffusion des connaissances.

LUCIANO PAVAROTTI : ARTISTE COMMERCIAL OU POPULAIRE ?

Gilles Demonet
Professeur des universités à Sorbonne Université

Après le concert d'adieu de l'artiste à Paris le 17 mai 2005 au Palais omnisport de Bercy, le critique Jacques Longchamp parle dans *Le Monde* d'une « entreprise purement alimentaire » et il décrit ainsi l'apparition de Luciano Pavarotti :

La salle comble (15 000 personnes) assurait le résultat commercial de l'affaire ; l'artiste n'avait qu'à paraître pour convaincre, ouvrant tout grands les bras (le mouchoir blanc traditionnel pendant à la main gauche) pour embrasser tous ces braves gens et laisser venir à lui les petits millions⁶⁹.

À la mort du ténor en 2007, Renaud Machart, alors en charge de la rubrique musicale du même périodique, continue dans la même veine en écrivant que « Le goût du succès et de l'argent entraîne[ra] Pavarotti à lancer, en 1990, l'aventure des "Trois Ténors" qui fait ses débuts à l'occasion de la Coupe du monde de football⁷⁰. » Il présente le ténor italien comme celui des trois qui aurait le plus perverti l'art lyrique :

[Domingo] a toujours flirté avec la musique populaire mais [Pavarotti], après l'expérience très rémunératrice des "Trois Ténors", lancée en 1990 avec son collègue et José Carreras, est allé très loin dans le dévoiement de son répertoire⁷¹.

Ces appréciations témoignent de la constance d'un quotidien de référence considéré comme « intellectuel », qui stigmatise l'inflexion commerciale donnée par l'artiste à sa carrière à partir des années 1990. Elles s'opposent aux jugements qu'une autre presse, notamment régionale, émet aussi à l'occasion du décès de l'artiste. Ainsi, *La Dépêche du Midi* titre « Luciano Pavarotti, l'enchanteur populaire qui a démocratisé l'opéra » et le qualifie de « ténor du peuple ». Se référant aux mêmes événements que le ténor a initiés ou auxquels il a participé, le journaliste écrit :

Que ce soit avec les "Trois Ténors", avec les chanteurs des "Pavarotti and Friends", ou seul en scène, les concerts du colosse italien ont rassemblé des millions de spectateurs, des milliards de téléspectateurs et ont contribué à la vente de quelque 100 millions d'albums, un record dans le registre classique⁷².

Pour apprécier de manière aussi différente un même phénomène, deux rhétoriques s'affrontent, qu'il serait simplificateur de réduire à la relation entre Paris et la province, ou entre des sensibilités politiques opposées. Elles font émerger, en les opposant, deux adjectifs,

⁶⁹ Jacques Longchamp, cité par Renaud Machart, *Le Monde*, 6 septembre 2007 (https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/09/06/trois-tenors-et-beaucoup-de-gros-sous_951731_3382.html, consultation en ligne, décembre 2022).

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Renaud Machart, *Le Monde*, 22 décembre 2018 (https://www.lemonde.fr/television-radio/article/2018/12/22/pavarotti-chanteur-populaire-un-tenor-pop-jusqu-a-la-demesure_5401447_1655027.html, consultation en ligne, décembre 2022).

⁷² Article non signé, *La Dépêche du Midi*, 5 octobre 2007 - <https://www.ladepeche.fr/article/2007/09/06/9971-luciano-pavarotti-l-enchanteur-populaire-qui-a-democratise-l-opera.html>

populaire et commercial, qu'il est courant d'associer, mais qui revêtent des sens très différents et qui, tous deux, selon le contexte, peuvent prendre une connotation négative, voire méprisante. Notre propos n'est pas de nous livrer à une analyse sémantique, mais de nous demander s'il est raisonnable d'opposer ces deux qualités.

LE CONCERT « FONDATEUR » DE ROME (1990)

C'est le 7 juillet 1990 qu'a lieu le premier d'une longue série de concerts-événements organisés autour de Pavarotti, à son initiative ou auxquels il prête son concours. Rappelons brièvement le contexte.

Cette année-là, l'Italie accueille la finale de la coupe du monde de football, événement d'une grande portée médiatique, économique et politique. Dans ce cadre est programmée une autre manifestation, musicale celle-ci, dans un lieu patrimonial et historique de la capitale italienne (les thermes de Caracalla) dont la taille, la situation géographique et la configuration technique permettent d'accueillir en plein air un public de 6 000 personnes. Du reste, cet édifice antique est, de longue date, partiellement dédié à l'art lyrique puisqu'il accueille depuis 1937 la saison d'été de l'Opéra de Rome. Le concert revêt un caractère d'événement, au sens où il présente plusieurs caractéristiques exceptionnelles : l'occasion qu'offre le Mondial, un lieu exceptionnel, la réunion des trois ténors les plus célèbres de la planète (José Carreras, Plácido Domingo et Luciano Pavarotti) et son objet caritatif (lever des fonds en faveur de la fondation dédiée à la lutte contre la leucémie qu'a créée José Carreras après s'être lui-même relevé de cette maladie). Diffusé en direct dans le monde entier et capté sous différents formats (cassette, CD et DVD), il repose entièrement sur les chanteurs, les autres artistes les accompagnant faisant office d'adjuvants : un orchestre constitué de musiciens de l'Opéra de Rome et du Mai musical florentin et dirigé par Zubin Mehta, alors directeur musical de cette institution et dont la réputation est bien établie auprès du cercle réduit des amateurs de musique. Le programme dure près de deux heures et fait alterner des extraits d'opéras italiens (*Tosca*, *l'Arlesiana*, *Turandot*), d'opérettes viennoises, de zarzuelas et de comédies musicales, des chansons napolitaines, des chansons célèbres (*La Vie en rose*, *Granada*).

LES AVATARS DU CONCERT DE 1990

La formule du « concert des Trois Ténors » est reprise à l'identique à l'occasion du Mondial de football de Los Angeles en 1994, qui permet en outre au public d'entendre des extraits d'opéras français (*Le Cid*, *Werther*) et qui consacre le succès considérable de l'air « Nessun dorma », tiré de l'acte III de *Turandot*. L'orchestre, toujours dirigé par Zubin Mehta, est alors celui de la Philharmonie de Los Angeles. Le trio se reforme à plusieurs reprises à travers le monde, en particulier pour les coupes du monde de football de 1998 à Paris, au Japon en 2002, mais aussi à l'occasion des Jeux olympiques d'hiver à Turin en 2006.

Parallèlement, cette formule connaît une autre déclinaison dans laquelle Pavarotti s'entoure non pas d'autres chanteurs lyriques, mais de vedettes issues d'univers musicaux différents (Sting, Lucio Dalla, Zucchero, Elton John, Stevie Wonder, Céline Dion, Mariah Carey, Ricky Martin, etc.) et qui sont réunis sous l'expression de « *Pavarotti and friends* ». Entre 1992 et 2003, dix concerts ont ainsi lieu et sont enregistrés à Modène, ville où l'artiste est né et décédé. Ils se caractérisent par leur objet caritatif (en faveur des orphelins, des enfants et des

réfugiés de plusieurs pays en guerre) et par un mélange des genres plus marqué encore que dans la formule initiale, le ténor se produisant dans un répertoire populaire très éloigné du sien.

DES CONCERTS EN PARTIE INNOVANTS

En réalité, les caractéristiques qui confèrent à ces concerts un caractère d'événement ne sont pas toutes nouvelles dans le domaine de la musique savante. Rappelons que les chanteurs lyriques se produisent habituellement dans deux types de manifestations : les représentations d'opéras dans un théâtre et les récitals dans une salle de concert ou un théâtre. Le contenu artistique est par nature différent, de même que les contraintes pesant sur les artistes. Une série de représentations dans un théâtre lyrique exige de leur part une plus grande disponibilité, en les empêchant notamment d'accepter d'autres engagements pendant la durée des répétitions et entre les représentations qui ne peuvent pas se succéder chaque jour. Ils doivent également fournir un effort de mémorisation important et se prêter aux exigences du chef et du metteur en scène.

Enfin, le montant des cachets proposés est habituellement limité, au sein de chaque théâtre, voire en vertu d'accords de *top fee* conclu entre grands théâtres, afin d'éviter les risques de jalousie entre artistes et les effets inflationnistes. Le récital, en revanche, demande moins d'efforts, moins de disponibilité et offre plus de souplesse en matière de rémunération. Si certains commentateurs semblent éprouver des difficultés à classer les concerts de Pavarotti (« Ce n'était pas un concert classique. Pas davantage un opéra⁷³ »), il faut reconnaître que ces schémas ont depuis longtemps fait l'objet de variations et que le plein air est assez courant, qu'il s'agisse de représentations intégrales d'ouvrages ou de concerts et de récitals. À cet égard, bien avant 1990, Luciano Pavarotti s'était déjà produit à plusieurs reprises devant de vastes auditoires, comme en 1984 au Madison Square Garden à New York, ainsi que le rappelle son ancien agent, Herbert Breslin⁷⁴. De même, l'enjeu caritatif n'est pas nouveau dans les concerts lyriques, ainsi qu'en témoigne dès 1944 celui dirigé par Toscanini au profit de la Croix-Rouge (Madison Square, New York, 25 mai 1944) devant 18 000 personnes et par plus de 1 000 exécutants, comprenant au programme non seulement des pièces de circonstance, mais aussi des extraits symphoniques d'ouvrages wagnériens et tout le troisième acte de *Rigoletto*.

La véritable originalité du concert de 1990 tient sans doute à son élément déclencheur, une manifestation sportive, et à la présence de vedettes internationales du chant lyrique qu'on aurait pu légitimement considérer comme concurrentes⁷⁵, mais qui se comportent en réalité comme des amis faisant preuve de solidarité à l'égard de l'un d'entre eux. Ce qui pourrait presque sembler une anomalie renforce le caractère exceptionnel et émotionnel du moment.

Le cadre juridique et économique

Les motivations économiques sont loin d'être étrangères à la production et à la diffusion de musique, y compris savante. Depuis le XVIII^e siècle, l'opéra est en partie aux mains d'entrepreneurs, qu'il s'agisse des *impresari* en Italie ou, en France, des bénéficiaires de privilèges, puis des directeurs entrepreneurs. Comme l'écrit Joël-Marie Fauquet dans une

⁷³ Bruno Courtois à propos du concert donné à Paris le 16 octobre 2001, *Le Parisien*, 17 octobre 2001 (<https://www.leparisien.fr/amp/culture-loisirs/pavarotti-a-bercy-commercial-17-10-2001-2002516907.php>, consultation en ligne, décembre 2022).

⁷⁴ Herbert Breslin et Anne Midgette, *Le Roi et moi* (trad. de l'américain), Bernay, City Éditions, 2005, notamment p. 171-172.

⁷⁵ Ce qu'ils sont bien, au moins pour ce qui concerne Plácido Domingo et Luciano Pavarotti. Voir *ibid.*, p. 161-165.

formule lapidaire et éloquente, le concert « est un des éléments essentiels qui concrétisent la présence de la musique dans l'économie de marché⁷⁶ ». Rappelons également que le violoniste Carl Flesch comparait l'activité de l'agence artistique Hermann Wolff à la fin du XIX^e siècle à celle d'une bourse chargée, comme pour des produits agricoles et industriels, de centraliser les commandes d'artistes et de fixer leur prix⁷⁷.

Dans le domaine lyrique, genre dont les coûts de production sont parmi les plus élevés du spectacle vivant, nombreuses ont été les tentatives pour organiser des spectacles dans des espaces très vastes, permettant de toucher en une soirée un public de plusieurs milliers de personnes, particulièrement au XX^e siècle. Qu'il s'agisse de représentations en plein air (en France Béziers, Orange ; en Italie Vérone, Rome) ou dans des lieux totalement clos (en France, ce qui s'appelait alors le Palais Omnisports de Bercy) ou dans des stades sportifs, il est depuis longtemps courant de rassembler un public dans des espaces dédiés à d'autres activités afin de limiter le risque financier⁷⁸.

La question posée par les manifestations dont Luciano Pavarotti est le centre de gravité et dont, au fil du temps, les enjeux financiers sont de plus en plus commentés au détriment des aspects artistiques, est celle de la rémunération du ténor et, par conséquent, du schéma contractuel dans lequel elle s'inscrit. Traditionnellement, un chanteur lyrique noue une relation juridique avec au moins deux catégories de professionnels : un producteur, tel qu'un théâtre d'opéra, qui l'engage en lui promettant une rémunération forfaitaire, appelée traditionnellement « cachet », et un agent qui a pour fonction de lui trouver des engagements, de les négocier et de veiller à leur bon déroulement. L'artiste rémunère ensuite son agent sur la base d'un pourcentage, convenu préalablement, du cachet qu'il perçoit. Un tel mécanisme présente un avantage considérable pour l'artiste qui n'est pas exposé au risque de mévente des billets, sa rémunération étant indépendante du taux de remplissage. Cet avantage se transforme en inconvénient si la demande est infinie et si le public est prêt à payer des prix élevés.

Par ailleurs, si le concert est organisé dans une salle de concert ou d'opéra, il ne peut en tout état de cause rassembler plus de monde qu'il y a de sièges disponibles, leur nombre ne pouvant excéder les limites imposées par les lois de l'acoustique. Pour satisfaire le public que ne peut contenir la salle, la solution logique consiste à dupliquer le concert, ce qui signifie doubler les coûts. Le spectacle en plein air permet de neutraliser cet inconvénient et, en premier lieu, de réduire considérablement le niveau de risque du producteur.

S'agissant du montant de la rémunération de l'artiste, deux options sont en principe ouvertes pour que celui-ci bénéficie également de la jauge accrue offerte par le plein air : négocier un cachet plus élevé que celui perçu dans une salle de concert ou un théâtre d'opéra ou devenir soi-même producteur (directement ou par l'entremise d'une société créée à dessein) et percevoir ainsi l'intégralité de la recette de billetterie une fois déduits les frais (technique, communication, location du lieu, rémunération des autres artistes). Si l'on en croit celui qui fut

⁷⁶ Joël-Marie Fauquet, « Concert », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 299. Raymonde Moulin, à propos de l'évolution de la situation de l'artiste au XIX^e siècle, écrit pour sa part que « aux impératifs de la commande ont succédé les contraintes insidieuses de la demande ». Raymonde Moulin, *De la Valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, p. 19.

⁷⁷ Carl Flesch, *The Memoirs of Carl Flesch*, trad. en anglais du texte allemand par H. Keller, Londres, Rockliff, 1957, p. 133.

⁷⁸ Voir Gilles Demonet, « Vastes lieux non conventionnels », dans Hervé Lacombe (dir.), *Histoire de l'opéra français. De la Belle Époque au monde globalisé*, Paris, Fayard, 2022, p. 1044-1046.

son agent pendant 36 ans, et à défaut d'autre source, il convient de penser que Pavarotti a utilisé la première option et a progressivement négocié des cachets de plus en plus élevés pour ses concerts-événements.

Toutefois, il n'est pas interdit de penser que le schéma contractuel se soit dans la réalité progressivement complexifié de sorte que, à la fin, l'artiste perçoive la recette de billetterie déduite des frais, ainsi que cela est courant pour les artistes *pop*. En effet, son agent avait créé et dirigé une société chargée de gérer les intérêts de l'artiste, et il admet à demi-mot avoir produit certains concerts (et donc ne pas s'être cantonné au rôle d'agent). En outre, la plupart des concerts-événements, en particulier les concerts *Pavarotti and friends*, furent progressivement produits par celle qui devint sa femme au début des années 2000⁷⁹. Il convient enfin de ne pas oublier que la plupart de ces concerts ont fait l'objet d'une captation audiovisuelle dont l'exploitation constitue une source considérable de revenus complémentaires.

Incontestablement situées à la frontière entre plusieurs genres musicaux, ces manifestations ne pouvaient que soulever des questions. L'un des concerts des Trois Ténors donnés en Allemagne en 1996 en a ainsi posé une à la frontière entre musicologie et droit de la propriété intellectuelle, consistant à savoir si la chanson napolitaine *O Sole mio* relevait de la musique « classique » ou « de variété⁸⁰ ».

LES LIMITES ARTISTIQUES DU MODELE DU « CONCERT DES TROIS TENORS »

La viabilité du modèle incarné dans les concerts de Luciano Pavarotti ou autour de lui repose sur leur potentiel d'attraction d'un public très nombreux, au-delà (voire en dehors) de celui qui fréquente habituellement les théâtres lyriques. Elle dépend ainsi non seulement de la notoriété des artistes, mais aussi de celle des pièces interprétées, ainsi que de la campagne de communication qui doit viser un autre public que les habitués des salles et des festivals lyriques.

La première conséquence est que, dans le domaine de l'opéra, il existe peu d'ouvrages qui sont de nature à attirer un public de plusieurs milliers, voire dizaines de milliers, de personnes pour un soir. Hormis *Aida*, *Carmen*, peut-être *Turandot*, les tentatives de présenter d'autres titres sont rares et, à l'exception peut-être des Chorégies d'Orange, se sont souvent soldées par des échecs pour leur producteur. La forme longue de l'opéra, de même que les usages récents qui bannissent les coupures et exigent du public une concentration permanente, y compris quand l'action dramatique se relâche, tendent à produire un effet dissuasif sur le grand public. C'est pourquoi le format du « pot-pourri », mêlant musique savante et musique populaire, est privilégié, ce qui conduira Pavarotti à associer des artistes qu'on qualifie d'ailleurs davantage de populaires que de commerciaux.

⁷⁹ Herbert Breslin laisse par ailleurs entendre que, malgré le caractère officiellement caritatif des concerts initiés à Rome en 1990, une partie des recettes revenait en tout état de cause aux artistes.

⁸⁰ Herbert Breslin et Anne Midgett, *Le Roi et moi, op. cit.*, p. 262.

Ce modèle est en outre parfois perçu comme répulsif par le public habitué des lieux conventionnels, qui refuse par principe une amplification artificielle des voix, voire par certains artistes qui estiment qu'ils se dévaloriseraient en acceptant de tels engagements.

À REBOURS DE LA CONCEPTION FRANÇAISE

Deux raisons au moins peuvent expliquer, en France, la méfiance suscitée par les concerts-événements de Pavarotti. Elles relèvent d'une conception générale de la musique qui imprègne non seulement les décisions publiques, mais aussi une manière générale de penser opposant, d'une part, les artistes et les manifestations musicales concourant à l'intérêt général et de ce fait bénéficiant de l'attention et du soutien des pouvoirs publics et, d'autre part, ceux présentant un caractère commercial et qui en sont donc exclus.

La première raison est que, dans notre pays, les activités musicales s'inscrivent traditionnellement dans le champ du droit du travail. L'interprète, présumé vulnérable, mérite une protection spécifique dans le cadre de ses relations professionnelles, notamment avec les producteurs de concerts, et il n'est pas de meilleure protection que celle apportée par le Code du travail⁸¹. C'est pourquoi celui-ci (article L. 7121-3) pose comme principe que « Tout contrat par lequel une personne s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé être un contrat de travail dès lors que cet artiste n'exerce pas l'activité qui fait l'objet de ce contrat dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce. » Une rémunération consistant dans la billetterie d'un concert, revenu naturel d'un producteur, serait donc la négation même de cette présomption. Tel est, du reste, le sens de la seconde partie de l'article cité : un artiste percevant la billetterie du concert en devient le producteur, activité risquée dont le caractère commercial est attesté par le fait que, dans ce cas, il est censé s'être inscrit au registre du commerce. Nous devons à nouveau nous contenter de conjectures, les contrats étant couverts par le secret des affaires, mais le mode de rémunération des artistes pour les concerts en question, faisant dépendre directement ou non celle-ci de la jauge, semble relever davantage d'une activité strictement commerciale que d'une activité méritant d'être protégée par le droit du travail. Financés exclusivement par la vente de billets, les opérations de parrainage ou de mécénat, ainsi que l'exploitation des captations audiovisuelles, ces concerts-événements ne répondent de toute manière pas aux critères permettant en France de bénéficier de subventions publiques.

La seconde raison est liée à un enjeu qui est traditionnellement le domaine réservé de la sphère publique : la démocratisation de la culture et en particulier l'élargissement et le renouvellement du public des concerts de musique classique. Pierre angulaire des politiques culturelles en France depuis les années Malraux, il est cependant invoqué également par les promoteurs des concerts dont nous parlons ici. Pavarotti a toujours proclamé qu'il cherchait à toucher le plus grand nombre de personnes et à rendre populaire la « musique classique ». Les moyens auxquels il recourt, en particulier ceux du *cross-over* visant à la rapprocher de genres spectaculaires – qu'ils soient musicaux ou sportifs – dont le public est par nature plus large, ne sont certes pas ceux définis, mis en œuvre, financés et contrôlés par l'État. Sont-ils pour autant

⁸¹ La conception du droit français se veut tellement protectrice des intérêts des interprètes que les professions mêmes d'agent artistique et d'entrepreneur de spectacles (catégorie à laquelle appartient le producteur de concerts) sont réglementées elles aussi par le code du Travail, alors qu'elles revêtent avant tout un caractère commercial.

moins efficaces et moins légitimes ? Le fait qu'ils procurent aussi beaucoup d'argent aux artistes doit-il faire peser sur ceux-ci une présomption irréfragable d'hypocrisie ?

Malheureusement, il semble qu'aucune étude récente n'ait démontré que ce type de spectacle permettait véritablement une ouverture à un public plus nombreux et à un spectre social plus large⁸². Il ne fait cependant pas de doute que la conception française, à la fois en ce qu'elle survalorise le salariat dans la musique et qu'elle postule que seuls les formats de musique consacrés et subventionnés par l'État peuvent légitimement concourir à rendre l'art plus accessible, ne permet a priori pas d'assigner une place honorable aux concerts dont nous parlons ici.

EN GUISE DE BILAN

Face à l'impossibilité de se livrer à une analyse fine des mécanismes contractuels sur lesquels reposent les concerts auxquels Pavarotti a apporté son concours, et donc de l'affectation des recettes dégagées, nous nous bornons à émettre quelques hypothèses auxquelles nous conduit notre réflexion. Tout d'abord, ces concerts ont indiscutablement permis de présenter à un public nouveau des noms de compositeurs et des titres d'œuvres qui lui étaient sans doute inconnus. Malheureusement, comme du reste pour les actions de médiation culturelle, il est extrêmement difficile de démontrer qu'une partie significative de ce public s'est ensuite intéressée à la musique lyrique.

Ne méconnaissons pas non plus que les difficultés techniques, physiques et mentales imposées par un rôle entier croissent avec l'âge. Comme tant d'autres artistes lyriques, Pavarotti a progressivement privilégié les concerts-événements à mesure que sa voix commençait à perdre quelques-unes de ses qualités naturelles, sans pour autant s'éloigner totalement de l'opéra puisqu'il chanta encore à New York les rôles de Cavaradossi en 1991 et de Radames en 2001. Nous pouvons enfin penser qu'opposer les qualificatifs « populaire » et « commercial » revient à connoter différemment un même objet et n'est pas utile pour appréhender le « phénomène » Pavarotti. Cette opposition prend un relief particulier en France, contrairement à d'autres pays. À l'instar d'autres interprètes renommés, Luciano Pavarotti fait l'objet d'une entrée dans l'encyclopédie *Grove*, figurant notamment dans le volume *The Grove Book of Opera Singers* qui en est extrait. Les auteurs de la notice, Alan Blyth et Stanley Sadie, écrivent à propos de la série des concerts des Trois Ténors dans les années 1990 que « [they] brought opera to an unprecedentedly wide public ». Désireux de réconcilier les deux aspects de sa carrière, les musicologues concluent sans les opposer ni porter de jugement en affirmant : « Despite his enormous popular acclaim, Pavarotti was anxious to preserve his reputation as a serious artist, and his voice retained much of its colour and vibrancy into his 60s⁸³. »

⁸² Voir le texte, bien qu'il soit ancien, consacré aux représentations de *Nabucco* de Verdi en 1987, A.-M. Gourdon éd.,

Les Publics des grandes salles polyvalentes, Paris, CNRS Éd., 1991, p. 157.

⁸³ Laura Macy (éd.), *The Grove Book of Opera Singers*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 372-373.