



HAL
open science

Saisir la pratique du chant choral en région lorraine du point de vue de l'expérience : essai d'anthropologie d'une technique artistique

Valérie Thackeray

► To cite this version:

Valérie Thackeray. Saisir la pratique du chant choral en région lorraine du point de vue de l'expérience : essai d'anthropologie d'une technique artistique. Sociologie. Université de Lorraine, 2021. Français. NNT : 2021LORR0144 . tel-03406021

HAL Id: tel-03406021

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-03406021>

Submitted on 27 Oct 2021

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>



SLTC



Ecole Doctorale SLTC (Sociétés, Langages, Temps, Connaissance)
Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales (2L2S)

THESE

Présentée et soutenue publiquement pour l'obtention du titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE LORRAINE

Mention : Sociologie

Par Valérie Thackeray
Sous la direction de Jean-Marc Leveratto

**Saisir la pratique du chant choral en Région Lorraine du point de vue de
l'expérience. Essai d'anthropologie d'une technique artistique**

Mardi 22 juin 2021

Membres du jury :

Directeur de thèse :	M. Jean-Marc LEVERATTO, Professeur émérite de sociologie, Université de Lorraine
Président de jury :	M. Emmanuel JOVELIN, Professeur des Universités en sociologie, CNAM
Rapporteurs :	Mme Sylvia GIREL, Professeur des Universités en sociologie, Aix Marseille Université Mme Virginie VINEL, Professeur des Universités en sociologie et anthropologie, Université de Franche-Comté (examinatrice)
Examineurs :	Mme Catherine RUDENT, Professeur des Universités en musicologie, Sorbonne-Nouvelle

Aux choristes et à tous les chanteurs

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont tout d'abord à mon directeur de thèse Jean-Marc Leveratto qui a rendu ce travail possible. Je remercie également les membres du jury, Sylvia Girel, Emmanuel Jovelin, Catherine Rudent et Virginie Vinel, pour l'intérêt porté à mon travail. Merci également aux membres de mon comité de thèse, Fabrice Montebello et Frédéric Gimello.

Mes remerciements vont également au département de Sociologie de l'Université de Lorraine-Metz ; à l'axe Arts et Industries Culturelles du 2L2S : Sophie, Élodie, Anthony, Louise, Nadège et tous les participants du séminaire pour les grandes discussions du mardi soir. Merci également à Radoslav et Catherine.

Mes collègues doctorants : Aurélien, Marine, Stéphanie, Anavilde, Aurore, Ivana, Patrick et Malou ; Mélodie, Cyrielle ; Sophie C. et les « Skype-études » pour écrire en confinement ;

Celles et ceux qui ont été mes « jeunes profs » dans mes années de licence et qui m'ont montré que le doctorat était possible : Déborah, Khadija, Séverine, Thomas, François, Thomas, Anne.

Merci à Audrey pour le soutien au quotidien dans la dernière ligne droite.

Merci également à Christophe, Pierre et les choristes de la Maîtrise, Judith et le Conservatoire Itinérant et l'INECC Mission-Voix Lorraine.

Last but not least, merci aux choristes, aux chefs de chœurs, aux professeurs de chant, aux ensembles spécialisés, aux orchestres, aux chanteuses et aux chanteurs pour avoir pris le temps de répondre à mes questions, mais surtout pour produire des spectacles et rendre tout ce monde possible. Cette thèse vous est aussi dédiée.

SAISIR LA PRATIQUE DU CHANT CHORAL EN REGION LORRAINE DU POINT DE VUE DE
L'EXPERIENCE. ESSAI D'ANTHROPOLOGIE D'UNE TECHNIQUE ARTISTIQUE.

Cette recherche entend comprendre la transmission d'une technique artistique à travers le cas de la pratique du chant choral dans la région Lorraine. Elle s'appuie sur une observation participante (Malinowski : 1922) de plusieurs années dans des chorales de cette région. Elle propose une « description dense » (C. Geertz : 1973) de situations d'apprentissage du chant, de répétition et d'interprétation de la musique dans différents contextes de transmission (écoles publiques de musique, maîtrises, chorales associatives, spectacles régionaux). Elle vise ainsi à mieux comprendre une forme de loisir et le plaisir qu'il procure, en examinant comment les amateurs s'approprient les techniques du chant choral.

Le chant choral est une façon de faire de la musique d'ensemble. Considérant la pratique musicale comme une interaction, nous avons utilisé la notion de « relation de service » (Goffman : 1991) pour décrire les façons dont les acteurs (choristes et chefs de chœurs, ou choristes et professeur de chant) interagissent pour faire surgir la musique. La première partie de notre étude précise l'offre de chant choral en région Lorraine et présente le point de vue de choristes engagés depuis longtemps dans cette pratique. Leurs trajectoires longues dans les chorales des environs rendent visible un monde d'interconnaissance et nous éclairent sur la construction locale du goût du chant choral et du plaisir esthétique qu'il procure. La deuxième partie propose une analyse comparée des différents dispositifs de transmission du chant choral observable en région Lorraine, du plus structuré au plus libre, en adoptant le point de vue des professionnels qui y enseignent, ou qui les dirigent. La troisième partie étudie systématiquement les interactions qui engendrent le plaisir du chant choral, des plus individuelles (comme le corps à corps d'un cours de chant) aux plus collectives comme des concerts régionaux qui rassemblent des centaines de choristes. Cette partie met en valeur les négociations et interactions propres à l'interprétation collective caractéristique du chant choral, et la capacité, que confèrent les situations observées aux profanes qui y sont engagés, de cultiver le plaisir musical et de partager leur sensibilité artistique avec autrui. À l'échelle individuelle, le chant choral est donc une forme de culture artistique en même temps qu'une forme de culture de soi (Foucault : 1988). Par sa grande accessibilité, il est aussi un outil de démocratisation culturelle qui facilite la participation des individus à la vie culturelle et artistique.

Mot clés : techniques du corps ; consommation culturelle ; ethnographie ; relation de service ; public ; loisir ; interaction

UNDERSTANDING THE PRACTICE OF CHOIR SINGING IN THE FRENCH REGION OF LORRAINE.

ANTHROPOLOGY ESSAY OF AN ARTISTIC TECHNIQUE.

This research aims to understand the cultural transmission of this form of art, using the example of the region of Lorraine. It is based on years of participant observation (Malinowski: 1922) among choirs of the region. It offers a “thick description” (Geertz: 1973) of rehearsals and learning situations of singing techniques, in different forms of transmission (such as music schools, parish choir schools, self-managed choirs and large entertainment shows) for a better understanding of the kind of pleasure people find in choir singing and how these amateur musicians take ownership of vocal techniques.

Choir singing is a way of playing music in an ensemble. Considering musical practice as a sum of interactions, we used the concept of “service relationship” (Goffman: 1974) to describe how social actors (singers and their conductor, or singers and their singing teacher), interact to make music happen. The first part of this essay presents the cultural landscape of the region and careers of long-time singers. Their long-time path as choir members reveals a network of mutual acquaintances and show us how individuals build their taste for art and find their pleasure. In the second part, we compared different forms of organization where choir singing is practiced and taught, from the most structured (such as public music schools) to the least (such as self-managed choirs), taking into consideration the views of those who teach singing in these organizations or manage them. The third part describes musical interactions which take place in singing classes and rehearsals, from the simplest such as the interaction of a singing teacher and his or her students, to more complex interactions such as rehearsal for musical shows of a hundred or more singers. This part highlights the specific interactions and negotiations of collective interpretation of music and the ability of ordinary people to use their body to cultivate the pleasure of entertainment and share their artistic sensibility with others. On an individual scale, choir singing is a form of art culture and a “culture of self” (Foucault: 1988). Thanks to its good accessibility, choir singing is an instrument of cultural democratization and enables individuals to contribute to the artistic and cultural scene.

Keywords: techniques of the body; cultural consumption; service relationship; audiences; leisure; interaction

Sommaire

1. INTRODUCTION.....	13
1.1. PROBLEMATISATION : LA PRATIQUE CULTURELLE EN TANT QU'EXPERIENCE	20
1.2. HYPOTHESES	23
<i>Le goût culturel comme construction</i>	23
<i>Modalisation de la pratique selon le cadre et les publics.</i>	24
<i>La qualité artistique se construit en situation</i>	24
1.3 PLAN.....	25
2. ÉTAT DE L'ART.....	28
2.1 LES TRAVAUX SUR LE CHANT CHORAL ET LES MUSICIENS.....	29
2.2 NOS GOÛTS NOUS APPARTIENNENT-ILS ? ENTRE DETERMINISME SOCIAL ET REFLEXIVITE	31
2.3 LES STATISTIQUES CULTURELLES	35
2.4 SAISIR L'EXPERIENCE DE LA VIE SOCIALE	37
3. CADRE THEORIQUE	39
3.1 CADRES DE L'EXPERIENCE ET MODALISATION DE LA PRATIQUE.....	40
3.2 LES INTERACTIONS.....	42
3.3 L'EXPERTISE ORDINAIRE	46
3.4 LES TECHNIQUES DU CORPS	47
4. METHODOLOGIE	51
4.1 UNE OBSERVATION PARTICIPANTE MULTISITUEE	51
4.2 MATERIAU RECOLTE.....	54
4.3 LES ENTRETIENS : ECOUTER PLUTOT QU'INTERROGER	55
4.4 LE CHERCHEUR FAIT PARTIE DU TERRAIN : REFLEXIVITE SUR LA DEMARCHE ET CATEGORIES DE JUGEMENT INCORPOREES	57
PARTIE I. CHANTER EN LORRAINE : LE POINT DE VUE DES CHORISTES.	61
INTRODUCTION.....	62
1. L'ENTREE SUR LE TERRAIN PAR LA MAITRISE DE LA CATHEDRALE DE METZ.....	64
1.1 DEVENIR CHORISTE ET INTEGRER LE COLLECTIF	66
1.2 LES CHORISTES ADULTES DU CHŒUR DE CHAMBRE.....	69
1.3 PORTRAIT D'UNE ANCIENNE CHORISTE.....	72
1.4 CHORISTES « AMATEURS » ET CHORISTES « PROFESSIONNELS »	73
1.5 CONVIVIALITE ET INTERACTION TECHNIQUE	74
1.6 LES CHORISTES ENFANTS, BENEFICIAIRES D'UN DISPOSITIF D'ENSEIGNEMENT MUSICAL.....	75
2. LE CHANT CHORAL EN REGION	79
2.1 VUE D'ENSEMBLE DES CHORALES DU TERRITOIRE	80
2.2 L'HERITAGE DE LA CULTURE POPULAIRE	85
<i>La tradition lorraine des chœurs d'ouvriers</i>	85
<i>Les chorales issues de l'Education Populaire</i>	88
2.3 LES CHORALES CONFESSIONNELLES.....	89
<i>La tradition des maîtrises</i>	89
<i>Les chœurs confessionnels</i>	92
2.4 LES CHORALES FINANCEES PAR L'ÉTAT	94
<i>La mission-voix en Lorraine</i>	94
<i>Les chorales scolaires</i>	95
<i>L'enseignement du chant choral dans les écoles publiques de musique</i>	97
2.5 L'ENTREE DANS LE CHANT CHORAL : SOCIABILITE ARTISTIQUE ET DIVERSITE DES PRATIQUES AMATEURS.....	97
<i>Mixité sociale et mixité technique</i>	98
2.6 LA LIMITE DES STATISTIQUES	101

3. PORTRAITS DE CHORISTES ET CARRIERES D'AMATEURS	103
3.1 LUC.....	103
3.2 GABRIEL OU LE DESENCHANTEMENT D'UN JEUNE PASSIONNE	108
« Plus c'est crevant, plus c'est beau ».....	109
<i>Goût et héritage culturel : la réflexivité de l'amateur.....</i>	112
3.3 MYRIAM : DE L'HARMONIE DE LA SNCF AU CHŒUR CLASSIQUE.....	115
<i>Transmission de la musique dans le cadre familial.....</i>	115
<i>La formation musicale et vocale.....</i>	118
<i>La découverte du chant choral : naissance d'une passion.....</i>	120
<i>Pratique du chant choral et expertise culturelle.....</i>	124
3.4 ANNE-MARIE : ELEVE DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET PROFESSEURE DES ECOLES	127
<i>L'apprentissage de la musique et découverte du chant choral au conservatoire de musique.....</i>	128
<i>Découvrir le chant choral à l'âge adulte.....</i>	131
<i>Faire chanter ses élèves : devenir médiatrice pour le jeune public dans le cadre de son emploi.....</i>	135
3.5 MATHILDE : FILLE DE MUSICIENS ET CHORISTE AMATEUR	137
<i>La musique comme héritage familial.....</i>	138
<i>Artiste en devenir et reconversion professionnelle.....</i>	140
<i>Le loisir : une forme particulière d'engagement.....</i>	141
4. COOPERATION ENTRE BENEVOLES AMATEURS ET PROFESSIONNELS.....	144
4.1 EXPERTISE ORDINAIRE ET REPRESENTATION DE SOI EN TANT QU'AMATEUR INFORME	146
4.2 PLAISIR ET TRANSMISSION.....	148
PARTIE II : FAIRE CHANTER : LES DISPOSITIFS DE TRANSMISSION DU CHANT CHORAL.....	151
INTRODUCTION.....	152
1. LE CADRE DE L'ENSEIGNEMENT PUBLIC : L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE DANS LES COLLEGES ET LES ECOLES PRIMAIRES.....	153
1.1 L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE AU COLLEGE.....	153
1.2 TRAVAILLER LE CHANT CHORAL AVEC DES COLLEGIENS	157
1.3 L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE AU PRIMAIRE : « 123 CHORALE », LE CAS DU SPECTACLE SCOLAIRE COMME DISPOSITIF DE FORMATION DES ELEVES ET DE LEURS ENSEIGNANTS	159
1.4 SYNTHESE.....	163
2. LE CADRE DE L'ENSEIGNEMENT PUBLIC : LE CONSERVATOIRE DE MUSIQUE	165
2.1 LE CONSERVATOIRE DE MUSIQUE COMME EQUIPEMENT D'APPRENTISSAGE TECHNIQUE.....	165
2.2 LA CLASSE DE CHANT CHORAL A METZ.....	169
2.3 LE CHANT CHORAL : ELEVES VOLONTAIRES ET ELEVES SPECIALISTES.....	173
2.4 LA « FILIERE VOIX » : COMPARAISON AVEC LES CHAM-VOIX ET LES MAITRISES	176
2.5 COMPOSITION DE LA CLASSE DE CHANT CHORAL ET MODALITES DE SELECTION : EXAMENS ET COMMISSIONS D'ENTREE ...	179
2.6 LES REPRESENTATIONS PUBLIQUES DES ELEVES DU CURSUS DE CHANT CHORAL	186
3. LE CADRE DE L'ENSEIGNEMENT PRIVE : LA MAITRISE DE METZ	191
3.1 UNE FORME HYBRIDE ENTRE ENSEIGNEMENT TECHNIQUE ET PRESTATION DE CONCERTS	192
<i>Une répétition du chœur principal.....</i>	193
<i>Recrutement et sélection.....</i>	195
<i>Scolarité et continuité du parcours.....</i>	199
<i>Chanter à la cathédrale : servir la musique d'Église avec des choristes laïcs.....</i>	201
<i>Un spectacle exemplaire de la Maîtrise : une commande à un compositeur pour 400 enfants.....</i>	203
3.2 L'ORGANISATION ECONOMIQUE DE LA MAITRISE	210
3.3 LA DYNAMIQUE FINANCIERE DU « PROJET CULTUREL ».....	215
4. LE CADRE AMATEUR DE TRANSMISSION DU CHANT CHORAL.....	225
4.1 UNE CHORALE AMATEUR « CLASSIQUE » : L'EXEMPLE D'UN CHŒUR DE MJC	225
4.2 FORME D'AUTOPRODUCTION « MODERNE » : LE CHŒUR A CAPPELLA.....	228
4.3 UNE CHORALE AMATEUR « CIVIQUE » : L'AUTOPRODUCTION MILITANTE	230

5. LE CADRE DES DISPOSITIFS CULTURELS INNOVANTS : PARTENARIATS PROFESSIONNELS / AMATEURS ET LIEN SOCIAL.....	236
5.1 UNE INITIATIVE DU DEPARTEMENT A DESTINATION DES AMATEURS : LE REQUIEM DE GOUVY	236
5.2 LE CHŒUR TRANSFRONTALIER ROBERT SCHUMANN	242
<i>L'exemple de productions représentatives du chœur : « Message in a bottle » et Chrëschtconcert (concert de Noël).....</i>	<i>247</i>
<i>Le point de vue du chef de chœur : le dispositif transrégional</i>	<i>249</i>
5.3 CAMINOS : UN PROGRAMME DE COOPERATION CULTURELLE INTERNATIONALE AVEC DES ÉTATS D'AMERIQUE DU SUD.....	256
5.4 LA SYMPHONIE DE MALHER ET LE CHŒUR DE LA GRANDE REGION	260
5.5 DE LA POLITIQUE CULTURELLE A LA POLITIQUE DE LA VILLE : LA CHORALE COMME MOYEN D'INCLUSION SOCIALE	265
6. ENSEIGNER LE CHANT : LE POINT DE VUE DES CHANTEURS PROFESSIONNELS.....	268
6.1 NADIA : RECONVERSION PROFESSIONNELLE COMME CHANTEUSE LYRIQUE	268
<i>Construction du projet professionnel et "vocation".....</i>	<i>269</i>
<i>Sa formation actuelle.....</i>	<i>271</i>
<i>Le réseau local de la professionnalisation</i>	<i>274</i>
<i>L'enseignement du chant et la direction de chœur comme moyen de professionnalisation</i>	<i>275</i>
6.2 BENEDICTE : PROFESSEUR DE CHANT INDEPENDANT	277
<i>Réaliser sa vocation pour l'enseignement</i>	<i>278</i>
<i>Modaliser l'enseignement en fonction des publics : le cadre du conservatoire de musique et les cours privés</i>	<i>281</i>
<i>La scène et l'enseignement : deux façons de transmettre.....</i>	<i>284</i>
6.3 PHILIPPE : CHANTEUR SOLISTE ET PROFESSEUR DE CHANT	287
<i>Parcours de formation</i>	<i>287</i>
<i>Le difficile partage entre l'enseignement et l'activité scénique.....</i>	<i>288</i>
<i>Établir un programme pédagogique : rationaliser l'enseignement.....</i>	<i>291</i>
<i>La voix comme instrument à développer</i>	<i>293</i>
7. LES CHEFS DE CHŒUR AMATEURS ET PROFESSIONNELS : UNE CONCEPTION DIFFERENTE DE L'ENGAGEMENT	296
7.1 LES CHEFS DE CHŒUR PROFESSIONNELS	297
7.2 LE GROUPE D'INTERET POUR LA PROFESSIONNALISATION DES CHEFS DE CHŒUR.....	300
7.3 EMPLOI SALARIE ET TRAVAIL BENEVOLE : LA DISPUTE.....	303
7.4 SYNTHESE.....	309
PARTIE III. CHANTER EN CHŒUR : LE PLAISIR DU SPECTACLE ET LA CONSTRUCTION DE LA QUALITE ARTISTIQUE.....	311
INTRODUCTION.....	312
1. PLAISIR INDIVIDUEL ET APPRENTISSAGE DE LA TECHNIQUE ARTISTIQUE PAR LE COURS DE CHANT ...	314
1.1 APPRENDRE LES TECHNIQUES VOCALES	315
1.2 CONSTRUIRE L'INTERACTION : LES OPERATIONS DE CADRAGE.....	320
<i>Fixer les termes de la relation de service.....</i>	<i>322</i>
<i>Aménager l'espace pour le cours.....</i>	<i>324</i>
1.3 OBSERVATION D'UN COURS	327
1.4 ENSEIGNER UNE TECHNIQUE VOCALE.....	332
1.5 CONSTRUIRE L'INTERACTION : LES OPERATIONS DE CADRAGE LA QUESTION ETHIQUE	337
1.6 SYNTHESE.....	340
2. CHANTER A LA MAITRISE : ENTRE APPRENTISSAGE DU CHANT ET PRESTATION DE CONCERTS	341
2.1 LES SPECTACLES DE L'ECOLE MAITRISENIENNE : ENTRE PLAISIR ET OFFRE DE FORMATION ARTISTIQUE	341
<i>L'opéra pour enfants.....</i>	<i>342</i>
<i>Le voyage d'études en Angleterre.....</i>	<i>347</i>
2.2 CHANTER AU CHŒUR DE CHAMBRE : ENTRE SERVICE LITURGIQUE ET PRESTATIONS DE CONCERTS	354
<i>Le concert privé.....</i>	<i>355</i>
<i>La musique d'église.....</i>	<i>359</i>

<i>Préparation d'un concert de Bach dans le cadre du festival local « Metz est Wunderbar »</i>	364
<i>La tournée à Nantes dans le cadre d'une création</i>	365
<i>La tournée en Bretagne autoproduite</i>	367
2.3 SYNTHÈSE.....	370
3. CHANTER DANS UN CHŒUR AD HOC : OBSERVATIONS DE CONCERTS REGIONAUX	371
3.1 UNE FÊTE POPULAIRE EN LORRAINE : LE CONCERT DE LA SAINT-NICOLAS PAR 100 CHORISTES MOSELLANS	371
3.2 UNE INITIATIVE LOCALE : 2000 CHORISTES DU GRAND EST PARTAGENT LA SCÈNE AVEC DES STARS	376
3.3 LE SPECTACLE TÉLÉVISÉ : LA PARTICIPATION DE CHORISTES LORRAINS A UNE ÉMISSION DE TÉLÉVISION.....	380
3.4 SYNTHÈSE.....	386
4 UNE APPROCHE INTERACTIONNISTE DE LA PERFORMANCE MUSICALE : OBSERVATION DE LA MUSIQUE EN TRAIN DE SE FAIRE	387
4.1 LE RECRUTEMENT DE CHORISTES AMATEURS PAR UN ENSEMBLE EN TOURNÉE EN FRANCE : L'EXEMPLE DU CONCERT DE MUSIQUE LATINE A L'ARSENAL DE METZ.....	388
4.2 CONSTRUIRE COLLECTIVEMENT L'INTERPRÉTATION : ENCADREMENT ET NÉGOCIATIONS MUSICALES AVEC 100 CHORISTES LORRAINS POUR LE REQUIEM GOUVY	393
4.3 YPOKOSMOS, UNE MUSIQUE POPULAIRE CHANTÉE PAR 80 CHORISTES MOSELLANS : LE CAS D'UNE COMMANDE A UN COMPOSITEUR	398
4.4 LES FABLES DE LA FONTAINE : EXEMPLE D'UNE COLLABORATION AVEC UN ENSEMBLE SPÉCIALISÉ, POUR UN ENREGISTREMENT POUR VOIX FEMMES	403
4.5 SYNTHÈSE.....	406
5 ÉPILOGUE : LES CHORALES CONFINÉES	407
5.1 LA CULTURE C'EST CE QUI RESTE QUAND.....	409
5.2 LA RÉPÉTITION POSTCOVID	410
CONCLUSION	413
BIBLIOGRAPHIE	422
TABLE DES ILLUSTRATIONS	441
ABREVIATIONS UTILISÉES DANS LE TEXTE.....	443
Liste des œuvres de musique vocale mentionnées dans le texte.....	445

1. Introduction

En 2013, le département de la Moselle avait commandé auprès des écoles de musique du « territoire », une saison musicale autour du compositeur mosellan Théodore Gouvy (1819 – 1898) appelée « Théodore Gouvy et son temps » pour promouvoir « l'excellence artistique du territoire » et valoriser les artistes en herbe, enfants et adultes. Un évènement phare de cette saison était le Requiem de Gouvy écrit pour chœur et orchestre. Ce programme bénéficiait de l'appui de l'Institut Théodore Gouvy de Hombourg-Haut en Moselle, ville d'origine de la famille d'industriels Gouvy dont le compositeur est issu. Le chœur était composé d'une centaine de choristes issus de différentes chorales du département et qui avaient été recrutés sur la base du volontariat par l'« INECC Mission-Voix Lorraine », une association dédiée à l'application des politiques culturelles à destination du chant choral. J'y participais en tant que choriste, dans les rangs des altos.

Cette situation nous présente des acteurs principaux du terrain : les collectivités dans leur rôle de soutien aux pratiques amateurs, les orchestres, les écoles de musique et les chorales. Dans la manière d'organiser les répétitions du concert, ce programme montre également des interactions caractéristiques de la vie des chorales. L'extrait ci-dessous montre en effet la première rencontre entre les choristes et le chef, David Reiland, qui les aide à *déchiffrer* – ce qui veut dire « lire » et chanter une nouvelle partition. Le déchiffrage, surtout d'une pièce aussi ambitieuse, est un exercice difficile pour des choristes amateurs qui ont des niveaux de formation musicale inégaux et ils comptent sur le chef de chœur pour décomposer le travail et les y aider. Ces interactions se font dans un équilibre de sérieux et d'amusement perceptible pour quiconque peut observer depuis le terrain :

« **Notes d'observation. Répétition à Belletanche, locaux de l'ONL. 2013.** David nous demande [le chœur] si on a déchiffré. Nous nous regardons entre nous, incertains de notre niveau de préparation... Il nous dit alors : « rendez-vous à la fin ! ». Nous chantons un premier extrait et il nous arrête après quelques secondes, parce qu'il y a déjà des choses à revoir. David nous explique la construction de l'œuvre qui s'avère être une « fugue », chose que nous ne savions pas. Une « fugue » est une forme musicale compliquée, reconnaissable par son enchevêtrement de thèmes : un thème principal (le « sujet » qui revient dans toutes les voix), et des répliques de ce thème (le « contre sujet »). Il illustre son explication en chantant rapidement et nous montre où se trouvent ces thèmes dans la partition. Les notes de musique qui ne sont ni des « sujets » ni des « contre-sujets » peuvent être chantées moins fort. Il continue son explication :

« À cette époque (le Requiem est écrit en 1874) on a encore une culture de la fugue, et le seul plaisir dans une fugue, c'est de retrouver le thème et de le reconnaître. Quand il est chez les altos, il faut que les sopranes détimbrent [= *chantent moins fort*] ! Vous voyez comment c'est construit ? Je suis désolé, il y a un peu de rhétorique, mais il faut comprendre. » Nous rechantons le même extrait. Il nous arrête de nouveau, souligne le

progrès et demande à entendre les sopranes seules, car il semblerait qu'elles se soient perdues :

« Ah ! L'exposition, c'était mieux ! Sopranes, reprenons 2^e mesure, 2^e système, je n'ai pas tout compris.

– Nous non plus ! » répondent-elles en riant.

Les termes employés peuvent paraître obscurs pour des non-spécialistes, mais dans les chœurs, tous les choristes ne savent pas non plus ce qu'est une « fugue », et pourtant ils vont réussir à la chanter quelques jours plus tard devant une salle comble. Comprendre la façon dont la musique est écrite change la façon dont on la chante et ce chef passe donc autant de temps à faire chanter les choristes qu'à leur expliquer la musique. Eux-mêmes découvrent cette forme musicale en y étant confrontés directement par la pratique. Cela signifie aussi que la pratique d'un loisir artistique est l'occasion pour ces choristes de se familiariser avec des techniques artistiques, la théorie musicale et l'histoire de musique. Ce chef d'orchestre se trouve obligé, au nom de la réussite de l'évènement, de transmettre des connaissances pour que les choristes arrivent à chanter de la bonne manière. Ainsi, les acteurs vont instaurer un langage commun pour pouvoir interagir entre professionnels et amateurs. Cette interaction est une forme d'encadrement typique de l'activité du chant choral avec des choristes amateurs et un chef professionnel, et relève de la « relation de service¹ » dans la mesure où ces choristes s'en remettent à ce chef pour parvenir à chanter. Le plaisir artistique, ou la « passion² » de ces choristes devient un moteur dans l'interaction, car c'est sur cette base de libre adhésion, de plaisir à participer qu'ils se confrontent aux techniques artistiques dans leurs chorales habituelles ou lors de concerts-événements comme celui-ci. Nous ne pouvons comprendre la pratique artistique et sa transmission en ignorant l'émotion des individus qui s'y engagent et le plaisir qu'ils retirent de cette activité. C'est par les entretiens avec ces amateurs que nous entendons saisir leur motivation et discours sur « les pratiques, les plaisirs³ » qui nous permettront de mieux comprendre leur engagement. Cet extrait nous montre également que la qualité artistique⁴ se construit en situation, puisque l'interprétation musicale est faite d'ajustements et de reprises comme dans l'extrait ci-dessus, et que par sa nature collective le chant choral permet à des gens ayant une formation musicale rudimentaire de connaître le plaisir du spectacle.

1 Erving Goffman, *Asiles : études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Le Sens commun, Paris : Minit, 2013.

2 Antoine Hennion, *La passion musicale, une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié, 1988

3 Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Emilie Gomart. *Figures de l'amateur, formes objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, DEPS, Paris : La Documentation Française, 2000, p68

4 Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art : sociologie de la qualité artistique*, Paris : Dispute, 2000

Qu'est-ce qu'un « amateur » ? Les représentations sociales en font un terme péjoratif. Il est également l'objet d'analyses du point de vue des « déterminismes sociaux⁵ » à l'origine de ses goûts et pratiques. Pouvons-nous parler autrement de l'amateur, en particulier du musicien amateur, et de ses pratiques ? Minoré aux côtés de la figure du « professionnel », l'amateur peut être disqualifié au regard de sa moins bonne maîtrise des techniques artistiques. Pourtant, ne peut-on pas considérer que l'amour de l'art pousse des individus à s'intéresser⁶ à la musique, c'est-à-dire à créer un lien entre eux-mêmes et l'objet, et pouvoir ainsi se familiariser avec elle, avec l'histoire de l'art, avec les techniques artistiques ? Du fait qu'ils se familiarisent avec la musique par leur activité de loisir, les choristes « amateurs » restent-ils vraiment profanes ? Avec l'expérience, ils développent un capital de connaissances et une sensibilité pour la musique. De plus, le chant choral est une activité encadrée par un chef de chœur qui peut guider le groupe de choristes, les faire chanter. Il n'est pas besoin d'être un expert ou d'avoir une grande formation musicale pour chanter dans une chorale et apprécier la musique ; au contraire, de nombreuses chorales amateurs sont des lieux d'initiation à la musique. Pour faire le parallèle :

« Il est tout à fait possible d'apprécier les formes colorées et les parfums délicats des fleurs sans avoir aucune connaissance théorique sur les plantes. Mais si l'on entreprend de comprendre la floraison des plantes, on doit alors se renseigner sur les interactions entre le sol, l'air, l'eau et le soleil qui conditionnent la croissance des plantes ».⁷

Si l'on transpose le propos : il est possible d'apprécier la musique sans l'avoir étudiée, une connaissance théorique devient utile seulement pour celles et ceux qui voudraient pratiquer à un plus haut niveau. Dans les situations qui amènent des professionnels et amateurs à collaborer – c'est le cas dans certaines chorales, et lorsque des ensembles professionnels recrutent un chœur amateur pour leur propre production –, il suffit que les professionnels disposent des techniques, qu'ils peuvent partager et donc transmettre. À ce sujet, les compétences sont partagées : les chefs de chœur ne sont pas forcément des chanteurs, et, s'ils peuvent organiser la répétition, ne peuvent pas toujours donner des conseils de technique vocale dont la responsabilité revient aux choristes.

Les catégories « amateurs » et « professionnels » ont des limites, car elles ne se superposent pas aux rôles sociaux : il y a des chanteurs professionnels et des chefs de chœur amateurs. Le

5 Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Emilie Gomart, op cit, p38

6 Michel Callon, « Éléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins pêcheurs ... La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins pêcheurs dans la Baie de Saint-Brieuc », *L'Année sociologique*, n°36, 1986 ; 2

7 John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris : Gallimard, coll « Folio essais », 2010

terrain présente également des figures intermédiaires : certains choristes « amateurs » ont fait des études de musique par le passé, et certains individus sont amenés à diriger des chorales dans le cadre de leur emploi sans avoir des études de direction de chœur, comme les professeurs des écoles. Les chefs de chœurs « professionnels » forment une minorité et n'ont pas le monopole, un « mandat⁸ » au sens de Hughes, sur des techniques artistiques. D'une part parce qu'elles sont partagées par des praticiens amateurs (choristes et chefs de chœur), d'autre part parce que leur activité consiste tout simplement à les transmettre (enseignement et direction). En tant que résultat de l'expérience, la culture n'appartient pas aux professionnels seuls, mais à l'ensemble des individus intéressés. De plus, les « amateurs » entretiennent des sociabilités culturelles qui les familiarisent - par lesquelles ils se familiarisent volontairement avec des techniques artistiques et des œuvres. Peut-on considérer que ces amateurs engagés dans la pratique musicale développent une « expertise ordinaire⁹ » ou dès lors que leur passion et leur habitude de pratiquer un loisir leur ont permis de développer des connaissances dans ce domaine ? L'amateur est en effet un individu qui « élit son domaine d'activité, définit librement un projet individuel et agit pour le plaisir, en fonction de ses passions et de ce qui compte pour lui. Il développe une expertise-expérience qui lui procure du plaisir¹⁰ ».

Les catégories « amateurs » et « professionnel » sont-elles pertinentes pour l'analyse ? Il semble y avoir des statuts intermédiaires puisque certains choristes « amateurs » ont pu faire des études musicales par le passé et côtoient dans les chorales des choristes néophytes. Il y a également des « professionnels » exerçant la direction de chœur dans le cadre d'une autre activité « professionnelle » sans avoir fait des études musicales approfondies, comme les professeurs des écoles amenés à diriger des chorales scolaires. De plus, la majorité des chefs de chœur dans le secteur associatif sont bénévoles. Au-delà de la diversité des types d'emploi des chefs de chœur et de leur rémunération, ces différences se résument-elles à des questions de qualifications et d'accès à l'emploi ou des visions différentes de l'engagement entre professionnels et bénévoles ? L'importance de la qualité de l'encadrement des choristes et la faible qualification des chefs de chœurs (il y aurait entre 9 et 17% de chefs de chœurs de métier en France¹¹) justifient, pour les fédérations de chant choral et les Missions-Voix, la mise en

8 Everett C. Hughes, « licence et mandat », in *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris : Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, Textes rassemblés et présentés par Jean-Michel Chapoulie, 1996, p 99-106

9 Jean-Marc Leveratto, *La Mesure de l'art*. Paris : La Dispute, 2000

10 Patrice Flichy, *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Éd. Le Seuil, 2010, page 21

11 *Une approche des pratiques vocales*, ministère de la Culture et la Communication, Direction de la Musique, de la Danse et du théâtre, 2007

place de formations à destination des chefs de chœur moins expérimentés, qu'ils soient des chefs de chœur amateurs ou des professeurs des écoles ayant la responsabilité d'une chorale scolaire. Au vu des figures intermédiaires, nous pouvons considérer que les catégories « amateurs » et « professionnels » correspondent au cadre de participation¹² des individus puisque certains participent à la transmission du chant choral dans le cadre de leur emploi (par exemple un chanteur employé par un théâtre lyrique, un professeur de chant employé par une école de musique, un chef de chœur permanent) tandis que d'autres, la majorité, participent dans le cadre de leur loisir¹³. Peut-on considérer que le cadre de participation des individus change également le sens qu'ils donnent à la pratique ? En effet, les dispositifs dans lesquels se transmet le chant choral (tels que des écoles publiques de musique ou des associations) sont susceptibles de cadrer l'activité par des programmes pédagogiques ou des statuts qui délimitent des objectifs à atteindre et la marge de liberté des acteurs.

Du côté des choristes, l'amateur est-il un individu profane qui massacre son art ? Les associations et les écoles de musique dans lesquelles les choristes pratiquent le chant choral sont des lieux d'initiation à la musique, d'apprentissage que celui-ci relève de l'apprentissage mutuel ou d'une formation structurée sous forme de cursus. De plus, individu qui s'intéresse à un objet culturel, et par cet intérêt, ou passion, il se cultive et cultive son plaisir. Le langage nous le dit par l'usage d'un verbe réflexif¹⁴ : on « se cultive ». La culture des individus est une somme d'expériences et le résultat de la socialisation des individus à un monde culturel ou artistique. Par le renouvellement d'expérience, la culture des individus est amenée à évoluer dans leur vie, elle est cumulative. Le loisir en particulier donne aux individus l'opportunité « de créer des formes nouvelles d'apprentissage tout au long de la vie »¹⁵. À mesure qu'ils s'intéressent à cette expression artistique, le chant choral, les amateurs affinent leur sensibilité artistique pour la musique et leurs connaissances à son sujet. La question du plaisir est à prendre au sérieux, en tant qu'enjeu de l'interaction, car c'est ce que les amateurs viennent chercher dans une pratique de loisir : c'est un affect sans lequel on ne peut comprendre l'engagement des individus, car il est le moteur¹⁶ et la gratification de l'engagement des individus.

12 Daniel Cefai, Édouard Gardella, « Comment analyser une situation selon le dernier Goffman ? De Frame analysis à forme of talk », dans Daniel Cefai, Laurent Perreay (dir.), *Erwing Goffman et l'ordre de l'interaction*, CURAPP-ESS/CEMS-IMM, 2012, p. 231-263

13 Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?* Paris : Mkf Editions, 2018 (1962), 320 p

14 Antoine Hennion. « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés*, vol. n° 85, no. 3, 2004, pp. 10

15 Joffre Dumazedier. *Vers une civilisation du loisir ?* op cit., page 55

16 Hortense Miginiac. « Penser l'engagement : des motivations aux actes », *Les Champs de Mars*, vol. 33, no. 2, 2019, pp. 17-40.

Parler des choristes amateurs et de leur pratique nous confronte également à la question de la qualité artistique. Participants à une pratique musicale de loisir, les amateurs viennent satisfaire un plaisir esthétique. Le plaisir esthétique est aussi un instrument de mesure de la qualité du spectacle. Un spectacle réussi est un spectacle qui a remporté l'adhésion du public. Le succès d'un spectacle d'une technique artistique réside dans son pouvoir à toucher les individus. À l'inverse, le plaisir ressenti est une échelle de mesure de sa qualité. La qualité artistique est-elle synonyme d'excellence ? Elle est le signe de l'efficacité du spectacle et de sa capacité à toucher le public, quand *quelque chose* s'est passé dans la salle. Enfin, les individus peuvent ajuster leur plaisir en ajustant leur échelle de valeurs au cadre : c'est-à-dire que nous n'écoutons pas un spectacle scolaire ou un spectacle professionnel avec les mêmes critères. Des gens ordinaires, des « amateurs » ont la capacité de partager leur talent et de toucher le public, et ce même avec une technicité ou expérience parfois moindre que celle de professionnels reconnus dans leur métier.

L'observation participante sur un temps long nous a permis d'observer les trajectoires individuelles de choristes et une typologie des formes de transmission du chant choral. Les choristes les plus passionnés ont une expérience de plusieurs années, commencée dans l'enfance ou à l'âge adulte et dans leur propre évolution, ils ont chanté dans plusieurs collectifs à différents moments. Le goût individuel se construit, il change : c'est une action réflexive de l'individu qui cultive son plaisir en cherchant de nouvelles expériences. Ces trajectoires montrent également la manière dont les individus se servent des dispositifs de transmission du chant choral qui répondent à leurs attentes. Un même individu a pu chanter petit à l'école de musique, étudiant au chœur universitaire et adulte dans une chorale associative formant ainsi des « carrières¹⁷ » d'amateurs. De plus, par leur engagement de plusieurs années, les individus contribuent à lier entre eux les différents lieux de pratique du chant choral par leur propre trajectoire et par le réseau d'interconnaissance qu'ils établissent avec d'autres choristes formant ainsi un « monde de l'art¹⁸ » local. Nous emprunterons les outils de la sociologie interactionniste pour distinguer ces situations, en particulier la notion de « modalisation »¹⁹ qui exprime le fait qu'une même activité change de sens quand on la change de cadre. Comprendre le chant choral et ses usages revient à décrire ses « modalisations » et les spécificités de chacune. Nous ne pouvons comprendre le chant choral sans comprendre les motivations des individus qui s'y

17 Howard Becker, *Outsider*. Paris : Métailié, page

18 Howard Becker. *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 1988, 384 p

19 En anglais « keying », in Erving Goffman, *Frame Analysis*, Boston, Northeastern University Press, rééd. 1986, p. 40-41

engagent et sans distinguer les dispositifs de transmission de chant choral, leurs usages par les individus (un cursus au conservatoire, une école de chant privée, une action culturelle des collectivités, l'autogestion d'une chorale de quartier...) ainsi que les différents types d'expériences qu'ils génèrent.

Nous avons choisi une approche compréhensive²⁰ pour appréhender le terrain et rechercher le sens de l'activité du point de vue des individus et connaître leurs catégories, en procédant par une observation de terrain et des outils de recherche qualitatifs. L'ethnologue Florence Weber, dans son observation de la culture ouvrière²¹, expliquait qu'elle avait pour projet d'étudier le « travail de loisir », car elle ne savait pas encore comment appeler les petits travaux que faisaient les ouvriers en dehors de l'usine, qui était le lieu de leur vrai travail, alors que ces activités ne correspondent à l'idée conventionnelle que l'on peut se faire du loisir (qu'on associe plus volontiers au sport, à la lecture, musique ou au cinéma qu'à l'élevage ou la gestion d'un potager). Son enquête révèle que les habitants du quartier ouvrier avaient leur propre concept pour désigner cette activité : « le travail-à-côté ». Il semblait donc plus exact et plus heuristique d'analyser cette notion indigène que d'en apposer une nouvelle. Le sociologue ne découvre rien qu'une autre personne ne sache déjà, en témoigne le rôle dans toute enquête des informateurs : les recherches empiriques se basent en effet sur des entretiens et des observations et ce sont donc les acteurs sociaux, y compris les plus modestes²² qui renseignent les sociologues. De la même manière, ce sont les amateurs qui vont nous apprendre ce qu'est le plaisir du spectacle. Il ne s'agit pas de tomber dans l'excès inverse dans lequel il suffirait de se ranger derrière leurs catégories. L'intérêt réside plutôt dans le fait de considérer la « variété des cadres d'analyse²³ » utilisés par les acteurs sociaux et leur multiplicité, au lieu de rapporter l'interprétation à un seul modèle d'explication.

Nous pouvons interroger le rôle des loisirs artistiques et le plaisir qu'ils procurent aux individus dans le processus la démocratisation culturelle et la diffusion de techniques artistiques dans la société. Ils ont un rôle également dans le développement personnel pour des individus. Le chant

20 Max Weber, « essai sur quelques catégories de la sociologie compréhensive [1913] », in *Essais sur la théorie de la science*, Paris : Plon, 1965, 539 pages, rééd. Presses Pocket, « Agora », 1992, p. 422.

21 Florence Weber, *le travail à côté, Le travail à côté. Étude d'ethnographie ouvrière*. Paris, EHESS, 1990

22 Hughes pensait d'ailleurs qu'on apprenait davantage sur la vie sociale en étudiant justement les personnes ayant des professions les plus humbles. C'est pour cela qu'il a enquêté notamment auprès d'ouvriers noirs à Chicago, ou auprès de concierges. C'est l'observation de ces métiers qui lui a permis de comprendre la « délégation du sale boulot » et la manière dont certaines professions respectées arrivent par ce système à rendre leur activité plus prestigieuse. Hughes Everett C., *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris : EHESS, 1996

23 Laurent Juiller, Jean-Marc Leveratto, « l'expérience du spectateur », *Degrés*, vol. 38, n°142 : « L'expérience du spectateur » (Jean-Marc Leveratto & Laurent. Jullier dir.), Bruxelles, été 2010.

choral en particulier permet par « nature » de vivre une expérience collective, et nous le verrons, par le répertoire musical choisi par le groupe peut servir d'autres objectifs comme une mission civique ou la promotion d'un patrimoine culturel. Le loisir artistique est également une façon pour les individus de prendre soin d'eux-mêmes et d'apprendre à se connaître. C'est une « technique de soi »²⁴. Le loisir, dans ses connotations, indique une activité légère, un divertissement et s'oppose également à celle du travail artistique, à l'emploi. Mais historiquement, c'est également un temps social qui n'existe qu'en opposition au temps dédié au travail et qui est dédié à la culture de soi. Lorsque je leur ai posé la question, des choristes ne voulaient pas qualifier leur pratique de loisir ! Simple divertissement ? Les individus sacrifient beaucoup de temps dans cette pratique, parcourent des kilomètres pour aller à la chorale. Certains sont prêts à prendre des risques comme cette chorale révolutionnaire qui a osé chanter *Bella Ciao* en pleine rue, une provocation pour les forces de l'ordre. Alors une passion ? Le terme indique que le loisir a une valeur au moins pour certains individus, mais pas qu'il ait une raison d'être en soi. Pour comprendre la transmission du chant choral, en tant que loisir, en région, nous voudrions interroger les choristes pour connaître leur représentation de ce qu'est pour eux ce loisir et la manière dont ils l'investissent. Par les entretiens et l'observation de terrain, nous voudrions nous « intéresser au sens et à la signification que les individus accordent à leurs pratiques²⁵ ». De plus, le loisir est quelque chose qui se vit, c'est une expérience que nous voudrions comprendre par des outils d'enquête qualitative. Nous verrons donc comment les passionnés entrent en contact avec cet art. Nous intéresser aux loisirs artistiques contribue à faire reconnaître la « dignité intellectuelle et une signification humaine universelle²⁶ » au plaisir du spectacle.

1.1. Problématisation : la pratique culturelle en tant qu'expérience

Le chant choral en tant que loisir est choisi selon une enquête du ministère de la Culture en 2000²⁷ par 1,4 million d'individus en France, répartis au sein de 10 000 chorales²⁸, et jusqu'à 2

24 Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988*, t. II, 1976-1988, Paris : Gallimard [1988], « Les techniques de soi », p. 1602-1632

25 Laurent Fleury, « l'analyse des politiques et des pratiques culturelles à l'intersection de la science politique et de la sociologie », in Sylvia Girel (dir), *Sociologie des arts et de la culture, un état de la recherche*, L'Harmattan, coll « logiques sociales », 2006, page 46

26 Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*. Paris, Éd. La Dispute, coll. Essais, 2006, 341 p.

27 *Une approche des pratiques chorales en France*, rapport d'études du ministère de la Culture, Direction de la musique de la danse et du théâtre et des Spectacles, PFI, IFAC, 2007, page 21

28 Guillaume Lurton *Le Chœur partagé. Le chant choral en France, intégration socio-économique d'un monde de l'art moyen*, [thèse de doctorat en sociologie], Sciences Po - Institut d'études politiques de Paris, 2011, 549

630 000 millions d'individus, à en croire le sondage *Singing Europe* paru en 2015²⁹. Ils sont environ 16 000 en Lorraine³⁰. Comme dans les autres États européens, la participation des femmes est plus importante que celle des hommes, où deux choristes sur trois sont des femmes³¹. Ce même sondage observe une augmentation de la pratique chorale en France³², attestée par les enquêtes nationales qui remarquent une augmentation du nombre de chœurs sur le territoire. Le chant choral est un mode d'expression artistique, et avant tout, une pratique. Et en tant que loisir, le chant choral est l'occasion pour des individus de cultiver le plaisir du spectacle par le biais d'une expérience collective.

La pratique culturelle est toujours une expérience. C'est quelque chose qui se vit et que les individus « aiment ». Les approches sociologiques parlent de « goût » et de « passion³³ » pour souligner la dimension émotionnelle et affective qui fait partie de l'expérience du loisir. L'expérience des individus peut nous éclairer sur les modalités de transmission du chant choral et ce que cela apporte à celles et ceux qui s'y engagent. C'est pourquoi nous avons considéré « l'expérience du spectateur »³⁴ comme cadre d'observation pour comprendre la pratique de ce loisir. C'est une façon de singulariser l'expérience des individus au regard de leur appartenance collective (la société, le chœur dont ils font partie) afin de mesurer les formes d'attachement, et comment ils la pratiquent. Une approche ethnographique autorise également une démarche de « reterritorialisation »³⁵ de l'enquête, de façon à observer la pratique du chant en fonction de l'offre régionale en Lorraine.

La diversité des chorales ainsi que le nombre d'individus qui s'y inscrivent nous confrontent à différents usages du chant choral, du point de vue des individus et des organismes qui mobilisent cette activité. Le chant choral peut être à la fois un outil d'enseignement artistique dans les collèges, un moyen pour des citoyens de se faire entendre dans l'espace public (chorales révolutionnaires, féministes, chœurs de victimes de violences domestiques ...), ou l'occasion pour des adultes volontaires de trouver du lien social et du plaisir à partager un moment avec d'autres personnes. Cela implique différents modes de transmission des techniques vocales :

29 Rapport *Singing Europe*, de l'European Choral Association - Europa Cantat, 2015, page 87

30 Données INECC Mission Voix Lorraine 2019

31 *Singing Europe*, op cit, page 87

32 La part de choristes de plus de 15 ans dans la population française est passée de 2.3% en 2000 à 4% en 2008.

Source : *Singing Europe*, op cit 2015, page 87

33 Antoine Hennion, *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris : Métailié, 2003

34 Laurent Juiller, Jean-Marc Leveratto, op cit

35 Emmanuel Ethis, et Jean-Louis Fabiani. « Conclusion. Pour une sociologie des publics de la culture « reterritorisée » », Emmanuel Ethis éd., *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*. Ministère de la Culture - DEPS, 2002, p 276

certaines relèvent de l'enseignement mutuel, où les choristes apprennent à chanter au contact des uns et des autres, d'autres s'inscrivent dans des formes plus structurées comme dans les écoles de musique.

Cette activité intéresse³⁶ une diversité de choristes, tant au niveau du genre (chœurs mixtes, de femmes ou d'hommes), de l'âge (chœurs d'enfants, d'adultes, séniors) que de leur expérience musicale proprement dite. Les chorales attirent des adultes volontaires venant découvrir la musique, et des choristes expérimentés ayant plusieurs années de pratique, voire des diplômes d'études musicales. Nous voudrions voir ce que ces différences d'expérience changent dans la manière d'appréhender la pratique.

Les amateurs produisent des spectacles, s'approprient des répertoires musicaux qu'ils partagent ensuite avec un public d'auditeurs. Cela pose la question de l'organisation des concerts et des possibilités de diffusion, mais aussi la question de la qualité artistique. Est-elle la seule finalité ? Et si elle est présente, comment est-elle évaluée, construite ? L'efficacité d'un spectacle réside dans sa manière à toucher le public, et les amateurs sont capables de communiquer leur sensibilité avec le public. Le chant est une technique artistique et une technique du corps³⁷ : c'est une façon d'utiliser son corps pour communiquer avec le public, mais aussi une façon, pour soi, de cultiver son plaisir et son bien-être personnel. C'est également une pratique qui permet aux individus de partager et de vivre une expérience collective et génère une sociabilité.

De plus, nous observons une réalité en mouvement. Le chant choral en région repose sur des organisations et des individus qui coopèrent³⁸. Aucune des associations, écoles, collectifs que nous observons n'existerait sans l'initiative, l'engagement et les interactions d'un certain nombre d'individus. Leur propre participation s'inscrit parfois dans le cadre d'un emploi ou d'une activité bénévole. Il nous semble que pour comprendre cette pratique artistique, c'est aussi comprendre les motivations des individus qui s'y engagent et les façons dont ils organisent cette activité.

Enfin, ces amateurs sont en prise avec un objet réputé instable³⁹, la musique, et que nous ne pourrions saisir que par ses intermédiaires⁴⁰. Comment faire une approche qui laisse la place aux objets de la musique ? Et de façon à voir l'œuvre derrière eux ? Nous voulons également

36 Michel Callon, op cit.

37 Marcel Mauss, « les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, 3-4, 1936

38 Howard Becker, *les mondes de l'art*, op cit.

39 Antoine Hennion. *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Éditions Métailié, 2007, page 8

40 Antoine Hennion, op cit

observer les pratiques musicales qui font le quotidien des chorales : les répétitions de musique et les leçons de chant afin de voir la musique « en acte »⁴¹.

Ce que nous proposons c'est un essai d'anthropologie de la technique artistique en cherchant ce que cette pratique apporte aux individus, et comment elle est transmise. Il nous semble que cette technique n'est pas dissociable des situations, des motivations des individus et des interactions. Nous regardons en effet à la fois comment l'activité est organisée, comment les individus s'y engagent et la pratique musicale en soi, pour aboutir à une meilleure compréhension de la manière dont ces techniques se transmettent, en fonction des cadres sociaux et des publics concernés.

1.2.Hypothèses

Le goût culturel comme construction

Une façon courante de concevoir la sociologie serait de chercher les « facteurs sociaux » qui viendraient expliquer les « faits sociaux », comme si le « social » était une sorte de contexte ou de cause extérieure aux individus expliquant leur conduite⁴². Nous considérons au contraire que le « social » n'existe pas indépendamment des individus, mais qu'il est fait des liens mêmes que les individus construisent, des interactions. Les individus ne sont pas seulement des produits de leurs déterminations sociales, mais guident leurs actions par des choix et donnent du sens à leur pratique. Le goût est une activité réflexive⁴³. Cette idée a orienté la façon de faire les entretiens avec les choristes : nous les considérons comme des informateurs qui vont nous dire ce qu'ils aiment, ce qu'ils font, et pourquoi ils le font. Il n'y a peut-être pas un seul sens au « loisir », mais une pluralité, selon les individus qui s'y engagent ayant chacun leur expérience et leur culture. Cette approche se veut également symétrique, car nous considérons les points de vue à la fois des professionnels, amateurs, autodidactes sans donner a priori plus de poids aux uns ou aux autres. S'il y a des différences de point de vue, de rôle, elles vont apparaître dans les discours et les interactions. Le goût culturel peut devenir « vocation » pour certains individus qui en font un choix de carrière comme chanteur, professeur de chant ou chef de chœur. Ces différences peuvent être le signe d'opportunités d'emploi, mais également d'un changement de définition chez l'individu entre ce qui relève, pour lui, du loisir, du métier et du don de soi. En effet quelquefois, le loisir des uns est l'emploi de quelqu'un d'autre. Nous ne pouvons observer

41 Antoine Hennion, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés*, vol. n° 85, no. 3, 2004, page 9

42 Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris : La Découverte, 2006

43 Antoine Hennion, « une sociologie des attachements », op cit

les pratiques amateurs sans croiser les professionnels qui collaborent avec eux en qualité de professeurs de chant, professeurs de direction de chœur ou chefs de chœur. Ces dispositifs peuvent être considérés comme des lieux de réalisation de la passion pour les usagers (choristes ou élèves s'il s'agit d'une école) et les professionnels qui encadrent ces choristes. Nous pouvons nous demander dans quelle mesure ils conçoivent leur métier et l'encadrement des choristes qu'ils rencontrent

Modalisation de la pratique selon le cadre et les publics.

Le terrain nous confronte à une diversité de pratiques et de publics du chant choral, mais une homogénéité de la technique artistique. Ainsi, cette activité de loisir peut avoir plusieurs sens selon les individus qui la pratiquent. Il y a en Lorraine, des chorales de collège, des associations, des écoles de chant, des chœurs militants ou des groupes qui fédèrent une communauté linguistique... Cette liste n'est pas exhaustive, mais signale qu'il y a différents usages du chant choral et donc différents types de plaisir pour les amateurs : le plaisir d'apprendre, de chanter dans une langue en particulier, de rassembler une communauté villageoise ou de participer à un concert régional.

Un enseignement spécialisé de chant choral au conservatoire de musique n'a pas les mêmes objectifs que la répétition hebdomadaire d'une chorale associative. Le sens de l'activité et ses formes de transmission varient selon le type d'organisation, les attentes de ses usagers et le type de production préparée. Un même collectif peut donner un sens différent à ses activités tout au long de l'année : animation d'un mariage, concert caritatif, concert de fin d'année d'une école de musique, préparation d'un spectacle régional. Les cadres sociaux et des cadres de participation font varier le sens de l'activité. Enfin, les professionnels font des catégories de leurs publics, ne serait-ce que pour adapter leur manière d'interagir avec eux, ou de parvenir à les fidéliser. Les usagers, les cadres font varier le sens de l'activité, et cela est perceptible par l'observation de terrain.

La qualité artistique se construit en situation

L'observation de la pratique du chant choral et de sa transmission inclut nécessairement une description des objets de la musique vocale : la voix, les œuvres, les partitions, les sons. Notre approche dialogue avec la musicologie, car décrire les interactions revient à décrire comment se construit la qualité artistique et comment la musique surgit. En effet, l'interprétation des œuvres repose sur des pratiques et des négociations. Les individus parlent beaucoup pendant les cours de chant et les répétitions pour se mettre d'accord sur la justesse et la qualité d'une interprétation. La pratique de la musique – en particulier du chant choral, qui est de la musique

« d'ensemble » – est une action collective et le résultat d'interaction entre les individus en présence. On dit bien « faire » de la musique, ou « jouer » de la musique s'il s'agit d'un instrument. La musique est un art vivant et de l'artisanat : les individus se regroupent pour « déchiffrer » et s'ajuster les uns aux autres, tester en répétition plusieurs versions d'une même œuvre jusqu'à se mettre d'accord sur celle qui convient le mieux. Une œuvre de musique n'existe pas une fois pour toutes comme les sculptures du Musée d'Orsay : c'est une performance qui doit être recréée sans cesse pour être entendue, et chaque recréation la transforme un peu. Toute interprétation d'une œuvre déjà existante est en réalité une recréation. Quelqu'un pourrait objecter que dans le cas de la musique écrite, la partition fixe les choses. Or la partition donne l'organisation générale de l'œuvre, les rôles de chacun, la hauteur et la fréquence des sons. Le reste – c'est-à-dire l'interprétation que vous entendrez au concert – se fait en situation, après une première lecture et des ajustements, jusqu'à parvenir à un résultat acceptable pour tout le monde. Ces choix d'interprétation se font de manière informée au regard de l'histoire de la musique et de la connaissance des styles musicaux. La partition est l'équivalent du script du film, du livret de théâtre : réciter son texte par cœur ne suffit pas à faire un spectacle, il faut aussi le faire d'une manière convaincante. En tant que pratique, on peut la décrire par l'approche ethnographique. La qualité de la musique et la technicité est construite en situation, en lien avec l'expérience des individus en présence et ajustée aux enjeux : on n'écoute pas de la même manière le concert d'une chorale amateur, d'un ensemble spécialisé, d'un chœur d'enfants.

1.3 Plan

Ces trois hypothèses structurent le manuscrit, composé d'un chapitre introductif qui présente plus précisément des éléments de méthode et les outils théoriques, suivi de trois parties. La première présente le chant choral en région. Je commencerai par une présentation du premier chœur que j'ai intégré ce qui nous donne mon ancrage sur le terrain et permet de voir à l'intérieur d'un chœur les différentes formes d'attachements que développent les individus. Des portraits de choristes montrent la façon dont les individus construisent leur goût pour la musique. Les individus reviennent de manière réflexive sur leur carrière d'amateur et la manière dont ils sont entrés en contact avec le chant choral, en fonction de leurs expériences dans l'enfance ou l'âge adulte et des sociabilités développées par le chant choral. Les chorales sont en effet à la fois le cadre d'expérience des choristes, mais aussi des acteurs collectifs avec une identité propre, donnée par leur nom, et capable d'organiser des événements. Cette identité collective explique la pérennité de certains chœurs, capables de renouveler leurs effectifs

malgré des départs. Ces acteurs collectifs sont eux-mêmes pris dans d'autres organisations : l'enseignement public général et spécialisé, le tissu associatif. C'est ce dont nous parlons plus directement dans la seconde partie. Dans la seconde partie, nous observerons différents dispositifs de transmission du chant choral, avec une présentation de leurs objectifs propres. Cette description commence par les lieux les plus institutionnalisés, comme les écoles d'enseignement général (les chœurs scolaires) et spécialisé (le conservatoire régional). Ces lieux de transmission sont également les lieux de réalisation de passion ou vocation pour les professionnels qui y enseignent, et qui dirigent ces structures. Les entretiens avec des professeurs de direction, des chefs de chœurs et chanteurs professionnels nous éclairent sur la construction du goût culturel du point de vue des professionnels et leur relation à l'activité. Enfin, la troisième partie est consacrée à la musique en train de se faire. Nous voulons observer comme les acteurs s'approprient et transmettent les techniques vocales, les répertoires musicaux en focalisant sur les interactions et l'expérience collective et le plaisir que cela procure aux individus. Cette description commence par les interactions les plus individuelles, comme le cours individuel de chant aux plus collectives avec l'observation des productions musicales d'un chœur et de concerts régionaux. Ces observations suivent l'hypothèse que la qualité artistique se construit en situation avec les individus en présence.

Le lecteur remarquera que certaines observations ne sont pas anonymisées. Le texte contient des noms de chœurs, d'orchestre et d'ensembles professionnels ainsi que des noms de musiciens professionnels. Les personnes rencontrées dont le nom apparaît en entier sont informées de la démarche. Les choristes amateurs sont anonymisés, de même les situations d'entretiens informels lorsque des individus émettent des jugements à l'égard d'autres individus. La question de l'anonymat se pose différemment en sociologie de la culture dans le sens où les musiciens, les chœurs font de la publicité pour leurs actions et participent à des événements publics. Les professionnels de plus parlaient moins d'eux-mêmes que de l'organisation qu'ils dirigent, de leur façon d'exercer leur métier. De plus, nous avons rencontré deux limites à l'anonymat : la première c'est que les chœurs rencontrés sont tellement spécifiques qu'ils seraient reconnaissables malgré l'anonymat, et il en va de même pour les professionnels qui sont aisément identifiables de par le caractère unique de leurs emplois ; la seconde c'est que l'anonymat, pour être absolu, nécessite de nous priver d'information de lieux et de type d'organisation. Par exemple, il est important de distinguer un chœur du conservatoire régional, d'une association, d'une maîtrise parce que ces organisations ont des fonctionnements qui leur sont propres. Or nous n'avons qu'une maîtrise de cathédrale en Lorraine (les plus proches sont

Strasbourg, Reims et Dijon), seulement deux conservatoires régionaux (Metz et Nancy) avec des fonctionnements différents. Toute description les rend identifiables à moins de lisser le terrain et de nous priver des éléments de distinction de situations. Il s'agit ici d'une enquête en région, et sans que cette étude puisse être exhaustive, les lieux, les chœurs, les salles de spectacles et festivals que nous rencontrerons sont représentatifs de la vie musicale locale.

A une époque où l'écriture inclusive est de plus en plus courante pour permettre, dans l'écriture, une représentation égalitaire des individus qui composent la société, je voudrais préciser l'usage que j'en ai fait : dans l'ensemble, par commodité, j'ai utilisé l'écriture traditionnelle. Les portraits permettent d'identifier le genre des personnes rencontrées, je n'ai donc pas cherché à employer de langage neutre, mais accordé selon le cas et le genre de la personne. Un mot est cependant souvent écrit de manière mixte, c'est celui de « chef.fe de chœur ». On observe depuis quelques années une féminisation de la profession que l'écriture traditionnelle ne permet pas de représenter, donc j'ai maintenu ce choix, car actuellement, un chef de chœur sur deux est une femme. Avant de présenter plus précisément les chœurs en région, je voudrais présenter ma méthode.

2. État de l'art

Les outils d'enquête sont liés aux questions que l'on se pose. Si l'on s'intéresse aux déterminations sociales à l'origine des goûts culturels, il convient de faire des enquêtes statistiques pour mesurer, à l'aide d'indicateurs comme le métier ou le niveau d'études, les consommations culturelles privilégiées par les individus selon leur origine sociale. C'est important pour mesurer des inégalités d'accès à la culture et, avec les années, les effets des politiques culturelles censées les réduire. À ce sujet, les statistiques culturelles montrent que les pratiques amateurs augmentent depuis 1980, ce que l'on peut interpréter comme un signe positif de l'élargissement de l'accès des Français à la pratique d'un instrument. Cela est important dans une société démocratique où les inégalités d'accès aux biens culturels apparaissent comme une injure à l'égalité de droit des citoyens, et également si nous considérons la culture comme un bien commun que l'on peut partager.

L'expérience du spectateur⁴⁴ est souvent, et paradoxalement, ignorée dans les études sur les publics ou sur la réception culturelle, car ces études privilégient les caractéristiques sociodémographiques pour mesurer les publics. Paradoxe, car la culture est avant tout une expérience, que les individus renouvellent parce qu'elle est gratifiante pour eux, par intérêt pour un type de spectacle. Nous voudrions recentrer l'analyse sur l'expérience des spectateurs et non chercher à expliquer les pratiques culturelles, mais à les décrire. En effet, certaines approches en sociologie de la culture expliquent les choix de consommation culturelle en fonction par exemple de l'origine sociale des individus. Ce genre d'approche répond à des besoins de l'État Culturel dans un souci de veiller à l'égalité d'accès des citoyens aux biens culturels. Ces enquêtes vont être des supports aux politiques culturelles, et leur utilité est démontrée par l'importance que leur accordent les acteurs : sur notre terrain, la plupart des enquêtes proviennent d'associations de chant choral (comme les Mission-Voix ou l'IFAC) qui se font porte-parole du terrain et cherchent à alerter l'État Culturel sur ses besoins. Ces enquêtes traduisent des besoins, et sont des outils de gestion pour les institutions. Mais est-ce qu'elles peuvent traduire l'expérience des individus ? Pour cela, des outils qualitatifs conviennent mieux et en particulier l'observation de terrain, car elle permet de suivre les individus et de partager l'expérience avec eux. L'expérience entière des individus s'inscrit dans leur histoire personnelle et dans leurs pratiques et ne peut être saisie par des questionnaires⁴⁵.

44 Jean-Marc Leveratto, Laurent Jullier, « L'expérience du spectateur », op cit.

45 Emmanuel Ethis, « Le questionnaire, objet de médiation et fiction narrative », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 2003/1 (Volume 2003), p. 23-35.

2.1 Les travaux sur le chant choral et les musiciens

Il y a déjà des travaux sur le chant choral, surtout des traités de pédagogie du chant⁴⁶, ou des approches historiques ainsi que des études statistiques produites par le ministère de la Culture en concertation avec des associations de chant choral. Pour documenter le chant choral de la période contemporaine, on peut signaler en particulier la thèse de Guillaume Lurton⁴⁷ publiée en 2011, « *Le Chœur partagé : le chant choral en France, intégration socio-économique d'un monde de l'art moyen* » qui donne une vision d'ensemble des chorales associatives et leurs modes d'organisation en France, ainsi qu'une enquête du ministère de la Culture et de la Communication publiée en 2000 intitulée « *Choristes et Chorales : pratique en Amateur du Chant Choral* » et qui présente tout ce qui constitue les chorales. Actuellement, les données chiffrées viennent des associations de chant choral en particulier des Mission-Voix, de l'IFAC (Institut Français d'Art Choral qui est un groupe d'intérêt pour la promotion du chant choral), ainsi que des fédérations de chant choral. À côté de cela, il y a plusieurs travaux universitaires en histoire qui concernent le chant choral sous l'Ancien Régime, par exemple l'enquête de Bastien Malibot sur l'enseignement du chant choral sous l'Ancien Régime⁴⁸, ou des études de cas spécifiques comme la place du chant choral dans les écoles de musique⁴⁹. Comme le rappelle Catherine Rudent⁵⁰, la voix est paradoxalement peu étudiée en tant que technique du corps puisque l'on trouve des enquêtes à partir des années 1970. C'est tardif au regard de l'importance de la voix au quotidien dans les interactions et en tant qu'expression artistique : on utilise sa voix tous les jours.

De plus, l'objet de cette étude, le « chant choral » est un objet pluriel. Parler du chant choral, c'est parler de la voix, des pratiques amateurs, du spectacle vivant, des loisirs et des professions. Les études sur les pratiques culturelles séparent la question du loisir et de l'emploi. Il y a d'une part des enquêtes sur les musiciens professionnels (J. P. Menger⁵¹, M. Buscatto⁵², M. Perrenoud⁵³ ...) et d'autre part, des enquêtes sur la consommation culturelle des individus. Ces

46 Par exemple le livre de référence de Richard Miller, « la structure du chant. Pédagogie systématique de l'art du chant », Paris, Cité de la Musique, 1996

47 Guillaume Lurton, « Le Chœur partagé : le chant choral en France, intégration socio-économique d'un monde de l'art moyen », thèse de doctorat en sociologie, Paris, IEP, 2011

48 Bastien Malibot, *Les enfants de chœur des églises du centre de la France, les institutions capitulaires d'éducation et leurs élèves aux XVIIe et XVIIIe siècles*, éditions Blaise-Pascal

49 Brigitte Rose, Clos Jacques, *Chant choral et école de musique*, Paris, Cité de la Musique, 2000

50 Catherine Rudent. « Oublier « *The grain of the voice* » : étudier la voix dans les chansons », *Volume!*, vol. 16 :2-17 :1, no. 1, 2020, pp. 7-26.

51 Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris : Gallimard -Seuil, « Hautes études », 2009

52 Marie Buscatto, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalités*, Paris : CNRS, 2007, 222 p.

53 Marc Perrenoud, *Les musicos. Enquête sur les musiciens ordinaires*, Paris : La Découverte, 2007

dernières sont constituées d'enquêtes statistiques sur les loisirs des Français ou sur les amateurs (fans, usagers) d'une forme culturelle en particulier. Or, la réalité n'est pas aussi tranchée entre le monde professionnel et le monde du loisir, si on considère que les amateurs se familiarisent avec le monde du spectacle et les techniques artistiques par leur propre consommation culturelle et a fortiori par leur pratique en amateur. Amateurs et professionnels partagent un langage commun du fait de s'intéresser aux mêmes objets. De plus, le loisir des uns peut être l'emploi de quelqu'un d'autre : sur notre terrain, de nombreux chœurs sont dirigés par des chefs de chœurs professionnels, et des amateurs sollicitent des professionnels pour prendre des cours de chant ou des stages de chant choral.

Il y a des enquêtes sur des objets. Je pense notamment aux travaux de Vincent Dubois⁵⁴ sur les harmonies. Les chorales entretiennent une parenté commune avec les harmonies de par le rôle des Orphéons, mais représentent aujourd'hui une activité artistique distincte, et qui est pratiquée dans des cadres différents. Enfin, il reste la question de l'analyse des objets de la musique : les sons et les œuvres elles-mêmes dont le discours est laissé à d'autres disciplines comme l'histoire de l'art, la critique d'art, la musicologie. Pourtant les objets comptent : il n'y a pas d'amour de l'art sans objet artistique. Quand on parle d'une activité comme la musique, qui est un art du spectacle, elle est directement liée à des actions : on joue de la musique, on joue d'un instrument, on chante, l'on se rend au concert. Ce sont des actions que l'on peut décrire. De plus, en répétition les musiciens commentent sans cesse ce qu'ils sont en train de faire. Nous pouvons parler des objets dans la mesure où les acteurs sociaux en parlent. Sur le terrain, nous irons dans les répétitions de musique où les acteurs ne font rien d'autre que chanter et débattre sur ce qu'ils viennent de chanter. Les travaux d'Antoine Hennion⁵⁵ nous ont aidés à construire notre approche, en montrant que l'on peut placer les objets de la musique (disques, partitions, pupitres, instruments...) au centre de l'analyse, qui permet de parler de la construction du goût⁵⁶ du point de vue des individus et de la spécificité de l'objet musical qui n'existe qu'au travers de ses médiations. C'est-à-dire que le goût en matière de culture est toujours le résultat d'une expérience et d'une relation à l'objet et qu'il faut jouer de la musique pour pouvoir l'entendre. C'est un art vivant qui existe différemment des arts plastiques (quoiqu'ils fassent des performances aussi). Le goût en matière de culture n'est pas qu'un attribut des individus que

54 Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris : La Dispute, 2009

55 Antoine Hennion, *La Passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris : Métailié, 1993

56 Antoine Hennion. « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés*, vol. n° 85, no. 3, 2004, pp. 9-24.

nous pourrions analyser froidement : c'est toujours une expérience et un plaisir pour les individus. Des individus écoutent une musique parce qu'elle leur plaît, ils vont à la chorale parce que cela leur fait plaisir. On ne peut pas comprendre la consommation culturelle sans parler de l'expérience des individus et de leur plaisir à participer. Le plaisir est lié à la qualité de l'œuvre : si on aime telle ou telle musique, c'est que nous l'apprécions, nous la jugeons de façon positive. Quand il s'agit de juger de la qualité d'une œuvre ou d'un spectacle, nos affects font partie de la grille d'évaluation.

2.2 Nos goûts nous appartiennent-ils ? Entre déterminisme social et réflexivité

Dans le titre de l'ouvrage de Bourdieu⁵⁷ « la distinction, une critique sociale du jugement », le terme « distinction » a deux sens : celui du discernement et celui de la distinction sociale, c'est à dire la place de chacun dans la hiérarchie des styles de vie. Une critique « sociale », car l'ouvrage montre le lien entre les goûts des individus et leur origine sociale. Autrement dit, ce que nous croyons, nous entretenons vis-à-vis de nous-mêmes l'illusion que nos goûts nous appartiennent, alors qu'ils sont socialement déterminés. Les goûts n'étaient pas expliqués en eux-mêmes, mais en fonction de leur rôle dans des stratégies sociales identitaires : affirmer un goût ou un certain style de vie, c'est affirmer sa situation sociale. C'est donc une manière de remettre en question le libre arbitre des individus (nous *croyons* que nos goûts nous appartiennent et nous définissent individuellement alors qu'en réalité, ils seraient déterminés par notre éducation, notre l'héritage social, les valeurs privilégiées par le milieu social dans lequel nous vivons) et de dire que nos possibilités de choix (en matière de consommation culturelle, d'études, de métier...) sont très réduites, car elles dépendent des options données par notre milieu social d'origine et des perspectives limitées de mobilité sociale. Ce mécanisme est expliqué par l'*habitus* : un ensemble de disposition, de valeurs, de gestes, de façons de parler que les individus héritent de leur milieu social d'origine et qui vont orienter fortement leurs choix de vie, leur manière de se comporter, de s'exprimer et les choses qu'ils apprécient. Dans cette vision, la qualité des choses que nous aimons est une affaire de croyance, et n'est pas due à la nature des objets. À l'inverse, les habitudes culturelles deviennent des marqueurs sociaux. C'est ce que recouvre le terme « d'*habitus* ⁵⁸», qui englobe les dispositions dont chacun hérite à sa naissance, par sa famille et son éducation et qui prédispose les individus à faire certains choix plutôt que d'autres. Les individus héritent non seulement de goûts, mais de dispositions à aimer

57 Pierre Bourdieu, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 1979

58 Pierre Bourdieu, *op. Cit.*

les choses. N'est-il pas possible pourtant d'aimer des choses qu'on ne connaissait pas et de s'éloigner du milieu dans lequel on est né ? Les individus peuvent être amenés à découvrir de nouvelles choses et quand il est question en particulier d'un goût pour une pratique culturelle, la découverte devient souvent un élément constituant de l'attachement que les individus peuvent développer pour un loisir. Dans les entretiens, les amateurs reviennent sur la manière dont ils sont entrés en contact avec la musique. Certains avouent avoir « bercé dedans » dès l'enfance dans leur famille. D'autres étaient éloignés de la musique et des pratiques culturelles et ont trouvé plus tard grâce à une chorale, un moyen d'avoir une pratique musicale. Les individus peuvent mesurer eux-mêmes la façon dont ils étaient prédisposés ou non à avoir ce type de loisir et se montrent conscients de leurs déterminismes. Enfin, le goût est une activité réflexive⁵⁹. Le langage courant nous l'indique : on « se » passionne pour quelque chose, on « s'intéresse » c'est-à-dire : on crée un lien entre soi et l'objet que l'on veut connaître. Enfin, avec le temps, on finit « par s'y connaître » - il y a un donc un lien entre la pratique et la culture des individus, qui s'apprend par expérience. Certaines approches considèrent le goût comme une activité et un échange de don-contre-don entre l'individu et l'objet de son goût. De cette interaction naît un attachement⁶⁰, c'est-à-dire un lien affectif entre l'individu et les formes culturelles qu'il consomme :

« Une pratique, une activité collective avec des objets, un « faire ensemble », passant par des savoir-faire et n'ayant de sens qu'à cause des « retours » que les pratiquants en attendent – et en obtiennent souvent, même si ce n'est jamais exactement ce qu'ils voudraient. Le but était de sortir la sociologie du goût d'une conception critique devenue hégémonique, qui ne le conçoit que comme un jeu social gratuit et ignorant de lui-même, pour restituer à la pratique amateur son espace propre. Le goût est une modalité problématique d'attachement au monde ».

L'attachement est un concept qui permet de parler du lien affectif que les individus établissent avec les choses qui les entourent. Cela revient à parler du « goût » d'une façon plus nuancée que la « passion » et de considérer le rôle que peut avoir ce goût dans l'exploration d'un monde culturel par les individus. L'individu qui apprécie une forme artistique voudra renouveler cette expérience et s'intéresser au monde de l'art dont elle est issue. C'est un moteur dans la construction de la culture des individus. L'attachement est un concept importé de la psychologie. Développé initialement par Bowlby et Ainsworth en 1951⁶¹, qui s'appuyaient sur des connaissances en éthologie, psychanalyse et psychologie, le concept d'attachement

59 Antoine Hennion. « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, vol. 153, no. 1, 2009, pp. 55-78.

60 Antoine Hennion, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés*, 3/2004 (n° 85), p. 9-24.

61 Inge Bretherton, "The origins of attachment theory: John Bowlby and Mary Ainsworth", *Developmental Psychology*, 28, 1992, pp 759-775.

désignait en premier lieu le lien affectif d'un bébé à sa mère et permettait alors d'observer ce lien, mais aussi les conséquences des ruptures ou accidents de lien, pour arriver à la notion de « figure d'attachement » — c'est-à-dire l'individu sur lequel l'enfant va créer des liens d'attachement — et son rôle dans la construction d'une sécurité affective qui va permettre à l'enfant d'explorer le monde :

« the concept of the attachment figure as a secure base from which an infant can explore the world »⁶²

Le concept a connu des développements en psychologie, jusqu'à former une théorie de la motivation humaine, qui serait pour l'individu, un système de recherche de familiarité et de nouveauté :

« The idea that human motivation derives from an interplay of familiarity-and novelty-seeking systems needs further exploration, as does the notion that the human personality can be conceptualized as a hierarchy of interlinked systems »⁶³

La personnalité humaine pourrait même être construite autour de ce mouvement de recherche entre familiarité et nouveauté. Analyser le goût comme un « jeu social gratuit » ou une « stratégie identitaire⁶⁴ » révèle des effets d'appropriation des loisirs par certains groupes sociaux, mais cette analyse est froide et ne permet pas de saisir l'expérience, ni le sens de l'activité : avec des statistiques comment percevoir si quelqu'un écoute une musique distraitement ou par passion ? La pratique musicale engage des affects et est un choix des individus. Le modèle de la distinction repose sur le constat d'une inégale distribution des capitaux culturels dans la société, elle-même liée à des rapports de pouvoir. Ne peut-on pas considérer que la culture appartient à tout le monde et que les citoyens aient une égalité de droit devant l'expérience artistique ? Cependant, en ce qui concerne au moins le plaisir du spectacle, il y a différentes façons d'y accéder, dont le chant choral prisé par un grand nombre d'individus. L'observation du chant choral est intéressante, car c'est une technique artistique très répandue dans la société – il y aurait entre 1,465 et 2,666 millions de choristes en France –, qui concerne tous les âges et est transversale à de nombreux répertoires musicaux. Si nous parlions d'un

62 Ibid. (traduction de moi) : « le concept de la figure d'attachement comme base sécurisées à partir de laquelle l'enfant peut explorer le monde »

63 Ibid. (Traduction de moi) : « l'idée que la motivation humaine résulte des tensions internes d'un système de recherche de familiarité/nouveauté mérite de nouvelles explorations, tout comme l'idée de représenter la personnalité humaine comme un enchevêtrement de systèmes hiérarchisés ».

64 Christian Le Bart. « Stratégies identitaires de fans. L'optimum de différenciation », *Revue française de sociologie*, vol. 45, no. 2, 2004, pp. 283-306.

65 Estimations de l'enquête « Ministère de la Culture et de la Communication, *Enquête sur les pratiques culturelles des Français* : 2008.

66 Estimations du sondage européen Singing Europe, initié par la European Choral Association. Source : « The Voice Project 2012-2015, final report », *European Choral Magazine*, 01/15

répertoire musical en particulier, ou d'un collectif particulier, la question serait autre, car nous pouvons voir des effets de morphologie sociale plus forts. Dans l'ensemble, c'est une technique artistique aussi présente en ville qu'à la campagne, proportionnellement au taux de population. Nous pourrions faire une étude sur le public de tel répertoire (le public de la musique contemporaine, les amateurs de jazz vocal, le phénomène des 2000 choristes...) en faisant l'hypothèse que les répertoires musicaux privilégiés dans ces lieux attirent des publics plus restreints. Avec une approche de terrain, qui concerne le chant choral comme technique artistique, nous verrons que des individus de milieux sociaux différents sont amenés à se rencontrer. L'individu lui-même devient à son tour médiateur pour son entourage. Enfin, l'art génère ses propres réseaux de sociabilité qui ne sont pas ceux donnés par la naissance.

Si le goût est réflexif, il est également une technique de soi⁶⁷ : les amateurs prennent soin d'eux-mêmes par le biais de leur activité de loisir, et une technique du corps. L'acte de goûter⁶⁸ est une technique du corps⁶⁹. Mais l'acte de goûter, en tant que technique du corps, est également un moyen d'évaluer la qualité des objets. Dans un article, A. Hennion décrit un amateur de vin, qui après en avoir goûté un, se dit à lui-même, « Tiens ! ce vin n'est pas mauvais... » : son expérience en matière de vin, et son goût (au sens d'un des cinq sens), lui permettent d'évaluer ce vin. Il en va de même pour toutes les choses que nous rencontrons, et a fortiori pour la musique. Les amateurs acquièrent de l'expérience et se font une idée de la musique qu'ils entendent, qu'ils produisent et leur plaisir est indexé sur des qualités qu'ils y trouvent. C'est une façon de voir le goût esthétique qui accorde de la valeur aux objets : l'amour de l'art n'est plus une croyance, mais une expérience positive des effets d'un objet artistique sur soi. En tant que technique du corps, notre capacité à discerner les choses, à évaluer la qualité d'un produit artistique est accessible au plus grand nombre. La culture n'est pas un attribut des individus, mais une compétence, et une technique du corps qui s'acquiert avec l'expérience. En cela, elle est accessible pour l'ensemble des individus. D'après Kant, la faculté de juger appartient à chacun, et même si elle s'appuie sur la subjectivité des individus, elle prétend à l'universalité : Kant croit à un idéal du « beau », qui est la caractéristique des œuvres culturelles qui attirent un jugement universel et désintéressé, ce serait donc la caractéristique du chef-d'œuvre, un objet qui emporte l'adhésion universelle des spectateurs. Le goût chez Kant est également

67 Michel Foucault, « Les techniques de soi », *Dits et écrits, 1954-1988*, t. II, 1976-1988, Paris : Gallimard, 1994 [1988], p. 1602-1632

68 Antoine Hennion. « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, vol. 153, no. 1, 2009, pp. 55-78.

69 Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, vol. xxxii, n° 3-4, 15 mars - 15 avril 1936

amoral⁷⁰. En réalité, le jugement fait plutôt l'objet de négociation dès lors qu'il s'agit pour un collectif d'amateurs de tomber d'accord sur un jugement : tomber d'accord sur une interprétation, sur l'appréciation d'un concert, sur une façon de chanter telle ou telle pièce. Le goût en effet ne va pas de soi et se discute : les amateurs confrontent leurs opinions, leurs ressentis à la sortie du concert, de la répétition, mais, lorsqu'il s'agit d'une chorale, ils doivent également se coordonner sur une interprétation collective de la pièce qu'ils vont chanter.

2.3 Les statistiques culturelles

En France, les statistiques culturelles ont émergé à partir des années 1970. L'enquête de l'INSEE en 1967 sur les loisirs des Français, et la première enquête *Pratiques Culturelles* en 1973 indiquent un nouvel intérêt de l'État pour la consommation culturelle des Français. Cela arrive à une époque « où souffle encore l'esprit 1968⁷¹ », et une époque charnière du point de la consommation culturelle, car elle voit le début de la « généralisation de la télévision dans les foyers⁷² » suivie dans le temps par les nouveaux équipements de consommation audiovisuels à destination des particuliers ce qui change considérablement les modes de consommation de ces œuvres et soulève de nouvelles interrogations en termes de démocratisation culturelle – dont ces équipements pourraient être les supports.

Les statistiques culturelles et les enquêtes sur les *pratiques culturelles* accompagnent le mouvement de démocratisation culturelle en permettant « une analyse des inégalités en matière de fréquentation des équipements culturels qui réponde aux attentes de la planification culturelle et des militants de la démocratisation, tout en mettant en œuvre une perspective ouverte des activités culturelles, en les situant dans le cadre plus général des loisirs et du temps libre⁷³ ». Ces enquêtes sont conduites par un souci de l'égalité devant les offres culturelles, et indiquent les points sur lesquels travailler pour le législateur ou décideur politique soucieux d'aller vers plus d'égalité. Ainsi :

« Lorsque, avec nos premières enquêtes, on pouvait montrer que 90 % des Français n'avaient jamais mis les pieds de leur vie dans un concert ou 75 % dans un théâtre, on

70 À cela, nous pourrions opposer le fait que le sens moral du spectateur prend une place importante dans la formation de son goût, car un spectacle ou une œuvre qui est contraire à ses valeurs sera rejetée.

71 Olivier Donnat, *Pratiques culturelles des français, : une enquête de marginal-secant, au croisement de la sociologie de la culture, des médias et des loisirs*, in *Le Fil de l'esprit. Augustin Girard un parcours entre recherche et action*, Paris : Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, coll. « Travaux et documents », n° 29, 2011

72 Olivier Donnat, op. cit.

73 Olivier Donnat op. Cit.

montrait l'ampleur du terrain qu'il fallait parcourir pour arriver à l'égalité d'accès dont se targuaient la République dans ses principes et la planification dans son volontarisme⁷⁴»

Cette mécanique n'est pas simple, et tous les efforts des pouvoirs publics n'apportent pas les résultats escomptés,⁷⁵ mais permettent d'identifier et de comprendre les inégalités, d'identifier également des leviers pour les corriger. Avec l'émergence des statistiques culturelles, la culture devient un « domaine d'action publique⁷⁶ ». Cependant, les chiffres – qui rendent les pratiques culturelles objectivables – ne tiennent compte ni de leur « contenu artistique ou culturel ni des effets qu'elles produisent sur les personnes concernées⁷⁷ ».

C'est en lien avec une préoccupation des pouvoirs publics qui est la « démocratisation culturelle » : les biens culturels sont-ils partagés ? L'expression en soi, cependant, sous-entend que la culture est une chasse gardée de certaines fractions de la société et non encore accessible au plus grand nombre. Mais n'y a-t-il qu'une seule culture ? Et le cas échéant comment la rendre plus accessible ? À partir de là, les établissements culturels peuvent identifier des leviers pour attirer de nouveaux publics : la programmation, les tarifs, les horaires de représentations, des ateliers ouverts aux amateurs, et autres démarches participatives. À l'inverse, ces données peuvent aussi, en lien avec une perspective historique, montrer que certains genres artistiques considérés comme mineurs gagnent en visibilité (ainsi les musiques de jazz ont peu à peu changé d'audience, la bande dessinée également). Démocratie culturelle, débat ancien, mais qu'il vaut mieux rappeler : la culture, ça se partage, et il y a plusieurs manières de participer à la vie culturelle. Le chant choral permet à la fois à des individus de se familiariser avec des œuvres du patrimoine, avec les formes musicales les plus sophistiquées, mais valorise aussi la création, l'expression de soi. Certaines chorales valorisent spécifiquement l'autoformation et un apprentissage mutuel, loin des enseignements formels dans une démarche de « démocratie culturelle » plutôt que « démocratisation culturelle ». Ces usages sont possibles. L'observation de terrain permet de saisir ces différents usages, et dans tous les cas, c'est une expression artistique particulièrement accessible, puisqu'elle permet ces usages différents.

74 Joffre Dumazedier, Augustin Girard, Vincent Dubois, Didier Georgakakis, « Sciences sociales et politiques culturelles. Entretiens avec Joffre Dumazedier et Augustin Girard », *Politix*, vol. 6, n°24, Quatrième trimestre 1993, « Affaires culturelles », sous la direction de Annie Collovald, Sylvain Bourmeau et Vincent Dubois, p 69

75 Ainsi la déception du sociologue Augustin Girard, directeur de la première enquête *Pratiques Culturelles* en 1973, dans un article publié dans le journal *Le Monde* en « constatant que des mesures qui se voulaient égalitaires ont eu des effets pervers qui ont cumulé les facilités d'accès à la culture sur les mêmes catégories de population », *Le Monde*, 8 décembre 1982, cité in Olivier Donnat op. Cit.

76 Olivier Donnat, op.cit.

77 Ibid

Les approches sociodémographiques de la culture servent toujours à quelqu'un : cela peut être des institutions culturelles (musées, orchestres, salles de spectacles, festivals ...), l'État (représentée par le ministère de la Culture), ou des collectifs : par exemple, une association souhaite promouvoir le chant choral et témoigner des besoins du terrain par les statistiques. Les enquêtes publiques et les statistiques publiques permettent de :

« Mesurer à l'échelle nationale le niveau de diffusion des différentes formes de participation à la vie culturelle, décrire les constellations de pratiques, de goûts et de connaissances repérables à cette échelle (les univers culturels) et apprécier l'influence respective des principaux facteurs sociodémographiques.⁷⁸ ».

Nous considérons les statistiques comme des outils de gestion. Elles accompagnent les politiques culturelles, permettent de mesurer leurs effets et d'identifier de nouveaux objectifs toujours dans une perspective d'amener davantage d'égalité dans la société française. Elles servent également d'argument pour les défenseurs d'une pratique culturelle qui peuvent à la fois attester de la diffusion de cette pratique dans la population, et mesurer des enjeux plus spécifiques : les défenseurs du chant choral déplorent par exemple la faible proportion de chefs de chœur diplômés. Faire une enquête sur ce sujet permet de justifier leur professionnalisation par exemple.

2.4 Saisir l'expérience de la vie sociale

La consommation culturelle est toujours une expérience. Le terme de *consommation* n'est pas à prendre au sens péjoratif que lui donne l'expression contemporaine de « société de consommation », mais dans le sens de faire l'expérience de quelque chose. Consommer un repas n'empêche nullement d'en apprécier la qualité. Le terme de consommation est lié à celui d'expérience : pour évaluer une œuvre culturelle (livre, film, musique) il faut l'avoir expérimentée (lue, regardée, écoutée) et ceci est à la fois une technique du corps (lire, regarder, écouter) et une activité critique – de jugement, de discernement, d'expertise. Préparer un concert, écouter une musique tout comme aller voir une pièce de théâtre est quelque chose qui se vit, et c'est un risque. En effet, bien qu'on puisse avoir des indices quant à la qualité du résultat (une bonne préparation, une formation musicale, quand il s'agit de produire un spectacle, une idée de la réputation des artistes, des comédiens ou du metteur en scène s'il s'agit d'une pièce de théâtre, et ainsi de suite) ce n'est qu'à l'issue d'un spectacle que l'on peut connaître sa valeur : il faut avoir vu un film ou écouté un album pour savoir s'il est bon. Et comment peut-on savoir s'il est bon ? L'appréciation d'une production, pour les artistes et les spectateurs, tient à la fois à la culture et à l'expertise de chacun, et de leur ressenti. Mais les

78 Olivier Donnat, op. Cit.

deux ne sont pas dissociables : une appréciation positive d'une production se traduit par du plaisir pour les individus. La consommation culturelle est nécessairement vécue émotionnellement par les individus, c'est en cela qu'elle est une expérience, un évènement qui a eu une durée, des enjeux et que les individus ont pu éprouver, par leurs sens et donc par leur corps. En ce sens, notre approche est anthropologique, car elle tente de décrire cette expérience du spectacle, qui touche à l'humain.

Les individus éprouvent la réalité. Nous ne sommes pas des purs esprits, vivant dans des corps : nous sommes des corps et c'est par notre organisme que nous percevons le monde qui nous entoure et interagissons avec lui. Lorsqu'il s'agit d'étudier un loisir culturel, cette notion devient d'autant plus cruciale que ce loisir engage des affects et les individus se lient à des biens esthétiques qui leur procurent du plaisir : plaisir d'écouter, de chanter, d'assister à un spectacle, un concert. Les individus amateurs s'engagent affectivement et s'attachent, aux œuvres, à des genres artistiques, aux gens avec qui ils peuvent le partager. Cet engagement n'est pas à opposer à celui du spectateur, car « écouter c'est participer ». La salle et la scène correspondent à deux formes de participation au spectacle et à deux plaisirs différents. Une claveciniste disait, un jour où elle ne jouait pas, mais présentait un concert, qu'on lui avait demandé ce que cela lui faisait de ne pas jouer cette fois-là : elle avait répondu que la scène exige un certain contrôle de soi alors que la musique écoutée autorise l'amateur à s'évader, qu'elle était heureuse de pouvoir aussi s'évader, cette fois-là.

J'ai privilégié donc les outils qui permettent d'étudier l'expérience des individus, c'est à dire principalement de l'observation participante et des entretiens semi-directifs. Cela implique de chanter dans des chorales (sur Metz, Nancy, Luxembourg, occasionnellement Dijon, Forbach, Sarrebourg), prendre des cours de chant, aller à des concerts, discuter avec des chefs de chœurs, des chanteurs et recueillir du vécu, des expériences. Et ce sans hiérarchiser les opinions : chacun donne du sens à la situation, selon son rôle, rôle qui donne à chacun un cadre d'analyse (professeurs, chefs de chœurs, amateurs experts, amateur débutant...) et un point de vue. Mes terrains sont les chœurs dans lesquels je chante depuis 2008. Pour objectiver l'expérience des individus, nous avons utilisé des outils d'enquête qualitatifs et un cadre théorique qui nous permettent de décrire des actions des individus.

3. Cadre théorique

Ce chapitre présente les outils théoriques qui nous ont permis de construire le terrain et analyser les données récoltées. La théorie est aussi une méthode, car elle change la façon de voir le terrain : le mot grec *methodos*, indique « une voie, un chemin » vers notre but et le mot grec *theoria* indique une façon de voir, une contemplation. Le chemin et la lanterne pour l'éclairer. La sociologie interactionniste en particulier nous invite à observer la réalité sociale en termes de cadres, méthode que nous avons utilisée également pour organiser les données. La sociologie pragmatique est une méthode, car elle induit nécessairement une autre façon de décrire le monde social et s'appuie sur du travail de terrain. La mission de la sociologie est de « décrire ⁷⁹ » le monde social plutôt que de l'expliquer : expliquer une pratique sociale reviendrait à lui ajouter un élément extérieur pour lui donner sens. Certains concepts enfin, affectent directement le chercheur et sa place, ou sa compréhension du terrain : c'est le cas des « techniques du corps ⁸⁰ », qui sont une catégorie d'observation classique en ethnologie, mais aussi une méthode dès lors que l'observateur utilise son propre corps pour intégrer sur le terrain. L'observation participante repose sur des techniques du corps.

Nous employons une théorie ancrée (« grounded theory ») qui repose moins sur des modèles théoriques préconstruits, mais un modèle d'analyse qui se construit tout au long du terrain. Pour cela, nous avons tout de même utilisé des concepts de la sociologie interactionniste pour guider ce travail, ainsi qu'un principe de méthode, mentionné indirectement dans le chapitre précédent, c'est le principe de symétrie, suivant lequel nous n'allons pas opposer professionnels et amateurs. Ils évoluent dans les mêmes registres. Nous utilisons ce principe de symétrie – développée dans le programme de fort de William Bloor – afin de mettre en parenthèses nos prénotions sur ce qu'est un amateur et ce qu'est un professionnel. Ils font tous du chant choral : le terrain nous montrera ensuite les rôles et les modes de participation de chacun. Quand il s'agit d'enquêtes sur les amateurs, leur activité est observée sous l'angle du loisir, du goût, de la passion, ou encore ils sont perçus comme des usagers, un public. Il y a des différences de trajectoire (carrière professionnelle, ou « carrière ⁸¹ » d'amateur), d'expérience, de formation,

79 « We are in a business of description », en Français « Je vous l'ai dit, notre business, ce sont les descriptions. », in Bruno Latour, « Comment finir une thèse de sociologie. Petit dialogue entre un étudiant et un professeur (quelque peu socratique) », *Revue du MAUSS*, vol. n° 24, no. 2, 2004, pp. 154-172, traduction de Alain Caillé, Philippe Chanial

80 Mauss Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, vol. xxxii, n° 3-4, 15 mars-15 avril 1936

81 Howard Becker, *Outsider; Études de sociologie de la déviance*, Paris : Métailié, 1985

de « cadre de participation »⁸², c'est-à-dire que certains pratiquent dans le cadre de leur loisir, d'autres pratiquent dans le cadre de leur activité professionnelle.

3.1 Cadres de l'expérience et modalisation de la pratique

Pour comprendre l'activité, il nous faut aussi des outils pour mieux voir comment elle est organisée et les motivations des individus à s'y engager. La notion de cadre est à la fois une tentative de théorisation générale de la société, mais surtout une méthode d'observation. Le titre original de Goffman, « frame analysis » est traduit par « les cadres de l'expérience », mais signifie plus littéralement : « l'analyse en termes de cadres » est donc à la fois une théorie générale de la société – puisqu'il répond à la question de l'existence ou non de structures sociales – et une méthode d'observation de celle-ci. La notion de cadre permet également une analyse *relative* en soulignant que le sens et la forme d'une situation sociale dépendent nécessairement des individus impliqués, de l'organisation ou du moment dans lequel elle se déroule.

Un cadre c'est ce qui permet d'identifier une situation. Les cadres sont enchevêtrés, et peuvent connaître des transformations. Enchevêtrés, car une situation (par exemple un cours de chant) peut s'inscrire dans des cadres plus grands (stage, préparation d'un diplôme, cours privés) et suivre des cadres plus larges définis par une organisation (des « documents cadres » définissant les missions d'une organisation, des programmes pédagogiques, statuts associatifs ...). Les acteurs eux-mêmes suivent un cadre de participation : le loisir est un cadre de participation, l'emploi en est un autre. Un professeur de chant choral dirige une classe de chant choral dans son école de musique, dans le cadre de son emploi. Ses élèves participent peut-être dans le cadre d'une activité de loisir, ou d'une formation s'ils envisagent de poursuivre des études de musique plus poussées. Parler de « cadre de participation⁸³ » donne un autre regard sur les notions d'amateurs, de professionnel et les rôles qu'ils peuvent occuper. Cela nous aide également à comprendre les enjeux du point de vue de chaque participant, et de ce qui fait tenir l'interaction.

Les cadres n'existent pas en nombre limité et varient aussi d'une situation à une autre. Ils peuvent être enchevêtrés, réemployés : ce qui s'appelle la *modalisation*. Les individus transforment les cadres qui construisent leur activité. Il y a des situations de base, c'est-à-dire qui nous permettent d'identifier un type de situation : répétition de musique, échauffement vocal, cours de chant. Ils sont enchevêtrés, car il en existe plusieurs types. Considérons par

82 Daniel Cefai, Edouard Gardella, « Comment analyser une situation selon le dernier Goffman ? » op cit.

83 Daniel Cefai, Edouard Gardella op cit

exemple un cours collectif de chant choral organisé dans le cadre d'un stage de formation de chef de chœur ! Dans ce cas, nous reconnaissons bien que c'est un cours collectif, mais ce « vrai » cours a lieu devant un public de chefs de chœur qui regarde le cours pour prendre des conseils. C'est une situation où les vrais élèves du cours ne sont pas les choristes qui y participent, mais les chefs de chœurs stagiaires qui apprennent à enseigner. De même, lorsqu'un jeune chef de chœur passe un concours d'entrée pour intégrer une formation de directeur de chœur (par exemple au CEFEDM de Lorraine, aujourd'hui l'École Supérieure d'Art de Lorraine), ce candidat a une épreuve de direction : pour ce concours, il dirige la répétition d'une chorale pendant quelques minutes sur un chant imposé, mais il ne prépare aucun concert. Dans cette situation d'évaluation, le jury regarde comment il organise cette répétition et le chœur se prête au jeu.

Les répétitions de musique – en tant que cadre – varient dans leur déroulement selon le moment, les acteurs sociaux, et les enjeux. Elle varie également, pour un même collectif, selon le moment et le type de répétition : un même collectif, un même chœur, peut se réunir pour sa répétition hebdomadaire, pour un raccord 1h avant un concert, pour une générale, ou un stage ce qui donne un ton très différent d'une fois à l'autre. On ne fait pas tout à fait la même chose dans chacune de ces situations. Il y a des modalisations à l'intérieur même d'un spectacle, d'une répétition de musique. Souvent dans une pièce de musique, et comme au théâtre, les musiciens ou choristes racontent quelque chose, et une partie des enjeux de l'interprétation est de la rendre visible pour le public. Certaines transformations répondent aux besoins d'une répétition de musique par exemple : chanter une pièce deux fois plus lentement qu'elle ne sera jouée au concert, pour pouvoir la déchiffrer et ensuite passer au vrai tempo.

Du point de vue de la méthode, nous suivons Erving Goffman quand il postule qu'une description sociologique doit répondre à cette question : « que se passe-t-il ici ?⁸⁴ ». Le rôle du sociologue est d'identifier les situations, les cadres de l'expérience des individus et les interactions qui y ont lieu. Le terme de « situation » n'a pas tout à fait le même sens en français qu'en anglais. Quand des anglophones disent « *we have a situation here* », ils veulent dire : « *il se passe quelque chose ici, venez voir* ». Une « *situation* » est un moment qui cristallise des enjeux et des interactions, voire un problème à résoudre.

L'analyse sociologique consiste également en un changement de cadre puisque nous ne sommes plus dans la réalité observée, mais en dehors en train de la décrire. En cela, nous considérons

84 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris : Minuit, 1974

l'écriture comme une entreprise de traduction ; un passage du monde de l'art au monde académique, ou bien du déroulement des actions dans le temps, à un manuscrit. Et ce texte est écrit dans le cadre de la préparation d'un doctorat. La réalité sociale est le résultat d'enchevêtrements de cadres que les individus mobilisent tous les jours pour agir, donner sens à ce qu'ils voient, organiser leurs activités et coopérer.

3.2 Les interactions

Le chant choral est une activité collective, qui repose sur des interactions entre les individus. Même dans les situations les plus réduites comme un cours de chant individuel, il y a bien l'interaction entre un professeur de chant et son élève. Ces interactions reposent sur de la coopération, des négociations et enrôlements – lorsque par exemple un ensemble professionnel embauche un chœur amateur dans sa production. La sociologie interactionniste et la sociologie pragmatique nous donnent des clés de lecture pour comprendre ces interactions.

Lorsqu'un individu cherche un professeur pour suivre des cours de chant, cela correspond à une « relation de service ». La relation de service est un type d'interaction entre individus, modélisé par Erving Goffman⁸⁵, et dont les archétypes sont la relation entre un médecin et son patient, ou un avocat et son client. C'est un type d'interaction qui met en présence deux individus dont l'un a un savoir-faire, une expérience qu'il met au service de l'autre, venu le consulter pour cela ; l'un a un problème que l'autre pourrait résoudre. Dans l'idéal type d'une relation de service, cette interaction met en présence un expert et un profane ; quelqu'un qui sait, et quelqu'un qui ne sait pas. En somme, une relation basée sur le « service dispensé ou reçu⁸⁶ » et ce service crée un lien entre les deux individus, l'individu qui le dispense et celui qui en bénéficie.

Dans ces interactions, le professionnel fait toujours face à un public, que ce soit un public individuel (un médecin ou un patient) ou un public collectif (par exemple un chef de chœur et ses choristes, un professeur des écoles et des élèves). Le modèle initial de la relation de service s'appuie sur la description de la relation entre médecins et son patient, c'est une catégorie professionnelle qui regroupe les métiers qui font face à un « public », à l'opposé des employés qui font partie d'une organisation et agissent plus loin du public, indépendamment de leur domaine d'activité. Par exemple, Goffman distingue l'employé d'une quincaillerie du magasinier d'usine, car seul le premier est en relation avec les clients, et donc dans une relation

85 Erving Goffman, *Asiles, études sur la condition sociale des malades mentaux*, Paris : Minit, 1968

86 Ibid.

de service tandis que le second n'a aucune relation directe avec les usagers. Enfin, le public peut être une succession de groupes (le public d'un comédien par exemple) ou d'individus (celui d'un dentiste)⁸⁷. Dans de nombreuses situations, le praticien donne un service personnalisé aux individus qui viennent le voir.

En raison de face-à-face de l'interaction, celle-ci contient des impératifs d'ordre éthique. Il y a des « données morales ou sociales sous-jacentes », car la relation de service met en présence deux individus qui sont également des citoyens, et se doivent un respect mutuel : le praticien en particulier, parce qu'il est responsable de la séance ou parce qu'un individu s'adresse à lui pour des conseils, doit tenir compte de la sensibilité de ses clients, ou de son public. C'est d'autant plus le cas lorsque le corps de l'utilisateur est en jeu, comme dans la relation médecin-patient qui a servi à modéliser la relation de service, mais également dans l'enseignement de techniques du corps, ce que soit pour une activité sportive ou artistique. Dans notre terrain, nous observerons des leçons de chant, des répétitions de chorales, avec des adultes et des enfants : autant de situations qui engagent la sensibilité des individus et leur corps. Il y a une dimension éthique inhérente à ce type d'interactions. Lors d'un cours de chant (individuel ou collectif), les individus s'engagent de manière personnelle, et autour de deux objets : une œuvre de musique à interpréter, ou leur propre corps – leur voix, qui nous le verrons engage l'organisme entier. Ces interactions sont donc triangulaires, car elles mettent en présence deux individus (un praticien-réparateur, expert, formateur, face à un client – usager – public) et un objet : quelque chose à réparer⁸⁸, et qui appartient à l'utilisateur, ou qui fait partie de lui s'il s'agit de sa santé comme dans l'interaction médecin-patient, ou de sa voix comme dans un cours de chant. L'exemple décrit par A. Hennion⁸⁹ sous l'intitulé « le trio : le chanteur, le professeur, le sociologue... » montre bien les interactions typiques d'un cours de chant :

« Ces notes suivent un chemin étonnamment rectiligne : au début, toutes portent sur les corps, les postures, les mimiques, les gestes, les mots clés incompréhensibles et les borborygmes, les raclements de gorge, les hésitations, les échanges de signes entre le professeur et l'élève. À la fin, il n'est plus question que de voix, de sonorité, d'effets sur l'auditeur, de qualité des voyelles, de beauté relative (« c'est mieux », « c'est moins beau que juste avant » ...), de succès ou d'échecs de telle reprise, avec un recours fréquent aux termes des acteurs : ouverture, couverture, fermeture, résonance, voile, etc. »

87 Ibid.

88 Dans le texte original, le terme « réparer » à un sens large. Il désigne autant un objet à réparer, au sens propre, lorsqu'un individu amène une voiture en panne chez le garagiste, qu'une maladie à soigner (le médecin est donc aussi un réparateur).

89 Antoine Hennion « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés*, vol. no 85, no. 3, 2004, pp. 9-24.

L'exemple est utilisé pour montrer un problème de méthode entre deux approches sociologiques : soit l'observateur fait de la musique une « croyance » (approche critique) et ne tient pas compte des enjeux de l'interaction, soit il tombe dans l'excès inverse de ne voir que les objets, en oubliant de faire de la sociologie. Pourtant, nous pouvons bien « croire » les acteurs et utiliser leurs actions pour comprendre ce qu'il se passe. C'est une situation de relation de service, mais aussi une situation d'expertise (le professeur évalue la performance de l'élève et le conseille) qui mobilise des techniques du corps : la technique vocale, qui est l'enjeu de la situation (l'élève est dans une démarche d'apprentissage des techniques vocales), mais aussi la technique d'enseignement du professeur qui chante, montre un modèle, mais aussi maîtrise suffisamment les techniques vocales pour les entendre (en écoutant son élève, il peut indiquer les gestes à faire) et les décomposer, d'où le vocabulaire que nous avons en fin d'extrait : « ouverture, couverture, fermeture, résonance, voile » qui correspond à des gestes. Une difficulté pour la description des techniques vocales est qu'elles se voient peu. On ne peut pas dire qu'elles ne se voient pas du tout, puisque l'exemple ci-dessus rapporte bien des postures, des attitudes. Mais une part essentielle de la mécanique du chant se fait à l'intérieur du corps, et elle est perceptible à l'ouïe plus qu'à la vue. Ces termes sont bien liés à des gestes. L'« ouverture » peut correspondre à l'ouverture des côtes par exemple (les côtes flottantes s'ouvrent avec l'inspiration et le parfait chanteur peut maintenir cette ouverture à l'expiration), ou à l'espace créé par l'ouverture du voile du palais.

La deuxième chose bien visible dans cet exemple et que nous allons retrouver, c'est la question de la qualité. Les acteurs évaluent la réussite de la performance, de l'interprétation (« bien », « mieux ») et développent un vocabulaire pour la décrire. Les acteurs cherchent l'efficacité et les effets de la qualité artistique se font sentir. Nous pourrions simplement écarter la question, décider qu'il ne nous appartient pas d'en parler et miser sur un pur relativisme, ou bien, nous pouvons au contraire prendre la qualité à bras le corps, comme un objet en soi, qui mérite toute notre attention : non pas une « croyance », elle est construite. La qualité est un objet et une préoccupation pour les acteurs qui la construisent en situation. « Mieux », « moins bien », « la mesure 42, ce n'était pas clair... », sont des choses que l'on entend lors de la répétition d'une chorale. Le jugement qualité n'appartient pas à l'auditeur seul ou au critique d'art, et, si elle a bien un caractère subjectif, car nous la percevons de manière subjective et personnelle – l'appréciation d'un même objet peut d'ailleurs varier d'un individu à un autre – la qualité est quelque chose qui se construit, se cherche. Le fait de pouvoir dire si c'était « mieux » ou

« moins bien » est une expertise de la situation ; le fait pour les choristes de pouvoir faire « mieux » (plutôt que moins bien) montre la sensibilité qu'ils ont acquise.

Parfois, les professionnels embauchent les amateurs. Lors d'une conférence, Howard Becker rapportait l'exemple d'un musée de Californie⁹⁰, dont les programmes de collectes reposaient presque entièrement sur le travail d'archéologues amateurs. Le problème des « amateurs », des « bénévoles », c'est qu'ils ne connaissaient pas les méthodes de collecte scientifiques, à savoir comment référencer les objets correctement pour leur donner une valeur scientifique. Dans ce type d'interaction, les professionnels qui coordonnaient la collecte ont supervisé la collecte, et appris aux amateurs à référencer les objets de la bonne manière. Dans notre terrain, ce type d'interaction est observable également dans les cas de figure où des ensembles professionnels embauchent un chœur amateur pour leur propre production. Ceci est également une façon de domestiquer le public : un ensemble étranger en tournée peut créer un lien avec le public local en faisant appel à une chorale de ce lieu qui leur permet d'intéresser le public local. C'est le cas par exemple, du concert de l'orchestre symphonique de San Francisco qui a fait appel à 100 choristes femmes pour leur concert à la philharmonie de Luxembourg⁹¹.

Dans les deux cas, l'interaction sous-entend un contrat entre deux individus (ou deux collectifs) où l'un a besoin du service que l'autre peut proposer, et suppose de convaincre d'autres individus de leur intérêt à entrer en relation, et les amener à agir d'une certaine manière. Dans les faits, relation de service et domestication sont concomitantes. C'est que la domestication est aussi un problème général : les individus quelque part domestiquent leur propre corps pour développer une sensibilité artistique (des façons de chanter, une oreille pour la musique). Les deux interactions décrites ci-dessus font intervenir un échange de connaissances, de compétences : si des professionnels encadrent des amateurs, ils sont obligés, pour ce faire, de transmettre des informations, ce qui fait augmenter également le niveau des chœurs. Des étudiants, amateurs qui prennent des cours de chant – donc cela rentre dans le modèle de la relation de service – le font pour apprendre. De l'autre côté, les enseignants et les chefs de chœur expliquent la musique pour organiser l'activité. Il y a un partage d'expérience. Ce sont des mécanismes importants si l'on veut comprendre la transmission du chant choral.

90 Howard Becker, *trois leçons de sociologie, professions expertises compétences, « amateurs et professionnels »*, conférence à L'université Paul Verlaine – Metz (Université de Lorraine), document vidéo 40', canal-u.tv

91 Concert à la Philharmonie de Luxembourg, 23 mars 2014. Gustav Mahler : *Symphonie N° 3 avec San Francisco Symphony*, Chœur symphonique de la Grande Région, Pueri Cantores du Conservatoire de la Ville de Luxembourg, Michael Tilson Thomas direction, Sasha Cooke mezzo-soprano. 23 mars 2014

3.3 L'expertise ordinaire

La sociologie de l'expertise est une façon de parler des compétences individus et leur capacité de discernement. La notion d'expertise « ordinaire » rappelle que l'expertise, en tant que discernement, n'appartient pas qu'au professionnel : les amateurs qui se passionnent pour un sujet développent des connaissances et une sensibilité à son égard qui leur permet de l'évaluer. Par exemple, l'individu qui se passionne pour le cinéma finit par connaître l'histoire du cinéma, et être plus attentif aux jeux des acteurs, à la réalisation, la photographie, etc. L'expertise ordinaire, c'est la culture des individus. La « critique sociale du jugement⁹² » cherchait des explications aux agissements et aux goûts des individus dans les structures de la société : nos jugements ne nous appartiennent pas, ils ne sont que le produit de dispositions dont nous avons hérité. L'intériorisation des mécanismes de domination dans la société fait qu'un individu n'aime pas les produits culturels auxquels il n'a de toute façon pas accès (qui peut se traduire chez les individus par de la timidité, du mépris ou le sentiment que « ce n'est pas pour nous⁹³ »).

Or ne sommes-nous pas tous également capables de jugement ? La notion d'expertise ordinaire est une façon de reconnaître aux individus leur capacité d'analyse. Tout un chacun a un regard sur les produits culturels qu'il est amené à rencontrer, et ce jugement naît de la consommation même des œuvres culturelles. La fréquentation et puis la familiarité avec les œuvres conduit le spectateur ordinaire à développer une « culture » – au sens de « somme des comparaisons qu'un individu peut faire » – une connaissance dans un domaine. Le spectateur peut alors devenir à son tour médiateur culturel pour son entourage et faire découvrir les choses qu'il aime ou qu'il juge intéressantes. Le discernement appartient à tous les individus et s'acquiert par l'expérience : les professionnels ont aussi acquis leur expertise par expérience. L'histoire de l'art est un équipement intellectuel qui permet d'observer les œuvres et son usage traduit un regard de spécialiste ou d'expert, seulement l'histoire de l'art et la connaissance des œuvres ne se transmettent pas uniquement auprès du public savant et universitaire, elle se transmet également par la fréquentation des œuvres et il y a donc une expertise culturelle *ordinaire*.

L'expertise est à la fois une compétence des individus - le pouvoir porter un regard éclairé sur un problème - et un domaine de la sociologie qui observe ces compétences. Cette approche s'inscrit dans la sociologie interactionniste et la sociologie pragmatique, car elle permet

92 Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 1979

93 Lors d'une enquête sur les professionnels de l'opéra, nous avons interviewé entre autres des chargées de communication et chargées des publics qui sont de par leur fonction d'être les porte-parole de leur employeur auprès du public, et il s'agit autant de promouvoir la programmation que de lever des plafonds de verre qui empêche des individus d'entrer dans ses établissements, quand bien même le spectacle pourrait leur plaire. Le lieu même reste intimidant pour certains groupes d'individus qui pensent ne pas y avoir leur place.

d'observer comment les individus construisent leur expertise et la mobilisent dans leurs interactions, avec l'idée que l'expertise n'est pas une qualité fixe ou innée chez les individus, mais qu'elle est indissociable des situations qui la font émerger. En effet, l'expertise est une compétence qui s'exerce à un moment, lorsque les individus sont confrontés à une situation, un problème.

Le sous-titre de la Distinction était « critique sociale du jugement ». Jugement signifie aussi « expertise », « appréciation », « discernement ». Dans ce modèle, le « jugement » est « social », car il n'appartient pas aux individus, mais au milieu social dont ils sont issus et dont ils héritent des dispositions. Il est également un jeu de distinction, c'est-à-dire de différenciation et de hiérarchisation entre différents groupes sociaux. La sociologie de l'expertise « ordinaire » rappelle que le jugement est effectivement social, mais dans le sens où il est une compétence que les individus – même les plus humbles – peuvent acquérir par expérience. Il y a des degrés d'expertise parmi les professionnels aussi. Mais rappeler que le jugement est lié à l'expérience est une façon de rendre aux individus leur capacité à juger, peu importe leur situation sociale au départ. Nous sommes égaux dans notre capacité à apprendre des choses par expérience. Cette approche montre que le jugement n'est pas un attribut des individus, il n'est pas non plus une caractéristique stable : c'est une technique du corps, dont l'histoire de l'art est un équipement. L'œil du photographe, l'oreille du musicien : ces expressions rappellent que nous exerçons nos sens, notre perception pour améliorer notre discernement et ce « à force de pratique ».

3.4 Les techniques du corps

Ce que M. Mauss⁹⁴ a apporté, c'est de montrer que le corps, absent à ce moment de l'analyse en psychologie et en sociologie, pouvait être une catégorie d'observation. Les techniques du corps désignent les façons dont les hommes « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps »⁹⁵. Les techniques du corps désignent les savoir-faire les plus sophistiqués (par exemple les techniques utilisées par des athlètes ou artistes virtuoses), aux plus quotidiennes comme le sommeil (qui est une technique de repos) ou la marche. Le moment de révélation pour M. Mauss est d'ailleurs la marche des infirmières de son hôpital, or qu'y a-t-il de plus ordinaire, de plus quotidien que la marche ? Et le critère de réussite, c'est l'efficacité.

94 Marcel Mauss « Les techniques du corps », *Journal de psychologie*, 1935, p. 27

95 Marcel Mauss, op.cit.

La notion même de techniques du corps est souvent utilisée pour désigner des savoir-faire très spécifiques (techniques sportives, ou liées à de l'artisanat, aux soins du corps ...) en ignorant des formes d'usage moins spectaculaires, mais non moins réelles du corps qui relèvent de la maîtrise de soi, de l'écoute et des activités réflexives, c'est-à-dire les actions que l'on fait sur notre propre corps pour le changer. Les techniques de soi sont des techniques du corps : l'indice est leur caractère réflexif : se faire plaisir, se cultiver... se rendre au théâtre. Lorsqu'on parle de corps, on oublie l'esprit. L'apprentissage, la concentration, la mémorisation sont des activités conscientes et réflexives, mais sont aussi des techniques du corps. La façon de diriger son attention sur un objet plutôt qu'un autre est une technique du corps, et est un objet dans la relation pédagogique du cours. Nous avons souvent pour habitude de considérer comme techniques du corps des gestes sophistiqués, qui sortent de l'ordinaire, mais les gestes les plus simples et quotidiens sont aussi des techniques du corps.

Écouter de la musique est aussi une technique du corps (écoute qui peut d'ailleurs être très précise : les musiciens et mélomanes sont attentifs à la hauteur et l'intensité des sons, à la qualité d'un spectacle, d'un enregistrement) ; la capacité de se détendre et de se rendre disponible pour une activité est aussi une technique du corps. Ce qui montre qu'une technique est une bonne technique c'est son efficacité. Les individus se servent de leur corps pour écouter, voir, sentir, être présents, et se basent sur ces perceptions pour apprécier la valeur d'une expérience, ou d'un spectacle, qu'ils seraient amenés à voir. C'est en cela que le corps est un instrument de mesure de la qualité artistique⁹⁶ : un spectacle est réussi si l'auditeur a été touché. Le corps est un instrument de mesure, car il est le siège de la perception et des émotions. Fêtes, joie, déception sont des choses qui se sentent, et le spectacle vivant à cet effet de produire des émotions chez les gens individus – dans le cas contraire, ce n'est pas bon signe. L'émotion ressentie est un indicateur de la qualité, qu'on peut par la suite rationaliser : « je me suis ennuyée, parce que c'était mal joué », « ils avaient de très belles voix », « c'était un bon programme », etc.

Le goût pour l'art, en particulier pour la musique est une activité réflexive⁹⁷. Si nous considérons un individu qui, pour écouter de la musique, met un disque avant de s'allonger dans le canapé pour l'écouter, c'est une activité réflexive, car l'individu se met en disposition pour apprécier ce disque. Pourtant c'est aussi une technique du corps, bien que cette personne en apparence ne fasse « rien » d'autre que s'allonger sur le canapé. Les techniques du corps englobent tout usage du corps, y compris la perception, la maîtrise de soi, et les techniques de

96 Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art*, Paris : La Dispute, 2000, 414p

97 Antoine Hennion. « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, vol. 153, no. 1, 2009, pp. 55-78.

repos. Diriger son attention vers un objet ou une idée, savoir comment se reposer... sont des techniques du corps, même si elles sont moins spectaculaires que des performances sportives. Enfin, si le lecteur peut comprendre l'exemple ci-dessus et se représenter une personne qui s'allonge pour écouter son disque, c'est probablement qu'il en a fait l'expérience, il sait « ce que ça fait ». C'est-à-dire que nous utilisons notre corps pour réaliser des choses (chanter un air de Mozart, faire du jardinage ou du lancer de javelot), pour agir sur nous-mêmes (se reposer, maîtriser une émotion, étudier et mémoriser des connaissances), mais aussi pour comprendre et mesurer l'expérience des autres. En matière de spectacle vivant, le spectacle est d'autant plus réussi que l'artiste (chanteur, danseur, comédien...) a su, par sa technique, toucher le spectateur. C'est par cela qu'on reconnaît le talent de l'artiste, une « bon » comédie, c'était un « beau spectacle », par l'efficacité des techniques à nous toucher. L'inverse fonctionne également, si la technique n'a pas fonctionné... C'est au plaisir ou à la déception éprouvée que l'on mesure la qualité du spectacle. C'est un corps à corps finalement.

« Le corps, c'est la chose que l'on ne peut pas complètement prendre pour un objet, on *est* un corps, on ne l'a pas seulement⁹⁸ », c'est-à-dire que nous n'avons pas des corps comme nous avons des tables et des chaises, nous sommes des corps. Oublier le corps, c'est oublier l'humanité des acteurs sociaux. Outil de langage, de communication, d'expression, c'est par lui que nous pouvons percevoir le monde extérieur et interagir. Nos émotions même sont le résultat d'interactions et des indicateurs pour la compréhension de ces relations sociales, des éléments de jugement également. Jugement et notion de plaisir sont en effet indissociables : un spectacle « ennuyeux » fait l'objet d'un jugement défavorable. Or un spectacle où nous avons ri, pleuré, ou suspendu le cours du temps aura un jugement favorable. Les œuvres d'art ont un effet sur le corps et c'est par cet effet que le spectateur juge la qualité du spectacle. Donc le corps n'est pas uniquement un objet, ni uniquement un véhicule, il est quelque chose sur lequel on peut agir, mais il est aussi ce qui nous rend présents et nous fait exister.

Mauss nous apprend aussi qu'il y a des techniques d'enseignement, donc de transmission. En observant des cours de natation, il s'aperçoit de l'évolution des techniques de natation, et aussi des façons de l'enseigner⁹⁹. La comparaison est facile avec notre terrain : il y a des cours de chant, les techniques vocales font l'objet d'un enseignement spécialisé, qui peut aller jusqu'à aller jusqu'à de diplômes d'études supérieures. Il y a des professeurs de chant, et des élèves de cours de chant. Je précise que dans ces pages, nous observerons des cours de chant (« techniques

98 Antoine Hennion, François Ribac, « Le silence sur la musique », *Mouvements*, 4/2003 (n°29), p. 114-121.

99 Marcel Mauss, op. Cit.

vocales » pour les intéressés), et des cours de *chant choral*. Le chant choral est aussi pratiqué et enseigné, différemment du chant soliste, mais dans les mêmes écoles. Les programmes d'enseignements peuvent être organisés en plusieurs cours (le conservatoire de Metz par exemple distingue un atelier consacré à la polyphonie, de ceux consacrés au déchiffrage ou à l'expression scénique). L'enseignement sera le plus encadré dans les conservatoires de musique, car ces écoles délivrent des diplômes et la formation est évaluée, également encadrée par des documents-cadres nationaux (les schémas d'orientation pédagogique), et plus souples dans les écoles non diplômantes ou les associations où il peut y avoir des cours, en fonction des besoins des élèves. Aussi, il y a des élèves de tout âge selon le lieu. Un certain nombre de stages s'adressent spécifiquement à des adultes volontaires, tandis que nous trouvons des enfants dès 9 ans dans les conservatoires et maîtrises.

Cela dit, nous voyons bien en quoi les techniques du corps sont une catégorie d'observation pour notre terrain, mais aussi un outil d'enquête fondamental pour l'observation participante. Pour pouvoir « faire avec », ou « être avec » ceux qu'il observe, l'observateur doit se familiariser avec les techniques à l'œuvre dans la communauté qu'il étudie. Je ne peux analyser précisément les interactions techniques au sein des chorales si je ne chante pas moi-même, c'est-à-dire si je m'interdis de faire l'expérience de ces interactions. Ma propre pratique m'a fait évoluer dans des chœurs amateurs et je ne saurais rivaliser avec des étudiants de 3^e cycle ou des artistes confirmés, mais j'ai une pratique suffisante pour m'intégrer dans des chœurs. Tous les concerts et répétitions présents dans ces pages résultent d'observations participantes.

4. Méthodologie

Ce travail s'appuie sur de l'observation de la pratique du chant choral en région Lorraine. C'est un travail de terrain qui s'inscrit sur plusieurs années, et qui m'a permis en particulier de suivre l'évolution des personnes rencontrées. L'enquête de terrain a été complétée par d'autres outils d'enquête présentés dans ce chapitre. Ces années de terrain m'ont permis de collecter un matériau ethnographique important, constitué de journaux, photographies, notes de cours (j'étais également élève de cours de chant) et des entretiens avec des choristes, chefs de chœurs et professeurs de chant.

4.1 Une observation participante multisituée

Lorsqu'on parle d'observation participante, nous faisons référence à une « méthode classique en ethnologie »¹⁰⁰ développée par Malinowski¹⁰¹ : pour pouvoir parler d'une culture, il faut la connaître et apprendre la langue des individus que nous côtoyons. Suivant ce principe, j'ai entrepris d'observer la pratique du chant choral de l'intérieur, depuis les rangs de choristes et prenant moi-même des cours de chant. Cette implication m'a permis de développer un « langage commun » avec les acteurs du terrain. Si les fondateurs de l'ethnologie se sont beaucoup appuyés sur des monographies et ont tenté d'épuiser des espaces clos par l'analyse, les collectifs humains et groupes culturels sont rarement contenus dans des espaces restreints. Le terrain n'est pas forcément un seul lieu déterminé. On ne saurait comprendre un monde de l'art en faisant l'analyse d'un seul établissement culturel ou d'un seul type d'acteur, mais en considérant l'ensemble des activités nécessaires à son fonctionnement et les lieux où ces activités se déploient. Le premier chœur que j'ai intégré à Metz m'a offert, nous le verrons, un point de vue privilégié sur le chant choral, mais ne pouvait suffire pour l'analyse. J'ai mobilisé d'autres outils d'observations pour étendre mon point de vue. Cela a fait évoluer l'observation participante locale vers l'observation multisituée¹⁰². L'article de G. E. Marcus entend défier (*challenge*) la méthode alors fondamentale en anthropologie qu'est la monographie. Cette méthode constitue la base des recherches en anthropologie depuis l'enquête fondatrice de Malinowski dans les îles Trobriand. En transposant la méthode ethnographique sur les terrains européens, Marcel Maquet avait montré que l'échelle du village, de la communauté, était pratique pour l'ethnologue, car elle est à taille humaine. Que nous dit-elle pourtant des réseaux

100 Florence Weber, *Le travail à côté. Une ethnographie des perceptions*. Paris : EHESS, 1989 p25

101 Bronislaw Malinowski, *les argonautes du pacifique occidental*, Paris : Gallimard, 1983 (1963)

102 George E Marcus. "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography." *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, 1995, pp. 95–117. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2155931. Accessed 17 Nov. 2020.

d'interconnaissance et des sociabilités spécifiques, transversales à des communautés, générées par un intérêt commun ? Une pratique sociale peut être partagée par un ensemble d'individus et l'ethnographie multisituée est une technique pour appréhender « la circulation des significations culturelles, objets et identités dans un espace-temps diffus¹⁰³ ». Une observation « mobile » et hybride, mêlant plusieurs sites d'observation. Cette démarche est liée également à une certaine représentation du monde social qui n'est pas composé d'une structure macrosociale mais d'un enchevêtrement de lieux, de significations qu'un seul cas ne pourrait épuiser. Cette observation nous invite à varier les points de vue (« standpoints »¹⁰⁴) sur l'objet. J'ai donc chanté dans dix chœurs de la région et au Luxembourg (nous le verrons, la région collabore avec les pays frontaliers), ainsi que des rassemblements régionaux, mais également utilisé d'autres outils lorsque l'observation participante n'était pas possible. Il ne m'est pas possible d'être à la fois une femme, un homme, un écolier, une choriste, une cheffe de chœur (je n'ai pas l'expérience pour occuper cette fonction). Du reste, certains lieux sont fermés à l'extérieur, comme les conservatoires régionaux pour lequel il faut s'acquitter d'un concours d'entrée, alors que mon niveau musical ne le permet pas. J'ai donc mobilisé des entretiens avec des professionnels pour bénéficier de leur point de vue en tant que responsables d'une formation, en tant que chefs de chœur, ainsi que de l'observation directe pour des spectacles scolaires et des répétitions de chœur d'enfants, en concertation avec leurs enseignants pour avoir l'autorisation d'observer. J'ai complété ces outils d'enquête avec des données quantitatives disponibles telles que les enquêtes du ministère de la Culture, mais aussi des données produites par les acteurs eux-mêmes : les fédérations et associations de chant choral produisent des enquêtes ciblées sur des besoins du terrain. Ces enquêtes sont à la fois des outils et des éléments de corpus, en tant qu'elles révèlent des besoins du terrain. Enfin l'analyse des annuaires culturels, croisés avec des articles dans la presse régionale a permis de recenser les chorales et d'en faire une typologie. Enfin, suivant les principes de l'observation flottante¹⁰⁵, c'est-à-dire une façon d'aller là où le terrain nous mène et se laisser guider par les acteurs : j'ai donc laissé « flotter » mon attention et ainsi fait une veille sur les annonces dans la presse, les petites annonces des chorales, les newsletters de l'INECC, les échanges avec les autres choristes et saisi l'opportunité de la plupart des invitations que j'ai eu pour participer à des concerts. Ces

103 George E Marcus. Op cit

104 Ibid.

105 Colette Petonnet, « L'Observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », *L'Homme*, 1982, tome 22 n°4. Etudes d'anthropologie urbaine. pp. 37-47

matériaux servent notre objectif de parvenir à une description de la pratique du chant choral, en faisant varier les points de vue.

Les outils qualitatifs – en particulier l’ethnographie, car elle correspond à la pratique des anthropologues¹⁰⁶ – permettent de saisir le sens des activités humaines. L’ethnographie est une méthode qui consiste à observer et décrire (« *We are in a business of description* »)¹⁰⁷ et l’intérêt de la description ethnographique est de pouvoir apporter des analyses plus proches du vécu des acteurs que ce qu’apporterait une analyse macrosociologique. L’observation de situations permet en effet de mettre au jour les stratégies des acteurs en les saisissant sur le moment. Pour reprendre l’exemple apporté par l’anthropologue Clifford Geertz, un appareil photo (donc un outil quantitatif, objectif) ne peut pas saisir la différence entre un clin d’œil et une contraction involontaire de la paupière, ce qui est clair pour les yeux d’un observateur humain qui peut percevoir immédiatement s’il s’agit d’une communication et des nuances de celle-ci (s’agit-il par exemple d’un vrai clin d’œil, ou d’une « parodie »¹⁰⁸ ?) ou d’un réflexe involontaire. En ethnographie, l’expérience de l’observateur fait partie du processus de connaissance :

« Dans les écrits anthropologiques achevés – y compris ceux que nous présentons ici –, ce constat – à savoir que ce que nous appelons nos données sont en fait nos constructions des constructions des autres quant à ce qu’ils font, eux et leurs compatriotes – est obscurci par le fait que l’essentiel de ce dont nous avons besoin pour comprendre un événement, un rite, une coutume, une idée, en particulier, est sous-entendu en arrière-fond, avant même que la chose soit directement examinée (ainsi, révéler que ce petit drame a eu lieu dans les Hautes Terres du centre du Maroc en 1912 – et qu’il est présentement raconté en 1968 – détermine en grande partie la compréhension que nous en avons). Il n’y a rien de particulièrement faux là-dedans, et c’est de toute manière inévitable. Mais cela conduit à présenter la recherche anthropologique comme une activité dominée beaucoup plus par l’observation que par l’interprétation qu’elle ne l’est réellement. En réalité, au niveau des faits de base, du noyau dur de l’entreprise – si tant est qu’il y en ait un –, nous expliquons déjà ; pire, nous expliquons des explications. Clignements sur clignements sur clignements.

Ce point de vue est également un rappel sur ce qu’est la culture – et c’est la culture que nous étudions. Elle n’est ni tout à fait dans les objets, ni tout à fait dans les coutumes, ni une invention ou un « phénomène mental » d’une personne : la culture est tout cela à la fois, « la culture est publique ». La culture est un « univers imaginaire dont les actes sont les signes »¹⁰⁹. La description est donc déjà une explication des faits, mais aussi une compilation du sens qu’ont donné les acteurs à ce qu’ils ont fait. Cela veut dire aussi que l’ethnographe ne détient pas la vérité – s’il devait y en avoir une. Le sens des actions est produit par les acteurs, et le rôle de

106 Clifford Geertz, « La description dense », *Enquête* [En ligne], 6 | 1998

107 Bruno Latour, « on the difficulty of being an ANT : an interlude in the form of a dialog », in *Reassembling the social, an introduction to the actor-network theory*, New-York : Oxford University Press, 2005, page 146

108 Ibid.

109 Ibid.

l'ethnologue est de comprendre ces acteurs et les situations auxquelles ils sont confrontés. L'ethnologie consiste à écrire la culture¹¹⁰, c'est-à-dire qu'elle est avant tout une entreprise de traduction de la réalité sociale, un déplacement des faits sociaux – qui existent en 4 dimensions, elles ont lieu dans un espace, impliquent des acteurs sociaux et suivent un déroulement dans le temps autour de certains enjeux qui préoccupent les acteurs – sous forme de texte à caractère universitaire, et à caractère analytique. L'écriture sociologique représente un changement de cadre : du cadre du déroulement de l'évènement dans sa réalité, à un cadre universitaire où il était attendu la production d'écrits *traitant de* la réalité sociale. Cette définition de la sociologie la rapproche naturellement de l'ethnographie, car elle fait de l'observation et de l'écriture les premiers outils du sociologue. Le texte même n'est pas neutre, il n'est pas un simple médium pour faire passer, ou « mettre par écrit » ses résultats, mais une production sur le long court, et lui-même un agencement d'outils, de représentations, d'observations pour parvenir à traduire la réalité observée.

4.2 Matériau récolté

Dans le texte, certaines observations apparaissent avec l'intitulé « observation » et « journal de terrain ». J'ai tenu des journaux matériels et dématérialisés, sous forme de dossier classé par cœur et par type d'évènement. J'ai également des heures (cent onze heures et trente-cinq minutes d'après mon lecteur audio) d'enregistrements audio de cours de chant, répétitions dont certaines sont mobilisées dans ce texte : les enregistrements sont courants pour les cours de chant individuel, cela « se fait », et m'ont permis également de réécouter des situations alors que j'étais participante et ne pouvais pas écrire sur le vif.

Les enregistrements de cours individuels sont uniquement les miens, que j'ai pris en tant qu'élève : je ne peux pas enregistrer les cours des autres, car ils sont personnels. Il arrive qu'on puisse assister au cours de quelqu'un d'autre lors de cours collectifs, mais je ne pourrais enregistrer ou prendre de photos sans leur autorisation. Les observations de cours dans ce manuscrit sont réalisées après concertation avec les individus. Il y a des planches photographiques dans ce manuscrit. La plupart contiennent des photographies que j'ai prises lors de mes années de terrain, pour des cours de technique vocale et des spectacles. Certaines – et cela est précisé en légende des photos – sont prises par des photographes (amateurs ou professionnels selon les cas) qui prennent des souvenirs des concerts. Une limite de l'observation participante est que je ne pouvais avoir de vue d'ensemble des spectacles si j'y

110 James Clifford, George Marcus, *Writing Culture, the poetics and politics of ethnography*, 25th Anniversary Edition, 1986, reed 2010, 326p

chantais moi-même, mais uniquement une vue de la scène. Dans ce cas, les clichés pris par le public et échangés entre choristes ont été des plus utiles. Les photographies sont à la fois un outil d'observation, et des éléments faisant partie du terrain.

Les photographies, en tant qu'elles fixent des moments et des attitudes sont un élément important de l'observation. Celles de cours de chant ont été prises après concertation avec les participants. Les spectacles se prêtent facilement à la photographie, car tous les acteurs gardent des souvenirs de ces moments, mais les cours de chants sont plus personnels, et impliquent généralement peu de témoins hormis les participants, et peut-être quelques élèves qui attendent leur cours. J'ai contacté les enseignants de la maîtrise de la cathédrale de Metz pour pouvoir assister aux cours de chant avec les enfants et demandé si je pouvais prendre des photos. Nous avons convenu d'une date à laquelle je pouvais venir assister à leurs cours. Cela était sur une journée, donc j'ai pu assister à des cours collectifs des plus jeunes, et les cours semi-collectifs des adolescents. L'observation participante ne me permettait pas de voir ces cours, car les adultes avaient des cours individuels sur d'autres plages horaires que les enfants. Les photographies font partie du terrain lorsque ce sont des documents pris par les acteurs, et pour d'autres usages que l'observation : ce sont des souvenirs échangés après les événements pour les prolonger, mais aussi, des outils de communication. On peut considérer que toutes ces images sont des outils de communication – puisque les photographies amateurs circulent également entre individus et sur les réseaux pour donner de la visibilité aux individus ayant participé, et aux organismes ayant porté ces événements.

4.3 Les entretiens : écouter plutôt qu'interroger

L'observation participante est la source principale des informations contenues dans ce manuscrit. J'ai complété les observations par des entretiens (25) et avec deux catégories d'individus : 1/ les choristes, les « amateurs » principalement pour en savoir plus sur leur carrière ¹¹¹, et 2/ les professionnels présents sur le terrain en qualité de chefs de chœur, professeur de direction de chœur ou de professeurs de chant. Suivant la méthode ethnographique, les entretiens étaient libres, mais avec deux catégories d'acteurs, suivent par conséquent deux trames différentes. Les questions avec des choristes portaient sur leur trajectoire musicale. Je commençais l'entretien en leur demandant s'ils pouvaient partager leur expérience, ou revenir sur leurs débuts avec une question d'ouverture telle que « tu chantes depuis longtemps ? Quand est-ce que tu as commencé ? » ce qui les invitait à faire le récit de

111 Howard Becker. *Outsider, Études de sociologie de la déviance*, Paris : Métailié, 1985

leur trajectoire musicale. La « technique des récits de vie prend les interviewés comme des informateurs sur leur contexte de vie et des porteurs de représentations, d'opinions et d'attitudes¹¹²» et peuvent donc être également un outil d'observation. J'étais attentive dans ces entretiens à reconstituer la chronologie, ce que les acteurs ne faisaient jamais spontanément. Les entretiens ont permis de réaliser des portraits d'utilisateurs dans lesquels nous pouvons observer la carrière de ces choristes amateurs.¹¹³ Les entretiens avec des chefs de chœur étaient une grande source d'information, car en tant que choriste, des aspects entiers du métier de la direction étaient hors champ d'observation. Ces personnes m'expliquaient l'organisation qui les emploie, leur travail de direction, de gestion de projet et la manière dont ils accompagnent (voire classifient) les publics qu'ils rencontrent. C'était vrai en particulier pour le conservatoire de musique dans lequel j'avais très peu de visibilité, mais j'ai peu à peu considéré l'importance de la formation musicale qu'ils dispensent auprès du jeune public, et aux adultes amateurs qui se souviennent de leur passage dans le cursus de chant choral. J'ai également rencontré des professeurs de chant et chefs de chœur qui étaient diplômés d'un conservatoire, comme un DEM de chant lyrique ou un DEM de direction de chœur. N'ayant pas passé de concours d'entrée pour suivre ce type de formation, j'ai mobilisé les entretiens pour connaître le fonctionnement de ces classes.

Les entretiens ont cependant leurs limites. Je m'en suis rendue compte à deux reprises où il est apparu que l'expérience partagée et la conversation (ou entretien informel) m'en auraient appris davantage.

« Tout cela étant dit, il vaut mieux écouter les indigènes que les interroger, non seulement pour entendre leurs classifications, mais aussi pour éviter de recevoir des réponses qui ne seraient que le miroir des questions et des attentes du chercheur¹¹⁴ »

Les individus ont du mal à revenir sur leur expérience, surtout si certaines questions paraissent « évidentes » à toute personne qui connaît le terrain. Une amie chanteuse avait accepté de m'accorder un entretien. Lors de cette rencontre, je ne l'ai pas reconnue : intimidée par l'exercice, et elle ne parlait plus beaucoup et j'alimentais tant bien que mal l'échange. De plus, je connaissais cette choriste et il me semblait finalement qu'organiser un entretien n'avait pas de sens, car nous aurions pu tout aussi bien discuter des mêmes choses dans un contexte plus « naturel » pour nous, lors de concerts par exemple. Un second entretien décevant était avec

112 Virginie Vinel, *Des femmes et des lignages, Ethnologie des relations féminines au Burkina Faso (Moose, Simkoomse)*, Paris : L'Harmattan, 2005, coll « connaissance des hommes », page 261

113 Bernard Lahire, *portraits sociologiques, Dispositions et variations individuelles*, Paris : La Découverte, 2002

114 Florence Weber, *Le Travail à côté, Une ethnographie des perceptions*, Paris : INRA/EHESS, 1989

une chanteuse lyrique, que je connaissais pour avoir pris des cours privés avec elle. L'échange apportait des éléments, notamment sur le métier de chanteur et certains aspects techniques de la voix et pourtant cela a duré tout au plus une demie heure, car elle ne voyait pas l'intérêt de l'entretien. J'ai compris plus tard que le cadre de l'entretien n'était pas clair : elle s'attendait à un interview en tant qu'artiste et donc à d'autres types de questions. De plus nous n'étions pas seules puisque son compagnon était dans l'autre pièce, et il était plus compliqué pour elle d'évoquer ses rêves de carrière et de départ vers d'autres horizons... dont elle m'avait déjà parlé d'ailleurs. Les entretiens les plus fructueux étaient avec des choristes de longue date, qui prenaient plaisir à revenir sur les meilleurs moments de leur trajectoire de choristes, ou des professionnels qui avaient enfin l'occasion de pouvoir expliquer un projet qu'ils avaient mené. J'ai finalement réservé l'approche par entretien pour des chanteurs, professeurs de chant ou chefs de chœurs que je voyais plus rarement, privilégiant le terrain comme mode d'enquête. Il faut côtoyer les gens pour qu'ils vous parlent. Concernant les entretiens informels, j'avais parfois la crainte de ne pas me souvenir de tout et prenais des notes dans mon téléphone quand les circonstances le permettaient, ou dans un carnet une fois de retour. La conversation permet d'aborder des sujets autrement : par exemple, évoquer les doutes d'un jeune chef de chœur, son ambition ou ses espoirs et les situations qui l'ont fait rire (gestique d'autres chefs de chœurs, problèmes de justesse lors d'un concert...). Ces confidences sont aussi révélatrices de systèmes de légitimité et des normes valables dans le monde des chorales.

4.4 Le chercheur fait partie du terrain : réflexivité sur la démarche et catégories de jugement incorporées

L'ethnologue fait partie du terrain qu'il observe. Le défi de l'ethnologue est aussi d'objectiver son expérience, qui du point de vue de l'activité réalisée pendant son observation participante, n'est pas différente de celle d'autres usagers. Pourtant c'est justement cette participation, en tant qu'usager, qui permet de comprendre les choses de l'intérieur et d'en faire la description. Certains parlent plutôt « d'expérience partagée »¹¹⁵ entre observateur et acteur du terrain. Avant d'entrer sur le terrain, j'avais déjà des connaissances musicales qui me permettaient de déchiffrer de la musique. Cela venait des cours de piano que j'avais suivis étant enfant, avant de me tourner plus tard vers la guitare, finalement délaissée pour le chant quand une collègue de mon cours de formation musicale au Conservatoire Régional m'avait proposé de chanter avec elle, dans un chœur. Comme d'autres familles (avec un père fonctionnaire européen et une

115 Florence Weber, *Le travail à côté. Etude d'ethnographie ouvrière*, Paris : INRA et EHESS, « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 35, 1989

mère au foyer ce qui nous situait dans les classes moyennes et supérieures), la mienne faisait de la musique une étape de l'éducation des enfants. Ma sœur faisait du violon, tandis que je faisais du piano, chacune en plus des cours de danse classique et ce, de l'entrée à l'école jusqu'à la fin du lycée. Nous faisons nos gammes. Cela correspond à des modèles que l'on voit dans d'autres familles, en particulier pour l'éducation des filles. La danse est une activité valorisée dans le cadre d'une socialisation genrée. Dans son enquête sur les loisirs et la construction de genre, Catherine Monnot¹¹⁶ a montré que l'apprentissage d'un instrument de musique participe à la construction du genre. Cela correspond à « l'histoire longue de l'apprentissage de la musique savante au sein des classes supérieures¹¹⁷ » avec l'inscription des enfants, en particulier des filles¹¹⁸, dans les conservatoires de musique, réputés plus « formels et exigeants¹¹⁹ » que d'autres lieux de transmission des pratiques artistiques. Les familles des classes moyennes et supérieures ont tendance à surinvestir le temps libre des enfants pour accompagner des objectifs scolaires, ce qui mène à une « pédagogisation » des loisirs, plutôt qu'à une logique « d'accomplissement naturel du développement¹²⁰ ». Les instruments à cordes (violon) et le piano concernent en particulier les filles, là où des garçons seraient davantage orientés vers le sport ou des instruments à vents, ou percussion, et ces choix participent à la transmission de normes de genre¹²¹. En cherchant des alternatives aux cours de piano, je me suis mise à la guitare à l'adolescence – compromis familial entre l'exigence de poursuivre la musique et une envie de changement – avant de passer au chant lorsqu'une camarade de mon cours de formation musicale m'a invitée à la rejoindre à la maîtrise de la cathédrale de Metz. Par la suite, lors d'entretiens avec des chefs de chœur de chœurs d'enfants, je gardais à l'idée de vérifier si le chant choral s'inscrivait dans une d'éducation genrée ou si cela répondait à un choix des enfants ou de leurs parents. Quant à savoir si ma propre pratique artistique est socialement déterminée ... mes choix actuels dépendent en partie de décisions prises il y a de nombreuses années et avec lesquelles je compose aujourd'hui.

Ayant appris la musique dans un conservatoire de musique (départemental puis régional), puis chanté de nombreuses années dans un chœur de « bon niveau », j'avais acquis des catégories

116 Catherine Monnot, *Une musique de « jeune fille » ? : apprentissage instrumental et construction du féminin*, thèse de doctorat, Paris : EHESS, 2010

117 Lucas Tranchant, Tranchant, Lucas. « Des musiciens à bonne école Les pratiques éducatives des classes supérieures au prisme de l'apprentissage enfantin de la musique », *Sociologie*, vol. 7, no. 1, 2016, pp. 23-40.

118 Lucas Tranchant, op.cit.

119 Ibid.

120 Ibid.

121 Catherine Monnot, « De la harpe au trombone : apprentissage instrumental et construction du genre », Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012

de jugement et des attentes vis-à-vis de la musique et des opinions sur ce qui est juste ou faux en musique. J'essayais au début d'ignorer mes jugements personnels pour rendre les observations soi-disant plus objectives : au contraire, il était plus juste d'objectiver mon expérience et mon jugement que de l'ignorer et en faire un biais dans l'analyse. J'ai peu à peu appris à faire de ma déception ou de mon enthousiasme selon le cas, des instruments de mesure pour comparer des situations, et comprendre que je correspondais moi aussi, à un type de public : mon âge, mon genre, la relative formation musicale que j'avais par ailleurs définissaient aussi un positionnement social et une façon de percevoir la musique partagée avec celles et ceux ayant le même positionnement social. Cela a ouvert la voie à l'observation parmi la multitude de choristes et de lieux de pratique du chant choral de différents types de relation au savoir, à la musique, à la culture, de différents types d'engagements. Par exemple, j'ai appris que la recherche de performance ne correspond qu'à une vision de la musique, d'autres font de la musique pour leur bien-être personnel, pour avoir un moment musical et convivial. Le terrain m'apprit à voir le spectacle comme un don de soi, un partage, et à valoriser la capacité de tout un chacun à communiquer eut égard son bagage musical. J'ai pu voir également que la qualité se construit, en fonction du temps de préparation, la qualité de l'encadrement et l'adéquation du programme au niveau des choristes. J'ai vu également que les chorales justement permettent à des individus non musiciens de cultiver le plaisir du spectacle et d'avoir accès à un mode d'expression de soi.

Autre biais : mon plaisir personnel était une limite au terrain, avant d'en faire un instrument de mesure que voudrais expliquer. J'ai dû quitter deux chœurs après quelques mois de participation parce que je m'y *ennuyais*. Ces expériences – que j'ai d'abord considérées comme une limite à la construction de mon terrain, *puisque* j'ai arrêté les observations – ont été l'occasion de revenir sur la question de la place du chercheur et en quoi ma propre pratique et immersion dans le terrain en modifie la forme et la perception que je pouvais avoir des situations observées. La première était un groupe de choristes nancéiens, âgés, fiers de leur expertise musicale, qui se réunissaient pour faire de la musique renaissance. Sur place, je découvrais que les choristes déchiffraient péniblement la musique et le projet n'a jamais abouti. J'ai fini par quitter ce chœur ne trouvant plus la motivation de faire le trajet. La seconde était avec un chœur classique qui recrutait sur audition et avait une certaine réputation dans les environs, pourtant je n'y trouvais pas ma place :

« **Décembre 2013.** La répétition n'avance pas... selon moi. Lucie, alto, 55 ans, au contraire trouvait difficile et n'a pas vu passer le temps. Ils (les choristes) déchiffrent note à note et ensuite assemblent le tout en se demandant pourquoi ça ne marche pas. En 2 heures on a lu

2 chants. (Le chef) me demande pourquoi je pars. Je n'ose pas critiquer. Je réponds que c'est un problème d'assiduité, je ne peux pas être là toutes les semaines [*je travaille dans une salle de spectacle, souvent en soirée*]. Il me dit qu'il ne se trouve pas très différent des autres chefs. Il veut pouvoir compter sur ses choristes : pour s'engager le 31 mai il veut savoir aujourd'hui si les gens seront là, sinon il ne peut pas s'engager et trouve cela normal. Donc on est resté sur cette idée que j'avais besoin d'une souplesse que je ne trouvais pas là. »

À cette occasion, j'étais un produit du terrain. Leur façon d'interpréter la musique me paraissait étrange au regard de ce que j'entendais dans les salles de concert et ils chantaient avec une seule nuance sans considération pour le style ou le sens du texte, ce que d'autres chœurs m'avaient appris à faire. Je les ai quittés quand ils ont commencé en janvier à lire des partitions pour le mois de juin. Sur le moment, j'étais persuadée qu'ils allaient sans doute proposer d'autres programmes entre temps, mais il n'en était rien. Il leur fallait tout simplement plusieurs mois de préparation, ce qui me paraissait extrêmement long. J'ai pensé résister et rester un peu plus longtemps dans ce chœur *au nom du terrain*, mais ce n'était pas possible. D'abord pour des aspects logistiques : les répétitions étaient le soir en semaine et à ce moment, j'occupais un emploi d'agent d'accueil à l'Arsenal. Les autres choristes étaient enseignants et des cadres qui venaient à la répétition après leur journée de travail, tandis que je devais annuler des dates de travail pour me rendre disponible. Dans les autres ensembles où je suis restée, les choses étaient différentes : le chœur transfrontalier répétait les week-ends et la maîtrise accorde plus de souplesse sur les présences. Avec des effectifs importants et le nombre de concerts qui exigent une disponibilité très importante, le chœur avait l'habitude de fonctionner avec les effectifs disponibles. Habituee à ce rythme, le fonctionnement de ce chœur me paraissait rigide. Et pourtant. En racontant tout cela à une choriste (24 ans, amateur, professeur des écoles), elle me rappelait à la raison : « *mais c'est normal !* » Toutes les chorales sont un groupe stable qui se réunit chaque semaine pour préparer deux à trois concerts par an. En France, 15 % des chœurs font entre 1 et 2 concerts par an, 41 % des chœurs en font entre 3 et 5, 17 % entre 6 et 10, 5 % font entre 11 et 20 concerts, et ils sont moins de 2 % à en faire entre 21 et 40 ; enfin 1 % en font plus de 40 par an¹²². J'avais seulement eu la chance de connaître autre chose : les stages, les tournées, et les 40 concerts par an. Cela correspond à 3 % des chœurs. Le chœur où je chantais faisait donc partie d'une minorité de chœurs amateurs à faire autant de concerts, mais on va le voir, par son activité et le réseau avec d'autres chœurs, a constitué un point de vue privilégié pour observer le chant choral.

122 *Une approche des pratiques chorales en France*, rapport d'études du ministère de la Culture, Direction de la musique de la danse et du théâtre et des Spectacles, PFI, IFAC, 2007

PARTIE I. Chanter en Lorraine : le point de vue des choristes.

Introduction

Cette première partie s'intéresse à la demande de chant choral en région et à sa diversité. Le terrain m'a confronté à différentes formes de pratique, des plus instituées, observables dans le cadre d'un enseignement organisé sous forme de cursus (le conservatoire de région, la maîtrise de la Cathédrale), aux plus spontanées basées sur l'autoformation et l'organisation d'évènements singuliers. Différentes formes d'organisation rendent le chant choral accessible en région à des choristes néophytes ou confirmés, de passage ou engagés dans des collectifs, et à des collectifs éphémères ou stables. Certains peuvent ne venir qu'une seule fois, et abandonner immédiatement, d'autres peuvent faire deux ou trois ans de chorale au collège avant de passer à autre chose, d'autres peuvent continuer à la retraite une pratique qu'ils ont initiée adolescents. Si le chant choral est toujours, quelle que soit la durée de sa pratique, une expérience collective, le terme de choriste désigne des formes d'attachements différents.

La meilleure manière de rendre compte du socle collectif de la transmission du chant choral et la diversité des formes d'engagement que son contact peut engendrer, consiste dans la présentation du chœur qui a été mon point d'entrée sur le terrain, la maîtrise de la cathédrale de Metz. Il s'agit à la fois d'un équipement religieux — une de ses fonctions est d'accompagner les messes données à la Cathédrale — et d'un équipement de loisir — elle permet à quiconque le désire de s'initier au chant choral et de le pratiquer. Placée sous le régime du droit local hérité de l'annexion de l'Alsace-Lorraine, la maîtrise est gérée par le diocèse de Metz tout en étant conventionnée par l'État.

Les rencontres avec d'autres choristes et avec d'autres chœurs que ma fréquentation de la maîtrise m'a permis de vivre par le biais de concerts communs m'ont confirmé qu'on ne peut comprendre les différentes façons de pratiquer le chant choral en région qu'en associant des portraits de choristes à des portraits de chœurs. C'est la manière la plus adéquate de rendre compte de la sociabilité artistique générée par le chant choral. Mais cette sociabilité possède différentes formes, dont la compréhension nécessite d'en passer par l'histoire. La transmission du chant choral moderne a, en effet, une dimension populaire, elle est entrée tardivement dans les conservatoires de musique sous forme de cursus organisé. Ceci éclaire la richesse et la diversité de l'offre de chant choral en région, dont les choristes et chefs de chœurs que nous allons rencontrer font usage. Des portraits de choristes, des plus occasionnels aux plus passionnés, permettront de préciser ces différents usages. Leur comparaison permet d'identifier différentes relations au chant choral selon que les individus sont des « héritiers », issus d'une

famille de musiciens, ou qu'ils découvrent la musique tardivement par le biais d'intermédiaires extérieurs à la famille. Les offres locales d'expériences du chant choral, et leur localisation temporelle et spatiale éclairent également le parcours des individus. À l'échelle individuelle, les individus trouvent leur plaisir sur la base de compromis entre leurs attentes personnelles et ce qu'une chorale leur offre, en termes de ressources techniques (dont l'acquisition implique des contraintes et représente un certain coût) et d'occasions de convivialité. Le chant choral est inséparablement une expérience individuelle et une expérience collective, une occasion de culture commune avec des étrangers.

1. L'entrée sur le terrain par la maîtrise de la cathédrale de Metz

L'entrée sur le terrain m'a été donnée par la maîtrise de la cathédrale de Metz. La maîtrise de la cathédrale est une école de chant créée en 1995 sur une initiative concertée entre l'évêque de Metz et les collectivités publiques, dans le cadre du renouveau des maîtrises, observé à ce moment en France. L'école est composée d'enfants qui bénéficient d'un enseignement artistique, et d'adultes volontaires en recherche d'une offre de loisir de qualité. L'organisation a pour vocation de gérer une école maîtrisienne – ce sont les chœurs d'enfants –, de promouvoir la musique liturgique et le chant choral en général par le biais de la formation et de prestations de concerts. Le chœur est spécifique dans le paysage du chant choral, et de par son implantation en région, m'a permis de construire mon terrain.

La maîtrise de la cathédrale de Metz accompagne les offices de la cathédrale (plus de 200 par an¹²³), les dimanches ordinaires et jours de fête en fonction des disponibilités des choristes adultes (nous faisons des roulements pour que les choristes ne viennent pas tous les dimanches), et se produit en concert de septembre à juillet, avec le chœur au complet, ou en petits effectifs, par exemple la participation de 5 chanteurs à une messe de mariage, ou la réalisation d'un enregistrement par 11 volontaires. Le chœur désigne en fait 4 chœurs, divisés en groupe d'âge : le chœur préparatoire réuni des filles et des garçons de 9 à 11 ans, le chœur principal de 11 à 14 ans, le collège vocal de 15 à 18 ans et le chœur de chambre pour les adultes. Les enfants sont tous scolarisés à Jean 23, un ensemble scolaire privé catholique de l'agglomération messine, dans le cycle primaire et secondaire d'où la possibilité de diviser les chœurs d'enfants en deux groupes d'âge : les plus jeunes sont en CM1 et CM2, les autres sont au collège. Le chœur de chambre rassemble des choristes de longue date issus d'autres chœurs. Du fait de la multiplicité des événements, il n'est pas possible que tous les chanteurs soient là à chaque fois : le chœur est habitué à fonctionner avec les personnes disponibles y compris pour les obligations religieuses.

La maîtrise, on l'a compris, est un équipement musical hybride. Elle est un équipement religieux, entretenu par le diocèse, du fait de l'intensité émotionnelle qu'elle apporte au culte pour les fidèles, mais aussi de son intérêt esthétique. Elle participe au rayonnement du culte au-delà de la communauté des fidèles, elle attire à la cathédrale, ne serait-ce qu'une fois par mois, quelques individus qui y vont assez peu d'ordinaire. Mais il s'agit aussi d'un équipement

123 Chiffres de l'assemblée générale de la maîtrise, 2018

culturel au sens moderne, un équipement de production et d'animation musicale visant l'ensemble des citoyens. Les statuts de la maîtrise, modifiés il y a quelques années pour y inscrire entre autres la mention de production musicale, stabilisent l'organisation et confirment le caractère hybride du service rendu par le chœur : religieux lorsqu'il assure l'animation des cultes à la cathédrale, et culturel, lorsqu'il prépare et anime une saison de concerts pour le public local. Il ne s'agit donc pas que d'un chœur liturgique ce à quoi des membres de l'ancien bureau voulaient la réduire au risque de menacer sa continuité. Le service cultuel, la formation musicale et les prestations de concerts forment un équilibre qui permet à la structure de se financer, de justifier des subventions des collectivités et attirer un nombre suffisant de choristes. L'organisation touche des subventions à la fois de l'évêché (d'où une obligation de présence aux célébrations à la cathédrale), mais aussi des collectivités territoriales (deux communes, le département et la région). Le directeur expliquait ainsi l'articulation de la saison de concerts et de la liturgie :

« On ne peut pas avoir une qualité le dimanche si on n'a pas de formation et la formation elle dépend des concerts. Donc il faut une articulation savante entre les deux [*les volets cultuel et culturel*]. Si on a que la cathédrale, ça va marcher six mois et au bout de six mois déjà les jeunes ils vont partir, parce que les jeunes ce n'est pas... on va plus les retrouver à la cathédrale, quoi. Donc quelque part, c'est un équilibre¹²⁴ (...) plus on développe, plus on a de moyens pour former du monde à la maîtrise, pour augmenter le niveau et pour augmenter les liturgies à la cathédrale. »

Même les plus conservateurs à l'évêché devaient comprendre que sans les prestations de concert et la formation (les enfants ont des cours de chant et des stages de musique toute l'année) il n'y aurait plus de choristes à la cathédrale et qu'il était dans l'intérêt de tous de maintenir toutes ces activités. En même temps, la production musicale ne serait pas possible sans le soutien des chanoines qui versent une subvention à la maîtrise, et de l'évêché qui prend en charge notamment le salaire du directeur et du directeur adjoint. Cela illustre une spécificité de cette maîtrise, directement liée à une spécificité du droit local : la Moselle, tout comme les départements d'Alsace, est un département concordataire où les ministres des Cultes ainsi que certains laïcs sont employés par le bureau des cultes, qui dépend du ministère de l'Intérieur. En pratique, les prestations de concerts et la formation permettent d'obtenir des subventions des collectivités, de même pour la diffusion de concert, et les commandes passées auprès de compositeurs et de permettre le développement de l'organisation, tourné vers la production musicale. Il y a des limites à cette croissance : les moyens matériels (le CA a reculé d'un an la sortie d'un disque de la maîtrise faute de budget suffisant) et humains (c'est un chœur amateur

124 Entretien avec Christophe Bergossi, maître de chapelle à la cathédrale de Metz et directeur de la maîtrise.

avec beaucoup de renouvellement dans les chœurs d'enfants, donc le niveau varie aussi selon l'évolution des effectifs), mais la recherche de qualité est une constante.

1.1 Devenir choriste et intégrer le collectif

Parler de la manière dont j'ai intégré ce chœur permettra de comprendre ma place sur le terrain, mais aussi de découvrir une des manières d'intégrer un chœur en région, puisque ma situation correspond à celle d'autres individus. Comme d'autres jeunes adultes, j'y suis entrée par cooptation : j'avais 20 ans et prenais des cours de guitare et de formation musicale (« FM ») au Conservatoire à rayonnement régional de Metz (alors « Conservatoire national de région », car c'était avant la réforme de 2006¹²⁵). Une fille de ma classe de « FM », qui chantait particulièrement bien, et beaucoup mieux que nous autres élèves de FM qui n'avions jamais eu de cours de chant, m'avait invitée à un concert de son chœur un dimanche après-midi. Elle me parlait souvent de chant, j'avais compris qu'elle chantait à la Maîtrise (sans savoir encore ce que c'était) et au chœur de chambre de Luxembourg (situé à moins de 40 kilomètres de Metz), et me parlait chaque semaine de son professeur qu'elle admirait beaucoup, Philippe¹²⁶. À la fin du concert, elle me présente au chef de chœur, et lui demande si je peux venir à la prochaine répétition. Je n'avais rien demandé, mais je me suis ainsi retrouvée, sans autre forme de procès, à chanter le mercredi soir suivant à la crypte de la cathédrale.

C'était en juin 2008, et le chœur de chambre répétait à la crypte de la cathédrale les mercredis à 20h, juste après le *collège vocal*. Le *chœur liturgique*, qui n'existe plus aujourd'hui, répétait en même temps que le *chœur de chambre* à la sacristie. Quelques années plus tard, les répétitions ont été déplacées au vendredi soir – cela semblait plus pratique pour les adultes et pour les adolescents qui avaient d'autres activités en semaine et des cours au lycée le lendemain matin. Depuis, le lycée partenaire de la maîtrise nous met à disposition une salle de répétition dans le lycée. Peu à peu la maîtrise y a transféré également sa bibliothèque de partitions (rangée au début dans un local à la cathédrale) et le bureau, qui était auparavant dans les locaux de l'évêché de Metz.

Mais ce processus de laïcisation n'est que partiel. La sacristie à la cathédrale nous sert toujours de salle de répétition les dimanches et lors de concerts à la cathédrale (les prêtres utilisent alors une autre salle). Elle est équipée d'un piano droit et d'une armoire pour ranger les tenues rouges des choristes. Ces tenues rouges sont différentes des tenues de concert, qui sont noires suivant

125 Décret n°2006-1248 du 12 octobre 2006 relatif au classement des établissements d'enseignement public de la musique, de la danse et de l'art dramatique

126 Nous rencontrerons Philippe à nouveau dans ces pages dans la seconde partie, en tant que professeur de chant.

la coutume des concerts classiques. Celles-ci ressemblent à des « aubes », même si ce sont, plus précisément, des « coules » (un vêtement religieux, conçu pour les chanteurs d'église). Depuis 2020 et la saison culturelle « les 800 ans de la cathédrale de Metz », tous les choristes en ont une, de couleur rouge. Le choix de la couleur répond à la fois à une question pratique et symbolique entre l'offre disponible auprès du fabricant et le sens de la couleur, sachant que le bleu était déjà la couleur de la maîtrise de Notre-Dame de Paris (le bleu est la couleur de la vierge) et le rouge pouvait faire écho au martyr de Saint-Étienne, le saint patron de la Cathédrale de Metz. Les enfants ont été les premiers à avoir une « tenue » lorsqu'ils sont allés pour la première fois à un rassemblement de « Petits Chanteurs » (fédération de chœurs d'enfants catholique) en 2003 et ont été dotés à cette occasion d'un polo blanc et d'un pull rouge avec le logo de la cathédrale brodé dessus.

Le côté religieux du chœur aurait pu m'en éloigner au début. Mais je ne l'ai jamais perçu comme un chœur liturgique, malgré le contexte de ma première rencontre. Ceci est sans aucun doute dû à l'accueil du chef de chœur. Il est venu me parler à la fin de la première répétition à laquelle j'ai participé, et m'a expliqué le fonctionnement : il s'agissait d'un « chœur de formation », on pouvait y prendre des cours de chant, et il y avait simplement un service à rendre à la cathédrale. Il n'y avait pas besoin d'audition pour intégrer le chœur. La présentation faite par cette amie choriste et l'entretien que j'ai eu avec le chef de chœur correspondent à un mode d'entrée par cooptation, que suivent les autres choristes du chœur.

Le conservatoire de musique m'avait déçue par son apparente froideur et une organisation en cursus, où les activités de pratiques collectives étaient à ce moment, en 2009, réservées à des petits groupes d'étudiants, alors qu'ici on m'offrait un accès direct à une pratique musicale, collective et de qualité. Plus qu'un point de vue personnel, c'est en fait la différence de fonctionnement qui m'a été rendue visible : nous le verrons, les écoles publiques de musique organisent leur formation en cursus, tandis que chœur, bien que proposant une formation musicale à ses membres se rapproche beaucoup plus d'un fonctionnement d'un chœur associatif dans la manière pour les choristes de l'investir. Il ne s'agissait pas d'une classe avec un programme, mais d'un chœur, donc un collectif partageant une expérience commune. J'étais surtout impressionnée par le niveau du chœur et des jeunes du collège vocal qui semblaient chanter magnifiquement, à 4 voix tout de suite avec beaucoup de facilité ce que je ne pouvais pas faire après des années de solfège. Il m'a semblé immédiatement que je pouvais progresser en intégrant ce chœur. J'avais appris à lire la musique et possédais une bonne oreille, mais je

ne chantais pas très bien ! La théorie musicale et les techniques du corps¹²⁷ nécessaires pour pratiquer sont deux choses différentes. Les techniques vocales, ça s'apprend. Lors de mes débuts dans le chœur, je me devais de travailler les chants à la maison pour rattraper le niveau des autres choristes, puis, bénéficiant de la possibilité d'apprentissage mutuel dans le groupe et des cours de chant qui nous étaient proposés, j'ai appris à chanter comme les autres.

Mais mon intégration au chœur de la Maîtrise, la pratique du chant en collectif, m'a ouvert le terrain grâce aux rencontres avec d'autres chœurs, et m'a montré les possibilités de formation musicale et de pratiques musicales qui sont possibles dans le monde amateur. Le fait de multiplier les concerts nous faisait rencontrer d'autres musiciens qui à chaque fois nous apprenaient quelque chose sur la musique : un répertoire, un style, des techniques vocales. Encore aujourd'hui je suis sûre d'avoir appris plus de choses à la chorale qu'en 12 ans d'école de musique. Cela me pose toujours question quand j'entends que certains chœurs recrutent sur niveau, ou que le niveau du chœur dépend des choristes. Certes, il y a ceux qui ont acquis un « bon » niveau, et ceux qui sont néophytes. Mais les néophytes ne le restent jamais très longtemps : chanter, cela s'apprend. Du reste j'étais également dans un groupe qui correspondait à mon âge : à 20 ans je ne pouvais pas rêver mieux que de chanter avec des gens de mon âge et de voyager.

À cette époque il y avait des frais de cotisation de 30€, ce qui rendait cette pratique accessible pour l'étudiante de que j'étais. Depuis, le conseil d'administration en a décidé autrement, la cotisation est aujourd'hui de 200€, un prix acceptable pour certains adultes, mais malheureusement très élevé pour certaines familles et certains étudiants. Cela peut être considéré comme un élément de sélection indirecte des choristes, mais cette lecture ne devrait pas oublier cette décision collective prise en Assemblée Générale était une réponse des choristes, adhérents de l'association, pour contribuer au maintien des activités malgré des baisses de subventions en comparant le chœur avec d'autres services de loisirs qui demandent des cotisations importantes (club de sport par exemple).

Avec les années, nous sommes allés deux fois en Italie ; les enfants étant membres de la Fédération *Pueri Cantores*, nous, les adultes du chœur, partions tous au congrès du Vatican, 2010 et 2015 pour les accompagner. Mais également en Angleterre (Oxford en 2013 pour un échange avec le chœur d'enfants dirigé par Edward Higginbottom, professeur au New College), et dans d'autres villes françaises pour des concerts et participions à des festivals (par exemple, des concerts de Noël en Alsace, une participation au festival des Arts Jaillissants de Montsapey

127 Marcel Mauss, « Les techniques du corps (1934) ». *Journal de Psychologie* XXXII, n° 3-4 (1936).

en 2013, concert d'ouverture du *Festival des Abbayes (Vosges)* avec l'ensemble *Stradivaria* en 2013 également). Nous avons toute l'année des occasions de déplacement ou de rencontre avec d'autres ensembles. Ces expériences m'ont permis de rencontrer d'autres chœurs, des dispositifs culturels dans lesquels ont lieu des concerts et autant de situations pour observer comment la musique se fait.

1.2 Les choristes adultes du chœur de chambre

Même si la convivialité avec des personnes de mon âge a été dans mon cas un facteur d'attachement à la Maîtrise, ce chœur attire et rassemble des personnes différentes du point de vue de l'âge, de l'occupation professionnelle, et de la motivation. Dans le cas de la Maîtrise, certaines personnes, par exemple, sont manifestement portées à participer par leur foi religieuse. Par exemple, quelques choristes adultes ne participent à aucun concert, mais chantent régulièrement à la messe de la cathédrale le dimanche. Il s'agit d'une manière de pratiquer sa religion, là où pour d'autres adultes, il s'agit d'un contre-don pour la possibilité de pratiquer le chant choral que leur offre la Maîtrise. Il est demandé en effet à tous les choristes adultes (et non aux enfants qui ne viennent à la cathédrale que pour Noël et Pâques) de participer à l'animation musicale de la messe du dimanche au moins une fois par mois, et lors des célébrations importantes (les grandes fêtes ou des événements du diocèse). Lors de ces occasions, le caractère hybride de l'adhésion au chœur est rendu visible à quiconque peut l'observer de l'intérieur. Si la majorité des choristes prennent la communion, quelques-uns restent assis à ce moment-là ou ne récitent pas les prières. On peut parler, dans ce cas, d'un détournement de la pratique du chant à des fins de satisfaction esthétique personnelle, caractéristique de la modernité culturelle, et dont nous observons l'aboutissement. Ainsi, dès 1770, 5 musiciens employés par le Chapitre de Béziers ont été renvoyés pour avoir préféré chanter en ville qu'aux vêpres¹²⁸. D'autres cathédrales étaient plus tolérantes, et laissaient leurs musiciens chanter « en ville » (c'est-à-dire faire de la musique profane).

Aujourd'hui, si de nombreux choristes viennent à la Maîtrise pour pouvoir chanter à la cathédrale, d'autres viennent uniquement pour le plaisir de chanter, de se produire dans des concerts. Le diocèse s'en accommode, en échange du respect du culte et d'un minimum de participation aux messes (une fois par mois minimum pour les adultes).

À la maîtrise, nous voyons des choristes entrer lorsqu'ils sont enfants et continuer jusqu'à l'âge adulte. Parmi les adultes, certains sont là de longue date, d'autres sont de passage. C'est

128 Bernard Dompnier, *Les corps de musique des cathédrales françaises au XVIIIe siècle. Essai de typologie*, congrès « European Sacred Music. 1550-1800. New Approaches », Fribourg : Suisse, Juin 2010

notamment le cas d'étudiants qui viennent tant qu'ils vivent à Metz et quittent le chœur quand ils quittent la ville. Quelques jeunes adultes ont quitté le chœur également lorsqu'ils ont fondé une famille. Mais, du côté des plus âgés, certains ne se retirent que lorsqu'ils atteignent un âge vénérable... J'ai chanté à la Maîtrise avec un choriste de 80 ans que les plus jeunes surnommaient « papy » et qui a exercé longtemps la fonction de commissaire aux comptes. Le surnom qu'il acceptait volontiers témoigne également du climat « familial » qui régnait dans le chœur, du fait des différences de générations.

L'interconnaissance personnelle, la sociabilité religieuse et culturelle, et les liens familiaux jouent un grand rôle dans l'intégration du chœur et la stabilisation de la participation. Dans le chœur de chambre, il y a aujourd'hui quelques étudiants, dont un doctorant béninois, qui a peu de formation musicale et est venu d'abord parce qu'il souhaitait chanter à la cathédrale, quelques étudiants de la faculté de musicologie, quelques jeunes actifs trentenaires (moi, le directeur adjoint, une orthophoniste, une professeur des écoles ...). Le chœur de chambre accueille également des choristes à la trajectoire plus stable, venant chercher une offre de chant choral de qualité. Certains sont choristes de longue date, et les jeunes arrivés plus récemment semblent s'inscrire dans la durée également. Une jeune alto¹²⁹ qui fait ses études en Belgique revient à Metz tous les week-ends pour ne pas manquer une répétition. Une alto, moins jeune que la première, habite dans le Saulnoy et fait 50 minutes de route aller et retour pour venir. Ces trajets témoignent de l'engagement des individus et de l'attachement au groupe.

Si l'on regarde l'origine sociale des choristes, le chœur adulte de la Maîtrise est un collectif plutôt éduqué et diplômé. On y trouve une orthophoniste, un dentiste, plusieurs professeurs (hommes et femmes) des écoles et du secondaire (dont une à la retraite), une agrégée de musique enseignante dans le secondaire également. On constate une surreprésentation de doctorants (un ténor et moi-même) et docteurs (linguistique et informatique) par rapport à la population générale. Ce que cette caractérisation socioprofessionnelle ne restitue pas, cependant, c'est la grande diversité des attentes. Certains viennent pour chanter à la cathédrale, d'autres pour bénéficier de cours de chant, d'autres pour chanter dans un chœur classique et faire des concerts. Les animateurs sont conscients de ces différentes façons d'investir la maîtrise, et c'est un enjeu pour eux de trouver un équilibre permettant le bon fonctionnement du chœur et une présence régulière à la cathédrale, de conserver une certaine souplesse pour ne pas perdre des effectifs. C'est pour cette raison que les enfants ne sont pas tenus de venir tous les dimanches à la cathédrale, hormis lors de fêtes religieuses. Les animateurs tiennent compte du fait que la

129 Entretien avec Madeleine, 24 ans, alors étudiante

participation au chœur répond à des motivations différentes, selon les âges et l'environnement familial :

« C'est une problématique qui est réelle, on a des personnalités différentes avec des envies différentes, on a des âges différents ... peut-être plus chez les enfants, on en voit qui ont des parents qui vont aux concerts, ils écoutent de la musique... et puis des gamins qui arrivent qui ne sont jamais entrés à la *cathédrale*. Ce n'est pas le même centre d'intérêt tout simplement. On sent bien que certains sont attachés plus au culturel et d'autres plus au culturel. Et t'en as qui font toutes les formations et que tu ne retrouves pas spécialement à la cathédrale¹³⁰ ».

Le chœur ne fait pas de campagne de recrutement et il n'y a pas de sélection à l'entrée. Le bouche-à-oreille et la cooptation font que l'entrée dans le chœur résulte d'une démarche des individus qui vont s'intéresser au chœur et de se renseigner pour l'intégrer. Le niveau des choristes, et du chœur (la dynamique de groupe d'un chœur stable fait que le niveau de groupe est supérieur au niveau des individus) est soutenu par la formation : les enfants ont des cours de chant choral et de solfège, les adultes ont quelques heures de cours de chant individuels, et des stages sont proposés pendant l'année, d'abord à destination des enfants, mais selon le contexte les adultes peuvent participer. Chanter régulièrement avec d'autres chefs de chœur fait également augmenter le niveau des choristes en les confrontant à d'autres répertoires et d'autres approches.

L'expérience musicale des choristes adultes avant d'intégrer le chœur est très variable. Une personne, on l'a vu, a une agrégation de musique, une autre a suivi des classes musicales au collège. Un doctorant en sciences des matériaux qui a intégré le chœur en 2018 a pour seul bagage musical d'avoir chanté dans des rassemblements catholiques. De même Jacques, étudiant en école d'ingénieur, ne savait pas déchiffrer. Ces deux personnes ont intégré le chœur d'abord pour le plaisir de chanter à la cathédrale. L'absence de recrutement organisé et de sélection sur niveau musical est en fait une forme de sélection, puisqu'elle constitue une garantie de voir arriver des choristes qui se sont informés du projet de la maîtrise, qui acceptent le lien avec la cathédrale et sont disposés à s'investir personnellement dans la pratique du chant choral :

« On ne met jamais d'affiche « recrute » parce que c'est spécifique la maîtrise par rapport à la cathédrale. S'il n'y a pas déjà une démarche du chanteur qui va se renseigner... Il n'y a pas de sélection musicale parce que justement l'objectif de la maîtrise c'est de former (...), le but c'est de passionner les gens, leur faire comprendre qu'à un moment donné il n'y a que la rigueur et le travail qui fait qu'on s'améliore, qu'on progresse quoi ¹³¹»

Ce type de recrutement n'assure pas seulement l'acceptation du service à la cathédrale, mais l'assiduité des choristes dans un chœur qui demande beaucoup (prestations de concerts qui

130 Entretien avec Christophe Bergossi, directeur de la maîtrise

131 Entretien avec Christophe Bergossi, op cit

occupent les soirs, week-ends et temps de vacances scolaires). Le refus de l'investissement personnel qu'exige le chœur est davantage la raison de départ des nouveaux inscrits, que le manque de disponibilité qu'ils peuvent invoquer :

« (...) J'ai dit non, ce n'est pas possible. Donc il n'y a pas de sélection, elle se fait par cette rigueur-là, le travail, et quelque part l'adhésion au projet. Même si quelqu'un n'arrive pas avec le même projet, faut qu'à un moment donné il soit d'accord sur le projet. Si quelqu'un me dit « moi je ne chante pas à la cathédrale, ce n'est pas possible. Je leur demande surtout les enfants, de respecter les rites¹³². »

Il y a eu également des départs dus à un mécanisme de sélection interne mis en place il y a quelques années avec la création du « chœur liturgique » qui incluait tous les adultes, et le « chœur de chambre » qui en incluait seulement une partie qui pouvait participer aux concerts. Les adultes du chœur liturgique ont fini par quitter la structure, car ils avaient moins d'opportunités pour chanter.

1.3 Portrait d'une ancienne choriste

À l'occasion d'un repas organisé pour les 20 ans de la Maîtrise en 2016, j'ai pu rencontrer d'anciens chanteurs. Véronique (48 ans), qui habite à Paris, a chanté à la Maîtrise. Elle avait fait le trajet spécialement pour l'évènement. Le déplacement (4h de route) est un signe des liens forts qu'elle a conservés avec cette chorale, dans laquelle elle ne chante plus, mais qu'elle avait envie de revoir à cette occasion :

« Véro est institutrice, elle a deux enfants qu'elle avait inscrits à la Maîtrise il y a quelques années. Comme ils chantaient dans le groupe de jeunes (le « collège vocal ») elle avait elle-même intégré le chœur d'adultes (« chœur de chambre ») et ils chantaient donc tous les trois. Ils sont restés 2 ans avant de partir en Chine, car son mari est expatrié. Ils vivent à Paris maintenant, mais elle a fait le trajet exprès jusqu'ici avec les enfants. Ils sont grands maintenant : le garçon est entré au Lycée et la fille est en fac de droit. Elle joue aussi du violoncelle. [...] Je lui demande comment c'était la Chine. Elle me dit qu'elle a essayé de monter une chorale là-bas avec la communauté française : elle a trouvé un chef de chœur chinois, mais avec la barrière de la langue et les disponibilités de chacun, ça n'a pas tenu. À Paris, elle ne chante pas non plus. (...) Ça lui donnait « un ancrage » : ils étaient intégrés, les enfants avaient une activité, elle avait des amis. À la maîtrise il y a effectivement un côté famille et beaucoup de week-ends de musique. Ça lui manque, elle ne retrouve pas ça ailleurs. Sa fille a versé une larme en écoutant le concert et Véro avait l'œil humide aussi. Elle a acheté la BD de la maîtrise et la feuilletait en attendant le concert¹³³ »

On voit que pour Véro, chanter à la Maîtrise avait plusieurs attraits, la possibilité de pratiquer la musique qu'elle apprécie beaucoup, la réponse à sa recherche de donner une éducation artistique à ses enfants et un moyen pour elle et sa famille de s'intégrer, de trouver des attaches et des racines, car avec les déménagements fréquents il est plus difficile pour elle de tisser des

132 Ibid

133 Carnet d'observations. Lundi 9 mai 2016. Repas commun pour les 20 ans de la maîtrise. Echange avec Véro, 48 ans, professeur de lettres.

liens. La formation musicale personnelle par la pratique du chant et les concerts, et la sociabilité qu'elle procure, le « lien social supérieur »¹³⁴ qu'elle permet de créer sont les deux apports pour Véro de la Maîtrise. Elle a ainsi trouvé, ainsi que ses enfants, une « grande famille » d'amis dans une ville où elle ne connaissait personne, une « grande famille » qu'elle regrette aujourd'hui. Cette personne ne cherchait pas seulement à satisfaire l'envie de pratiquer de la musique, mais l'a utilisé pour sa capacité de cette activité de créer du lien social.

1.4 Choristes « amateurs » et choristes « professionnels »

Il est notable que l'expérience de la Maîtrise m'a permis de découvrir une figure de choriste intermédiaire entre le bénévole et le professionnel. La Maîtrise, en effet, fait appel régulièrement à des « renforts ». Ce sont parfois d'anciens choristes expérimentés qui chantent habituellement dans d'autres chœurs, et qui font ça pour leur plaisir, parfois des intermittents du spectacle dont c'est le travail. Il est difficile de ce point de vue, de distinguer le monde du loisir et le monde de l'art en région. Parler de choristes, en région, c'est parler d'un groupe flou, composé de gens dont c'est le loisir, mais dans lequel prennent place des individus qui ont un statut professionnel plus ou moins reconnu. La porosité du monde du chant choral en région contredit le cloisonnement instauré par le développement de certains parcours ou l'action de certaines institutions : les individus y passent d'un cadre à l'autre, du conservatoire au groupe de jazz, de la classe de chant à la chorale ; cela est accentué par la multiplicité des emplois que peut occuper une même personne dans ce milieu : soliste en récital, professeur de chant (là encore les cumuls d'emploi dans plusieurs écoles sont fréquents), chef de chœur, compositeur, directeur ou administrateur d'un ensemble ... la plupart des artistes rencontrés multiplient les fonctions donc il n'est pas rare de les revoir dans d'autres contextes. C'est le cas également des instrumentistes : une même violoniste peut être employée par plusieurs ensembles et donc se retrouver à accompagner le chœur en étant dans deux ensembles différents. À la différence des instrumentistes, cependant, le concert de chant choral en région offre régulièrement l'occasion de coopérer à des choristes bénévoles et des choristes rémunérés pour leur prestation. Le cas de ma rencontre avec Isabelle, aujourd'hui chanteuse lyrique et de musique contemporaine, illustre très bien ce phénomène du mélange « amateurs » et « professionnels » :

« Isabelle, soprano âgée d'une trentaine d'années, intermittente du spectacle est en tournée avec nous pour un concert à Nantes. Une choriste plus âgée qui la connaît depuis qu'elle était petite se souvient l'avoir vue récemment : Isabelle demande : « À la télévision ? » C'est tout à fait possible, car certains de ses concerts ont été retransmis par Mezzo, émission que regarde Brigitte. Mais il s'avère que cette fois ce n'était pas à la télévision qu'elle l'avait vue, mais lors d'un concert du Concert Spirituel, à l'Arsenal. La chanteuse se

134 Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris : La Dispute, 2006, 414p

souvent effectivement de cette production et reproche à la choriste de ne pas lui avoir dit bonjour, car cela lui aurait plaisir de voir que des connaissances viennent l'écouter¹³⁵. »

Dans ces échanges nous voyons également ressortir des différences de cadres de participation¹³⁶ de ces personnes. Madeleine, choriste au chœur de chambre, s'est exclamée qu'il y reste « heureusement » la musique pour nous soulager des maux de la société, car c'est pour elle une activité de loisir qui s'oppose à son temps de travail, qu'elle peut sans doute un peu oublier pendant qu'elle chante. Cela correspond aux fonctions de « délassément » et de « divertissement » du loisir décrites par Joffre Dumazedier¹³⁷ : pour elle, le chant choral est reposant et lui permet d'échapper aux difficultés de son emploi. Loïc, qui a quitté un emploi de chercheur pour devenir chanteur lyrique, rappelle que pour lui ce n'est pas un loisir, c'est un métier et que le monde du spectacle a aussi ses contraintes, en particulier la compétition et la forte sélection qui existe dans les musiques classiques. Cette question de l'acceptation des contraintes techniques du chant choral est importante. Elle ne différencie pas uniquement les choristes bénévoles des choristes salariés, mais constitue aussi une distinction au sein des choristes bénévoles.

1.5 Convivialité et interaction technique

Observer la pratique du chant choral à partir du terrain que constitue la Maîtrise est rencontrer cette distinction, à travers les exigences de qualité qui la singularise en tant que chorale. Elle est bien exprimée par le directeur de la Maîtrise :

« Tu disais au journaliste qui était là l'autre fois pour l'interview qu'il n'y avait pas ce côté convivial qu'il y avait dans d'autres chorales....

– Alors oui, oui parce que c'est une école de formation et quelque part... Depuis le début, jamais tout le monde ne s'est rencontré. Jamais tout le monde n'a chanté ensemble. Alors si, il y a des fois à la cathédrale des jeunes, des adultes, mais réellement (...) Dans une chorale, normalement, tu as vingt chanteurs, tout le monde est là à part un malade. Jamais ça n'arrive à la Maîtrise. Est-ce que toi depuis que tu es à la maîtrise, tu as déjà chanté avec tous les chanteurs ? Avec les 105, 110 chanteurs ? (...) Donc quelque part tu peux être membre de la maîtrise sans jamais connaître un chanteur. Si toi tu ne fais pas l'effort... Et en plus, on n'a pas de moments conviviaux... Chaque fois qu'on se voit, c'est pour faire de la musique, c'est pour chanter. S'il se passe des choses conviviales, c'est l'initiative... voilà, que quelques-uns souhaitent. »¹³⁸

Mon expérience personnelle permet de relativiser cette affirmation. À la maîtrise, il y a non seulement les échanges qui résultent simplement du fait d'être ensemble, mais aussi des occasions de convivialité organisées dans ce but en particulier à la rentrée de septembre où une

135 Journal de terrain, concert à Nantes, décembre 2016

136 Daniel Cefai, Edouard Gardella, « Comment analyser une situation selon le dernier Goffman ? » op cit

137 Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?* Paris : MkF Edition, 2018, page 52

138 Entretien avec Christophe Bergossi, op cit

marche est parfois organisée un dimanche après-midi, ou la « galette des Rois » (qui consiste à manger une part de galette en milieu de répétition avant de reprendre) aux alentours du 6 janvier et le repas de l'ascension, qui est une fête catholique importante et également un jour férié. Il est vrai, pourtant, que tout le monde ne vient pas à ces occasions. La marche du 25 juillet 2020, proposée par le chef de chœur pour qu'on puisse se voir malgré le confinement et la saison culturelle annulée, n'a ainsi attiré que 15 personnes.

Cela explique que le chœur de la Maîtrise ne convienne pas à tous les choristes, un phénomène indépendant d'ailleurs de leur bagage musical et de leur motivation technique. Voici la réaction d'une choriste ayant quitté la maîtrise après seulement 1 an de participation, alors qu'elle est musicienne (elle est étudiante au conservatoire de Nancy et professeur de violon et violoncelle) et souhaitait s'impliquer beaucoup dans le chœur en étant présente avant et après les répétitions « *pour aider* ». Son désir d'implication s'est heurté à la difficulté de créer du lien avec les autres dans le cas de la Maîtrise. Comme elle est par ailleurs enseignante dans une école de musique, elle compare défavorablement ces deux expériences :

« Dans une école de musique où je bosse, je me suis fait des copains et même un ami en quelques jours. Dans l'autre école de musique, je me suis fait des copains le jour même. Mais à la maîtrise je ne sais pas. Y'a comme un truc qui ne va pas. C'est peut-être à moi d'aller vers les autres aussi ... là où j'enseigne, quand je suis arrivée, on m'a présenté devant tout le monde, j'ai salué chaque personne les unes après les autres. On s'est tous présentés, parlé, échangé le numéro de téléphone. Pareil (dans mon autre école), tout de suite on m'a intégrée. On a fait 3 fois du co-voiturage en 3 jours, et le 3e jour un gars a mangé chez nous (un autre prof). Mais du coup je vois, ce n'est pas comme ça à la maîtrise ... (...) Dans toutes les chorales où j'ai chanté j'avais toujours une amie avec moi donc le fait de ne pas en avoir ça me fait un grand vide (...) Faut que je réfléchisse pour la maîtrise... C'est juste que ça me touche pas mal, j'ai envie de faire bien les choses, de prendre du plaisir. »¹³⁹

1.6 Les choristes enfants, bénéficiaires d'un dispositif d'enseignement musical

Mon expérience de la Maîtrise m'a permis de côtoyer et d'observer des choristes enfants. Il s'agit des élèves de l'établissement scolaire privé en contrat avec la Maîtrise. Ils ont des cours de chant choral et direction tous les mardis après-midi dans leur école où se trouve une salle de répétition allouée à la maîtrise. Les enfants ont des concerts en commun avec les adultes, et leurs propres productions. Dans le cas des choristes enfants, ce sont leurs parents qui sont les usagers d'un service dont les enfants sont les bénéficiaires. Ils sont par ailleurs chargés par l'établissement de la réalisation des inscriptions et de veiller au bon déroulement de l'apprentissage. Les parents sont également sollicités pour conduire leur enfant aux répétitions, au départ du bus pour tous les déplacements de concerts, et pour venir les chercher à toute heure

139 Échange avec Cyrielle, 23 ans, correspondance par messagerie instantanée, le 12 septembre 2019

de la nuit lorsqu'ils reviennent. C'est un détail qui a son importance : il témoigne de l'accompagnement des parents, et de la confiance qu'ils accordent à la Maîtrise pour tous les déplacements organisés avec les enfants. Les enfants retirent du plaisir de ces voyages, nous les entendons chanter et jouer dans le bus (pour l'amusement ou au grand dam des adultes qui souvent profitent du temps de voyage pour se reposer).

L'inscription à la Maîtrise répond au désir des parents de donner une éducation artistique à leurs enfants. Certains d'ailleurs font également un instrument de musique au conservatoire de Metz. Cependant, comme le recrutement est organisé dans l'école où sont inscrits les enfants, ce sont souvent les enfants qui découvrent en premier la Maîtrise et demandent ensuite à leurs parents de les y inscrire. Étant davantage tournée vers la prestation de concerts que ne le serait une école de musique ou une autre association, la Maîtrise offre à ces enfants des opportunités rares d'expérimenter le monde de spectacle par le biais des concerts, des enregistrements de disques pour lesquels ils sont sollicités. Lors d'une prestation, à l'occasion du tournage de l'émission musicale « prodiges » pour France 2, une fille *du collège vocal*, qui chantait à côté de moi me disait :

« La maîtrise, ça réalise tous nos rêves ! On voyage, on enregistre des disques, et on passe à la télé ». ¹⁴⁰

Cette année-là les jeunes du *collège vocal* (élèves de 3^e et lycéens) avaient en effet enregistré un disque en studio et fait quelques déplacements sur des week-ends de concert ; un voyage était prévu pour eux à Florence en juillet 2020, reporté en 2021. Toutes ces activités procurent beaucoup de plaisir aux enfants. Ces événements ont le plus souvent lieu les soirs, week-end et temps de vacances. Ces expériences enrichissantes pour eux leur prennent cependant beaucoup de temps. Bien que l'éducation artistique soit une préoccupation des familles dont les enfants fréquentent l'établissement, et qu'elles reconnaissent la valeur de ces expériences pour leur enfant, ces mêmes familles peuvent hésiter à les y inscrire en raison du temps que cela demande. Il est pris sur leur temps libre, qui pourrait être consacré à d'autres loisirs ou aux devoirs pour des collégiens qui ont déjà un programme chargé. Cette question est remontée dans une conversation entre choristes et parents de choristes, alors que nous faisons une marche dans les environs de Metz, avec quelques choristes :

« À cette occasion, une maman d'élève est venue, dont la fille allait rentrer en 6^e et sa première année au « chœur principal ». Cela faisait 1 an que sa fille insistait pour aller à la Maîtrise. La maman, qui elle-même est musicienne — elle joue du violoncelle — se demande si sa fille aura assez de temps pour faire ses devoirs avec des heures de cours en moins et tout le temps consacré aux cours de musique ? Les

140 Journal de terrain, tournage émission Prodiges, Arènes de Metz, mardi 29 octobre 2019

enfants ont en effet des plages horaires banalisées pour avoir leur cours de chant choral, technique vocale et déchiffrage à l'école. Suite à sa question, la conversation portait sur les « bons » élèves : quelques adultes vantent les mérites de ces élèves qui ont besoin de moins de temps que les autres pour faire leurs devoirs, ce qui libère du temps pour d'autres activités... À moins que ce ne soit la musique qui apprend aux enfants à aller à l'essentiel : après tout en répétition, on ne bosse que ce qui ne marche pas...¹⁴¹ »

Ce discours rappelle aussi que le souci 1^{er} pour ces familles est la réussite scolaire de l'enfant. La musique sert à leur développement personnel voire à soutenir leur réussite scolaire, mais ne doit pas prendre le dessus. Il n'est pas anodin, dans cet exemple, que l'envie vienne de l'enfant et que le parent éprouve des doutes. Les familles les mieux informées sur le système scolaire mettent en place des stratégies pour assurer des « parcours protégés »¹⁴² à leurs enfants. L'inscription de l'enfant dans un établissement scolaire privé en est un signe. Pourtant pour cette fille comme pour d'autres enfants de la Maîtrise, l'envie vient de l'enfant et les parents suivent. Ils suivent également parce qu'ils en ont la possibilité : l'inscription de l'enfant a un coût et exige aussi de la disponibilité des parents pour les déposer sur les lieux de concerts ou de départ du bus.

Cette envie des enfants s'éclaire si l'on prend en compte la sociabilité musicale des jeunes et la convivialité que leur procure la participation en groupe aux activités de la Maîtrise. La pratique du chant choral offre beaucoup d'occasions de mélanger la musique savante qui leur est transmise en cours, et les musiques actuelles qu'ils écoutent par ailleurs :

« **Note d'observation, concert à Nancy. 16 juin 2019.** Dans le bus, les ados sont assis au fond et mettent l'ambiance. Le chauffeur de bus a annoncé d'emblée qu'il aimait qu'on chante dans le bus et les jeunes ne se sont pas privés. Ils avaient de la musique sur le téléphone de l'un d'eux et chantaient avec. Parmi leur sélection de chansons : *Partenaire Particulier* d'Indochine, *Ta Reine* d'Angèle, *Les démons de minuit* de Images, *Bouba le petit ourson* de Chantal Goya, *Libérée Délivrée* du dessin animée *La Reine des Neiges* et le *Requiem* de Mozart, qu'ils connaissent aussi par cœur, à deux voix. À cet âge il n'y a pas de ténors et basses. Après c'était *Il est venu le temps des cathédrales*, ce qui a exaspéré Madeleine, choriste au chœur de chambre : « ah ! Voilà, ils sont passés aux comédies musicales ! ». Pierre, le directeur adjoint fait remarquer qu'ils sont pourtant trop jeunes pour avoir vu la comédie musicale, avant de se souvenir qu'ils ont rencontré Bruno Pelletier, l'interprète de cette chanson, au spectacle des « 2000 choristes »¹⁴³ en 2017. Le monde est petit. Ils ont accès à la musique de répertoire dans les cours, accès à la musique actuelle

141 Journal de terrain. « Balade à Montoy Flanville, musée naturel Jean Marie Pelt », 14h -17h, 2 juillet 2020

142 Agnès Van Zanten « 3. Les stratégies parentales », *L'école de la périphérie. Scolarité et ségrégation en banlieue*, sous la direction de Van Zanten Agnès. Paris : PUF, 2012, pp. 93-113.

143 « Les 2000 choristes » est le nom d'un rassemblement de 2000 choristes du Grand Est, organisé par l'association Chœur en Fête (auparavant Résonnances Lorraine). Le rassemblement donne lieu à un concert de musiques actuelles tous les deux ans au Galaxie d'Amnéville, une salle privée de musique actuelles.

par les médias habituels, est-ce que cela fait d'eux des jeunes privilégiés parce qu'ils ont accès à tout ? »

La sélection de musique de ces enfants mêle du répertoire enfantin, la musique classique apprise en cours, les musiques populaires actuelles, sans distinction pour eux. La maîtrise, du fait de sa particularité, est, on le voit, un moyen privilégié pour appréhender immédiatement la complexité et la diversité des pratiques du chant choral en région. Mais elle ne constitue qu'un type d'offre pour des individus ou des collectifs désireux de pratiquer ou de faire pratiquer le chant choral en région. Précisons maintenant la diversité des types de chœurs qui constituent en Lorraine des cadres pour la pratique du chant choral. Ces chœurs sont autant des « cadres de l'expérience » pour les choristes, que des acteurs collectifs.

2. Le chant choral en région

La région Lorraine est dynamique au regard du nombre de chorales et de la diversité des répertoires abordés. Selon une enquête réalisée en France en 2015, le record national de densité de chant choral est détenu par la région Rhône-Alpes, mais la région Lorraine se situe tout de même parmi les régions les plus chantantes. L'observation des annuaires culturels, complétée par la lecture d'enquêtes du ministère de la Culture et de la Communication et de l'Éducation Nationale nous permet d'évaluer le nombre de chorales à 765¹⁴⁴. Les chorales constituées en association de loi 1901 (ou 1908 conformément au droit local d'Alsace – Moselle) comptent à elles seules plus de 531 collectifs en Lorraine, ce qui correspond à au moins 12 000 choristes¹⁴⁵. Les autres chorales sont logées dans des collèges et des écoles de musique, plus rarement dans des foyers et des entreprises. Nombreuses sont celles qui sont affiliées à des fédérations de chorales telles que la CMF (*Confédération Musicale de France*) et *A Cœur Joie* ou des mouvements d'Éducation Populaire (les *Foyer Ruraux* par exemple, ainsi que les chorales de MJC). La région dispose également de lieux de formation diplômantes au chant, au chant choral et à la direction de chœur : deux conservatoires régionaux et un « CEFFEDEM » (aujourd'hui « Pôle musique et Danse » de L'Esal, École Supérieure d'Art de Lorraine) qui délivre un Diplôme d'Etat de direction de chœur.

Une perspective historique nous éclaire sur les différentes traditions qui ont contribué à créer les chorales que nous voyons aujourd'hui. La Lorraine est une région industrielle. La sidérurgie et les mines ont fait venir des ouvriers immigrés Italiens, Polonais, Slovènes dont les descendants utilisent des outils culturels, dont les chorales, pour faire vivre leur communauté et valoriser le répertoire musical de leur pays d'origine. Cet héritage, ainsi que l'intervention progressive de l'État national dans le soutien aux pratiques amateurs et à la construction des écoles publiques de musique contribuent à façonner le paysage lorrain du chant choral. Le chant choral est une pratique artistique populaire : si on considère l'histoire du chant choral en France depuis la Révolution, il a été diffusé d'abord par des mouvements d'Éducation Populaire (en particulier la CMF issue du mouvement orphéonique¹⁴⁶ et la fédération *À Cœur Joie*, créée en 1948) et ce n'est que tardivement, à la fin du XXème siècle avec la réforme de l'enseignement musical qu'il fait son apparition dans les écoles publiques de musique.

144 Source : recensement 2020 à partir de l'annuaire INECC-Mission Voix lorraine et chiffres Éducation nationale 2017-2018, voir en annexes « recensement des chorales lorraines » et « Les chorales scolaires dans les collèges publics et privés sous contrat 2017-2018 », Ministère de l'Éducation Nationale, DGESCO, IGEN, 2018

145 Source INECC Mission Voix Lorraine 2019

146 *Cahier répertoire : Le mouvement orphéonique français*, Dijon : Centre de documentation pour l'Art Choral - LAB (Liaison Arts Bourgogne), 2015.

Il importe, si nous voulons nous rapprocher de l'identité des choristes, d'avoir une vision d'ensemble des chorales de la région, des différents types de collectifs existants, jointe à une compréhension historique de la manière dont les individus, l'État, les religions et les mouvements d'Éducation Populaire ont façonné ce paysage.

2.1 Vue d'ensemble des chorales du territoire

Le chant choral est une expression artistique et non un genre musical. D'une manière générale, les préférences des chœurs lorrains reflètent les répertoires musicaux de prédilection des choristes en France à savoir la chanson française et la musique classique.¹⁴⁷ Nous voyons tout de même des chœurs se spécialiser autour de répertoires plus précis comme le gospel (11 chœurs de Gospel recensés en Lorraine), le chant grégorien (pratiqué par plusieurs chœurs liturgiques et de façon exclusive par la *Schola Mettensis* à Metz et le *chœur grégorien* de Nancy), la comédie musicale ou spectacle « chorégraphié », mais le fait que certains chœurs se spécialisent n'empêche pas que ces genres musicaux ne soient pratiqués de manière occasionnelle par les autres chorales dont la plupart annoncent un répertoire « varié ».

Il y a littéralement des choristes de 7 à 77 ans, avec, comme dans le reste du pays, une participation féminine plus importante : environ 2/3 des choristes sont des femmes. Les chœurs peuvent rassembler des groupes homogènes pour l'âge et le genre. La région compte bon nombre de chœurs d'enfants (53 recensés en 2020 la chorale *Faridol* de Nancy, les *Cantaloups* de Ludre, *Pianissimo Enfants* de Remiremont), des chœurs d'adolescents (ensemble vocal *Teenager* de Pont-à-Mousson, chorale *A Ta Portée* de l'école de musique du Val d'Alzette, chœur *Accroch'Ados* de Pulnoy), des chœurs d'hommes (15 dont le *chœur d'hommes de Hombourg Haut*, le chœur *les Joyeux Compagnons*), des chœurs de femmes (15 dont le chœur des *Chanteresses* de Etival-Clairefontaine, le groupe *Pink Voices* de Saint-Nicolas de Port, ou le chœur *A Capriccio* de Mecleuves), des chœurs mixtes, des chœurs de seniors comme le chœur de la maison de retraite *Du Bon Accueil* de Damelevières, ou le chœur *Cœurs en chœur* de l'association « Bien Vieillir à Vandoeuvre ».

Nous voyons différents usages du chant choral : certaines sont des loisirs artistiques pour enfants, d'autres répondent à des besoins de sociabilité des individus selon leur âge, genre ou appartenance culturelle. Comme la voix change selon l'âge et le genre, ces différences deviennent des critères esthétiques : il y a du répertoire pour voix d'enfant, pour voix de femmes, pour voix d'hommes ce qui explique que certains groupes mixtes, ou comportant

¹⁴⁷ Une approche des pratiques vocales, op cit

plusieurs groupes d'âge puissent faire des concerts en formation complète ou en sous-groupes, à l'image de cette chorale de Saint Mihiel :

« Samm'chante comporte trois ensembles : un chœur de femmes, un chœur d'hommes et le chœur mixte. *Répertoire essentiellement consacré à la chanson française¹⁴⁸ »

L'ensemble Expression (situé en Meuse) annonce également :

« Les chanteurs d'"Expressions" sont des musiciens amateurs et professionnels qui ont une solide pratique du chant choral. L'ensemble est constitué de 26 chanteurs qui peuvent s'adapter à des formations diverses : chœur mixte, chœur de femmes, a capella¹⁴⁹ »

Les différentes appellations que se donnent les chœurs ne sont pas brevetées : un *chœur*, une *chorale*, un *ensemble vocal*, un *chœur de chambre* désignent toujours un groupe d'individus qui chantent en polyphonie. Conformément à la tendance nationale, le terme « *chorale* » est délaissé au profit d'autres appellations modernes comme « *groupe vocal* » ou « *ensemble vocal* ». Le monde professionnel n'utilise pas le terme « *chorale* », que l'on trouve au monde amateur. Serait-ce un dérivé du terme « *société chorale* » du nom des associations de musique du XIX ? Lorsque le terme « *choral* » est utilisé comme nom, au masculin, par exemple « un *choral de Bach* », cela désigne une forme musicale adaptée à la musique d'Église et de tradition protestante. Le mot « *chœur* » s'utilise également pour désigner « le *chœur* » par rapport à un orchestre. Le terme « *ensemble vocal* » s'oppose à « *ensemble instrumental* », et signifie simplement que les individus chantent au lieu de jouer un instrument. Ce terme évoque tout de même un ensemble plus réduit, de solistes là où un chœur rassemblerait des choristes plus nombreux. Les termes de « *maîtrise* », « *manécanterie* » et « *chanterie* » désignent des chœurs d'enfants.

Les noms des chorales indiquent les genres musicaux, les objets culturels, répertoires autour desquels les individus se réunissent, voire l'âge et la provenance des choristes. La chorale peut avoir un rôle d'animation dans une communauté et permettre à des individus partageant les mêmes valeurs de se réunir autour d'un projet commun. Cela se ressent dans les choix de répertoire et les choix des langues privilégiées par les chœurs. Ainsi la chorale *Jadran* de Freyming-Merlebach privilégie des chants slovènes, la chorale *Chalom* ou *Yd'n Blues* privilégient Yiddish et Ladino, et on compte plusieurs chorales italiennes (*Bel Canto*, *Bel Paese*, *Tante Voci*).

148 Source : notice « *chorale Samm'Chante* », annuaire culturel de l'INECC Mission Voix Lorraine. Voir également recensement des chorales Lorraines en annexes.

149 Source : communication de l'ensemble vocal *Expression*, <https://ensemble-expressions.fr/l-ensemble-expressions/>. Voir également recensement des chorales Lorraines en annexes.

Il y a également des chœurs d'entreprises ou de corps de métier : chœur des *Maîtres Chanteurs* créé en 2012 et composé à l'origine « d'avocats et greffiers du tribunal d'Epinal¹⁵⁰ », ou cet autre chœur « Destiné aux employés du CHR Metz-Thionville¹⁵¹ » créé en 2011. Ces chorales réunissent les membres d'une communauté et ont également un rôle « publicitaire », au sens Habermas¹⁵², en rendant cette organisation visible dans l'espace public. Ces chœurs représentent l'organisation qui les a créés et dont les membres sont issus. Ainsi la « chorale du collège Jules Ferry » nous indique d'emblée qu'il s'agit des élèves du collège Jules Ferry ; de même de la « maîtrise de la cathédrale de Metz » qui annonce son rattachement à la cathédrale y compris lors de concerts laïcs en d'autres lieux. Il en va de même du « chœur universitaire de Nancy ».

Certains noms sont très populaires : les *Baladins*, la *Chanterie*, *Trois petites notes*, ainsi que des jeux de mots sur « air » ou « quinte¹⁵³ » (de toux). On trouve quantité de jeux de mots sur des notions musicales, liées à l'écriture musicale ou aux termes de « chœur/ cœur » :

- Les chorales *Why note*, *la P'tite Note*, *Accroch-notes* (les *croches* sont des unités musicales), *A Croch'chœur*, *A croche chœur*, *Coup de chœur*, *Coup d'chœur*, *Chœur d'Or*, *Chœur à cœur*, *la Tribu des notes*, *A Ta Portée*, *Chœur en Portée*, *Chœur de Loup*, *A chœur ouvert*, *Deni chœur* (d'après le Village Denipaire, en Moselle), *Chœur et âme*, *Croqu'notes* ;
- On trouve également des variations sur le thème pastoral, *la Clé des chants* (ou champs), *Voix des champs*, *les Amis du Chant*, *A travers Chants*, *Arc-en-Ciel*, *Arc en Sol*, *Chante la Vie*, *Chante couleurs* ;
- Sur la voix : *Éclats de Voix*, *les Voix ci les Voix là*, *A Corps et à Cris*, *Les Voix d'Aulnes*, *les Voix du Baïo* ;
- Sur le son et la musique : *Octavia*, *Intermezzo*, *Comme un accord*, *Diapason*, *Diapansong*, *La Fa Mi*, *Mélodie*, *Melimelodie*, *Bouche à oreille*, *Résonances...* ;
- Des noms qui indiquent leur composition en termes d'âge et de genre : ainsi les *Chantepages* (les pages étant de « petits nobles ») de Etival, et *Les petites casseroles* de

150 Source : la description du chœur sur leur site. Voir également recensement des chorales en annexes.

151 Description du chœur du CHR de Metz-Thionville figurant dans l'annuaire culturel de l'INECC-Mission Voix Lorraine. Voir recensement des chorales, en annexes.

152 Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris : Payot, rééd. 1988.

153 Une quinte est un intervalle de 5 notes. Elle est toujours « juste » contrairement à d'autres intervalles qui peuvent être modalisés (mineur, majeur).

Clémentine sont des chœurs d'enfants ; *Pink Lady* ou *Lady Voice* sont des chœurs de femmes, les *Joyeux compagnons* ou *Les copains d'accord* sont des chœurs d'hommes.

Les chœurs de collège et d'écoles de musique portent en général le nom de leur établissement : ainsi peut-on lire *chœur mixte du conservatoire à rayonnement communal d'Amnéville*, *chorale du Collège Jean Jaumus*. Les chorales de paroisses portent le nom de leur paroisse. Certains chœurs choisissent également un nom qui représente leur village comme le *Chant hamois* de Bass-Ham, *la Bouxières*, de Bouxières-aux-Dames, *Nancy Ducale* à Nancy, *Cantabul'*, de Bulgnéville. Ces ensembles jouent sur plusieurs registres, en formation mixte ou séparée. Le chant est une activité genrée dans le sens où les voix d'hommes et de femmes, d'enfants ou d'adultes peuvent être associées à des rôles différents dans les chœurs. Enfin, plus que dans les musiques instrumentales, la personne du chanteur est plus présente sur scène : nous entendons et voyons des enfants, des adultes, des hommes ou des femmes. Cela permet aux chanteurs d'incarner des rôles, et c'est aussi un paramètre musical que les chorales peuvent utiliser en fonction des sonorités différentes de chaque individu.

La grande majorité des chœurs sont amateurs. Je n'ai recensé que huit ensembles professionnels dans la région dont deux chœurs d'Opéra (Metz et Nancy), deux ensembles spécialisés (*Entheos* à Bar le Duc et *Syntagma* à Metz, qui comportent des instrumentistes et chanteurs) ainsi que quelques groupes vocaux. Le chant choral est avant tout pratiqué dans le cadre d'un loisir et attire aussi bien des choristes confirmés que des néophytes. Parmi les chœurs amateurs, quelques-uns sélectionnent sur audition tandis que d'autres ne demandent qu'un esprit convivial et de la bonne volonté pour les intégrer. Cela témoigne de l'accessibilité du chant choral qui permet à des individus débutants de connaître une expérience musicale et collective. La chorale *La Manonchante* annonce par exemple :

« La Manonchante, chœur mixte de Hellecourt composé d'une quarantaine de choristes, (...) la chorale s'efforce d'allier la convivialité associative à la constante recherche de la qualité musicale. (...) nous cherchons des choristes qui ont simplement envie de bien chanter, la connaissance et l'expérience du chant vocal ne sont pas obligatoires. Plaisir et envie de chanter, respect du règlement intérieur, paiement de la cotisation, décision du postulant après 3 semaines de participation aux répétitions. »¹⁵⁴

Ou encore cette chorale de Filstroff :

« Toute personne aimant le chant est admise dans la chorale "La Vallée". Les répétitions se font en toute convivialité en général tous les quinze jours. »¹⁵⁵

154 Source : annonce « chorale la Manonchante », annuaire de l'INECC Mission Voix Lorraine. Voir également recensement en annexes.

155 Source : annonce « chorale La Vallée », annuaire de l'INECC Mission Voix Lorraine. Voir également recensement en annexes.

Au contraire d'autres chœurs qui demandent une expérience plus importante, comme ce chœur de femmes, *Féminin Pluriel*, de Sarrebourg :

« Parcours vocal avéré. Une formation vocale est souhaitable. Audition et entretien de motivation avec le directeur artistique. Informations sur le travail et répétitions : Déchiffrage et apprentissage individuel des partitions en amont des répétitions. Travail autonome indispensable. »¹⁵⁶

La faible expérience des choristes ne s'oppose pas à la qualité musicale : les choristes la recherchent, y compris avec peu de bagages, et en fonction que l'encadrement dont ces choristes bénéficient et par l'apprentissage mutuel à l'intérieur du collectif. Je pense notamment au rassemblement des « 2000 choristes » qui tous les deux ans, amène des choristes de tout niveau à partager la scène avec des stars de la chanson. Comme le dit à juste titre ce chef de chœur : « De toute façon, les gens les plus faibles sont aspirés par le haut¹⁵⁷. » La nature du chant choral et des dynamiques de groupes qui se créent font que des personnes qui n'auraient pas l'expérience suffisante pour chanter par eux-mêmes deviennent capables du meilleur en étant portés par le groupe. Cette qualité du chant choral en fait un loisir artistique particulièrement accessible et, par sa nature collective, générateur de lien social. Cela explique son utilisation historique par le mouvement associatif, les mouvements d'Éducation Populaire. L'État national l'utilise aujourd'hui, depuis la fin du XX siècle comme ou d'enseignement artistique dans les écoles.

La dimension humanitaire et éthique propre au chant choral est confortée par son usage auprès de publics en difficulté, comme *la chorale de l'ALAGH*, pour « *Association lorraine des personnes gravement handicapées*¹⁵⁸ », créée en 2011 et soutenue par le département dans le cadre d'un « dispositif d'interventions musicales dans les champs sociaux et médico-sociaux¹⁵⁹ ». D'autres chœurs à visée humanitaire ont pu notamment collaborer avec un collectif d'artistes pour un spectacle privé comme ce chœur nancéien, *Chœur d'enfants du monde*, créée en 2014 et affilié à ADT Quart Monde, destiné aux enfants réfugiés, qui se présente ainsi :

« Le chœur rassemble des enfants de nationalités différentes qui vivent pour la plupart dans des conditions difficiles. L'association fournit des tickets de bus aux enfants et parents pour se rendre aux répétitions. L'association fonctionne avec des dons. »¹⁶⁰

156 Source : annonce « chœur féminin pluriel », annuaire de l'INECC Mission Voix Lorraine. Voir également recensement en annexes.

157 Le chef de chœur dans un article du Républicain Lorrain : Le Calvez Gaël, « Jacky Locks fait chanter les Lorrains sur tous les tons », *Républicain Lorrain, Édition de Metz et agglomération*, 13 septembre 2019

158 Source : annuaire de l'INECC Lorraine. Voir également recensement en annexes.

159 Communication du département de Meurthe-et-Moselle : « Musique Vivante en Institution », Conseil départemental de Meurthe-et-Moselle, Service Action et ingénierie culturelles. [en ligne] : <http://meurthe-et-moselle.fr/actions/personnes-agees/musique-vivante-en-institutions> . Voir également recensement en annexes.

160 Source : annuaire de l'INECC Lorraine. Voir également recensement en annexes.

2.2 L'héritage de la culture populaire

La tradition lorraine des chœurs d'ouvriers

Les chorales actuelles reflètent l'immigration en Lorraine, les orphéons et la mémoire des ouvriers. En 2016, *l'Orphéon de l'Hôpital* (c'est le nom d'une commune près de Creutzwald, en Moselle) fêtait ses 110 ans et s'inscrit dans le sillage des chœurs d'ouvriers, tout comme *le chœur d'Hommes de Hombourg-Haut*, créée en 1865 dans les aciéries Gouvy.

Quelques autres chorales annoncent un lien avec le passé industriel comme la chorale *le Mas du Mineurs* de Hayange, ville ouvrière, ou encore *le chœur d'Hommes de l'ATSO* (Association des travailleurs d'origine Slovène) qui était à l'origine une société mutuelle créée dès 1926 par les ouvriers slovènes employés à la mine d'Aumetz, mais aussi la *Société chorale des mineurs d'origine slovène Jadran* (en Slovène : *Slovensko rudarsko pevsko društvo Jadran*) créée en 1966 avec la fusion de deux anciennes associations et qui rend hommage aux travailleurs Slovènes venus dès 1909 à la mine d'Aumetz.

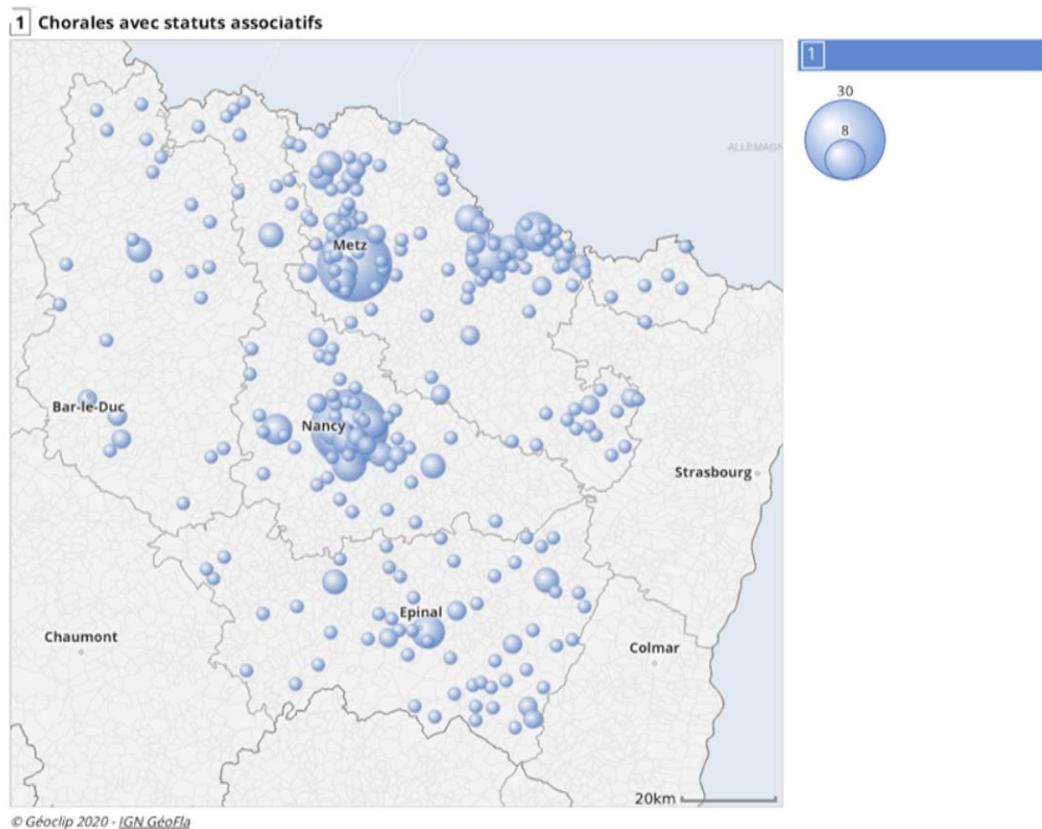
Enfin la Confédération Musicale de France (CMF) revendique cent quatre-vingt adhérents en Lorraine, dont des harmonies, batterie-fanfaires, brass bands, écoles de musiques et chorales. La majorité de leurs adhérents sont des orchestres à vent et des écoles de musique, ces dernières pouvant comporter des chorales dans leurs murs. Nous avons identifié quinze chorales, dont dix faisant partie d'une école de musique adhérente de la CMF. Il y a des chœurs d'adultes, des chœurs d'enfants et d'adolescents. La CMF entretient un lien avec la tradition des chœurs d'ouvriers, car elle tire son origine dans le mouvement Orphéonique, créée en 1833 par Guillaume-Louis Boquillon dit Wilhem étudiant au Conservatoire de Paris. Le mouvement Orphéonique a commencé avec des chorales d'enfants dans les écoles d'enseignement mutuel à Paris¹⁶¹ bien que par la suite on inclue dans l'appellation « mouvement orphéonique » également des formations instrumentales¹⁶². Devant leur succès, en 1835 « le conseil municipal de Paris introduisit des cours [de musique] dans trente écoles nouvelles et fit accorder à M. Wilhem, avec la croix de la Légion d'Honneur, et le titre de directeur inspecteur, au traitement annuel de 6000fr¹⁶³ ». En 1935, le chant est introduit dans toutes les écoles communales. En 1870, il est délaissé au profit des orchestres d'harmonie et fanfares. Le succès des Orphéons est dû au soutien local des pouvoirs publics, non à une politique nationale. Malgré

161 Centre de documentation pour l'Art Choral, *Cahier répertoire : Le mouvement orphéonique français*. Dijon, LAB (Liaison Arts Bourgogne) (www.le-lab.info), n°11, octobre 2015, 43p.

162 Soizic Lebrat, *Le mouvement orphéonique en question : du national au local (Vendée 1845-1969)*, Thèse de doctorat en Histoire, Université de Nantes, 2012

163 Eugénie Niboyer, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de G.-L.-B. Wilhem : dédiée aux orphéonistes et aux écoles de chant de la ville de Paris*. Paris : P - H Krabbe, Libraire-éditeur, 1843

Les chorales associatives en région Lorraine



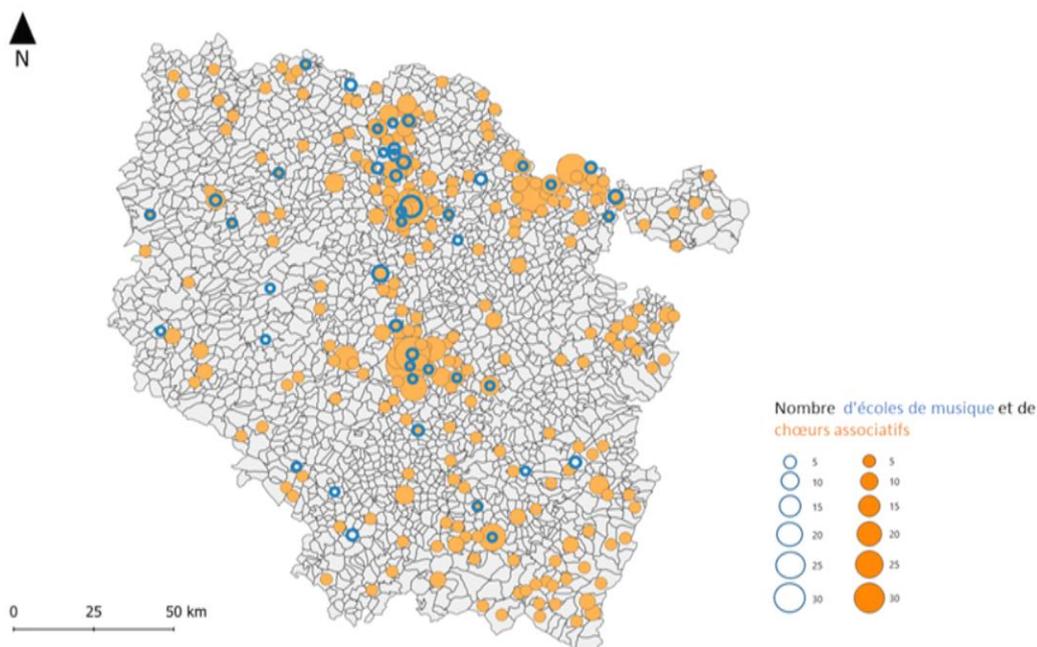
Cette carte représente le nombre de chorales associatives par commune, en région Lorraine. Les chœurs d'écoles de musique n'apparaissent pas ici. Nous voyons que le nombre de chorales est plus important dans les grandes villes telles que Metz et Nancy, mais également Épinal et Bar le Duc qui sont des chefs lieux de département. Le nombre de chorales est proportionnel à la densité de population. La concentration est ainsi plus élevée sur l'axe vertical Luxembourg-Epinal, qu'on appelle "le Sillon Lorrain", ainsi que dans le nord-Est autour de Forbach et Freyming-Merlebach, zone du "Bassin Houillier". Nous voyons également une augmentation du nombre de chorale à l'Est sur la frontière Alsacienne dont l'offre de pratique musicale est dense.

source : recensement des chorales lorraine, à partir du RIC, annuaires culturels et presse régionale - Actualisé en août 2020. VThackeray.

nombre de chorales associatives : 407 (sur 531 chœurs et ensembles vocaux recensés)

Figure 1 carte : les chorales associatives en Lorraine

Répartition des chœurs associatifs et d'écoles de musique par localité (hors chœurs scolaires et ensembles professionnels)



Sources : recensement des chorales lorraines, à partir du RIC, annuaire culturels et presse régionale - Actualisé en août 2020. V Thackeray
Support cartographie, QGIS, S. de Pindray d'Ambelle, novembre 2020

Cette carte représente le nombre de chœurs amateurs en Lorraine, en distinguant le nombre de chœurs d'écoles de musique et le nombre de chœurs associatifs. Nous vérifions à nouveau que les chœurs et écoles de musique sont réparties proportionnellement avec la densité de population. L'axe du "Sillon Lorrain" et le "Bassin Houillier" (Freyming-Merlebach) concentrent le plus d'équipement.

Source : recensement des chorales Lorraines, à partir du RIC, annuaire culturel et presse régionale. Actualisé en août 2020. V Thackeray. Logiciel QGIS : Sabrina de Pindray d'Ambelle, novembre 2020.

Nombre de chœurs représentés : 508, sur un total de 531 chœurs recensés.

Figure 2 Carte des chorales associatives et d'écoles publiques de musique en Lorraine

tout, au début du XX^{ème} siècle, le mouvement orphéonique compte près de 10 000 ensembles, recrutés dans les « milieux ruraux et ouvriers »¹⁶⁴. On trouve partout des volontés du terrain de rendre les cours de chant obligatoire dans les écoles primaires, mais le ministère de l'instruction publique n'entérine pas ces demandes. Il produit, tout au plus, une « circulaire » en 1911 pour soutenir les chorales dans les écoles d'enseignement secondaire, mais qui ne sera pas appliquée. Dans l'entre-deux guerres, l'État recule, les conseils municipaux ferment les locaux de chorales, réduisent le soutien matériel aux chorales dans un climat plutôt d'hostilité¹⁶⁵. Le mouvement orphéonique s'essouffle, mais ne disparaît pas pour autant. Il renaît après la seconde guerre mondiale. La Confédération Musicale de France, créée en 1906 est toujours présente et revendique, à elle seule, cent quatre-vingt sociétés adhérentes (harmonies, écoles de musique et chorales) en Lorraine. Elle fait partie de ce qu'on appelle les mouvements d'éducation populaire, dont beaucoup se sont multipliés après la guerre.

Les chorales issues de l'Éducation Populaire

Certaines chorales lorraines sont affiliées à des fédérations de chant choral ou à des associations issues du mouvement d'Éducation Populaire. La Fédération *À Cœur Joie* est une association de loi 1901 créée en 1948 à Lyon dont l'objet est de « développer une action culturelle et éducative par le chant choral »¹⁶⁶. Elle a été créée et animée par César Geoffray, compositeur et maître de chant scout. Lié à l'origine au scoutisme français, ce mouvement a toujours accordé une place importante aux chœurs de jeunes. La fédération compte des adhérents non seulement en France, mais aussi à l'international. Elle organise des rencontres musicales annuelles et entretient une maison d'édition, les *Éditions À Cœur Joie*. Elle revendique 31 chorales dans le Grand Est, dont dix-huit en Lorraine¹⁶⁷.

Quelques chorales sont également affiliées au mouvement du Foyer Rural comme le chœur des *Amis du sieur Hennon*, de Hennecourt, ou la chorale *Le Rond'eau*, de Maizières qui annonce accueillir tous les choristes ayant envie de chanter, « même celles et ceux qui ne savent pas lire la musique »¹⁶⁸. Les foyers ruraux sont des associations d'Éducation Populaire créées après la Libération sur les bases des anciens Foyers ruraux qui avaient surgi dans le sillage du Front

164 Paul Gerbot, « L'institution orphéonique en France du XIX^{ème} au XX^{ème} siècle », *Ethnologie française nouvelle série*, T. 10, No. 1 (janvier-mars 1980), pp. 27-44 (18 pages)

165 Paul Gerbot, op.cit.

166 Tels que stipulé dans l'article 1 des statuts de l'association de loi 1901, actualisés en 2016

167 Source INECC Lorraine et le Pôle Grand Est de la fédération A Cœur Joie (choralies.org)

168 Annonce de la chorale *Rond'Eau* sur la page du foyer rural de Maizières, rubrique activités <http://foyer-rural-maizieres.fr/nos-activites-et-tarifs/chorale/>

Populaire. Leur programme culturel vise à soutenir la création populaire plutôt que la diffusion de la culture savante :

« Qu'on l'appelle animation ou médiation, la politique culturelle se résume au même regard sur une idée du « beau » et du « bien » qu'il faut à tout prix faire partager. L'éducation populaire se positionne à contrario sur des actions qui consistent à « créer de la culture », c'est-à-dire à créer du sens.¹⁶⁹ »

Dans cette perspective, les chorales constituent pour des profanes un moyen de création collective et une occasion de partager son plaisir avec le public, par le moyen du concert. C'est une façon pour des personnes néophytes et éloignées des lieux d'enseignement spécialisé d'éprouver leur talent vocal et leur capacité à toucher d'autres personnes par le moyen de l'art du chant. L'art ne se réduit pas à un faire technique, il est d'abord un don de soi, un mode d'expression corporelle. Par la chorale, les individus, quels qu'ils soient, peuvent s'approprier des techniques artistiques pour leur plaisir personnel et contribuer à la vie culturelle de leur communauté.

2.3 Les chorales confessionnelles

La tradition des maîtrises

Nous en avons déjà parlé de leur forme contemporaine et de leur caractère hybride, à travers la présentation de la Maîtrise de la cathédrale de Metz, mon point d'entrée sur le terrain. Il convient de garder à l'esprit le fait que le terme de Maîtrise s'applique aujourd'hui à ces collectifs lyriques qui n'entretiennent aucun lien avec la religion, telle la Maîtrise de l'Opéra National du Rhin à Strasbourg, ou la Maîtrise de garçons du conservatoire à rayonnement départemental de Colmar¹⁷⁰.

Il y a deux Maîtrises confessionnelles en Lorraine : celle de la cathédrale de Metz et une chorale d'enfants à Verdun. Il y en d'autres dans le Grand Est : les Maîtrises des cathédrales de Strasbourg (Alsace) et de Reims (Champagne-Ardenne). Les maîtrises de cathédrale se trouvent à un carrefour dans le sens où elles sont héritières d'une tradition d'enseignement musical dans les églises – héritée des premiers chœurs d'enfants du XVIe qui deviendront des écoles de chant sous l'Ancien Régime, jusqu'en 1791 – en même temps qu'elles constituent aujourd'hui une offre d'enseignement artistique pour le public local, quelle que soit la confession ou l'absence de confession de ses membres. La maîtrise de Metz incarne structurellement cette dualité puisque le directeur est employé par l'évêché de Metz (dont l'évêque est choisi conjointement

169 Communication de la Fédération Départementale des Foyers Ruraux de Moselle

170 Les institutions parisiennes de prestige ont contribué à faire reconnaître cette appellation, la Maîtrise de Radio France notamment (créée en 1946).

par le Vatican et le ministère de l'Intérieur — qui fait fonction de ministère des cultes — en vertu du droit local) et le chœur est soutenu financièrement par les collectivités publiques territoriales.

Il y a « toujours » eu une maîtrise à Metz, quoique sous ce même nom, différents chœurs aient vu le jour. En France les « enfants de chœur » font leur apparition au Ve siècle. À Metz, il y a un chœur liturgique depuis le Moyen Âge, et l'on sait que dès le XVI^e siècle, il était devenu une école de chant importante avec des choristes qui ne se destinaient pas à la vie cléricale, mais à une carrière musicale, comme Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755)¹⁷¹. La maîtrise était dirigée par un « grand chantre », nommé par l'Évêque, secondé depuis le XVI^e siècle par un « maître de musique » laïc à qui il déléguait l'enseignement musical et les répétitions. Le « grand chantre » pouvait être un chanoine, comme ce fut le cas de Guillaume Haslé, chanoine de Sainte Glossinde (actuelle chapelle de l'Évêché de Metz) et chantre de 1704 à 1724¹⁷². Dans sa version actuelle, la Maîtrise reprend cette codirection, puisque la direction musicale est confiée à un laïc. En 1754, la Maîtrise était composée de « 8 enfants de chœur, 14 chantres et musiciens laïcs¹⁷³ ». Comme les autres Maîtrises, elle a été touchée par la dissolution des chapitres votée par l'Assemblée Nationale en 1791 et ainsi privée des moyens financiers pour continuer son activité¹⁷⁴. Il y a eu des tentatives de renouveau au XIX^e et XX^e siècle sans que cela ait perduré. Des archives attestent la présence d'un chœur de servants d'autel et séminaristes – donc uniquement des jeunes garçons et des hommes adultes – après la première guerre mondiale¹⁷⁵. La Maîtrise actuelle a été créée en 1996 et regroupe, comme on l'a vu, deux chœurs d'enfants, un chœur de jeunes et un chœur d'adultes. Il s'agit de chœurs mixtes du point de vue du genre, ce qui distingue la Maîtrise contemporaine de celles du passé. Les choristes d'aujourd'hui, par ailleurs, ne se destinent pas à la vie cléricale, ce sont des enfants bénéficiant d'un enseignement artistique et des choristes amateurs, hommes et femmes, à la recherche d'un loisir de qualité qui leur est fourni en échange d'une participation à la messe une fois par mois. Quand des structures anciennes réapparaissent, c'est qu'elles correspondent à des enjeux du présent¹⁷⁶. Le ministère de la culture et de la communication a apporté son soutien aux

171 Rose Gilbert, « La musique à Metz et à Nancy durant la présence de Belle-Isle », *Mémoires de l'Académie Nationale de Metz*, 2011, A192, SER7, T.XXIV, pp. 383-390

172 Rose Gilbert, op cit.

173 ibid

174 Philippe Lescat, *Les maîtrises parisiennes*, Paris : Éditions Numériques de l'Institut de recherche en Musicologie, 2018. Ouvrage disponible en ligne sur le site de l'institut IREMUS : <https://www.iremum.cnrs.fr/fr/publications/les-maitrises-parisiennes>

175 Archive Maîtrise de la Cathédrale de Metz

176 Eric Hobsbawm, *L'invention de la tradition*, Paris : Ed. Amsterdam, 2012

Maîtrises, profanes ou religieuses, à partir de 1991, dans le cadre de la « rénovation¹⁷⁷ » de l'enseignement musical, au motif que « le chant, on le sait, est une voie privilégiée d'apprentissage de la musique et des pratiques musicales¹⁷⁸ ». Le contexte du droit local, qui pérennise le Concordat et le rétablissement des Maîtrises par Napoléon en 1801 a constitué un cadre favorable à la recréation d'une Maîtrise dans les départements où il règne encore. Et ce rétablissement réactive la double fonction des Maîtrises religieuses traditionnelles, rappelée à Napoléon par Portalis, alors conseiller d'État chargé des cultes. Il soulignait en effet le rôle des maîtrises dans l'éducation musicale de la population à une époque où le territoire était peu équipé en écoles de musique en dehors du Conservatoire de Paris, alors nommé « le » Conservatoire puisqu'il n'y en avait pas d'autres. Dans une société où l'État et l'Église étaient liés, ces maîtrises pouvaient être considérées comme des écoles « publiques¹⁷⁹ » de musique, du fait de l'absence de conservatoires de musique en région, lesquels viendront un peu plus tard au milieu du XIX^{ème} siècle¹⁸⁰. Les maîtrises religieuses restent en France un « modèle » d'école de chant, d'où le fait que les maîtrises laïques gardent ce terme : il n'évoque pas que les chœurs d'églises des siècles passés, mais aussi et surtout l'initiation d'enfants et adolescents à la musique sérieuse.

La tradition des maîtrises a réapparu également par les recherches sur leur répertoire musical, en particulier la redécouverte dans les milieux savants du répertoire de l' « école de Metz », au sens d'une certaine technique vocale. Le « chant messin » qui date du IX^{ème} siècle, est aussi appelé « chant grégorien » du nom du Pape Grégoire. Ce répertoire musical est issu du mélange des traditions vocales de la Gaule Franque et de la tradition Romaine, et fut importé à Metz par l'évêque Chrodegang¹⁸¹ au IX^e siècle. Il s'est développé un style spécifique à l'école de Metz, que quelques chœurs continuent à pratiquer, en particulier *la Scola Metensis* (en français « l'école de Metz », sachant que le nom de « scola » fait référence à des chœurs d'église du moyen-âge), un ensemble vocal issu du Centre d'études grégoriennes de Metz, dont l'activité est dédiée à l'étude de ce répertoire. Le chant grégorien fait partie du répertoire de la Maîtrise de la cathédrale de Metz ainsi que d'autres chœurs liturgiques lorrains.¹⁸²

177 *Mesures – 1991 n°14 – les maîtrises*, ministère de la Culture et de la Communication, 1991

178 *Mesures*, op cit

179 Terme utilisé par le ministre des cultes, dans son rapport à l'empereur : Portalis, « *Rapport à S. M l'Empereur et roi par S. Exc le ministre des cultes* », 19 avril 1807

180 Joseph d'Ortigue, *La musique d'Église*, Paris, Didier, 1861, p. 421, cité in, Yves Ferraton, *La renaissance de la maîtrise de la cathédrale de Toul*, op cit

181 Christian Jacques Demollière, *La notation du chant messin (IX-XV^e siècles)*, conférence du jeudi 3 janvier 2008, in *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, 2008, ISSN [1149-0349], A189, SER7, p. 137-162

182 Voir à ce sujet le recensement des chorales lorraines en annexes de ce document, colonne « répertoire ».

Les chœurs confessionnels

Trois religions sont reconnues en Lorraine par l'État et le droit local, le catholicisme, le judaïsme et le protestantisme. Elles disposent de lieux de cultes entretenus par les pouvoirs publics et les ministres des cultes sont salariés par l'État.

Le recensement des chorales construit à partir des sources de l'INECC Mission Voix Lorraine, actualisé en 2020, permet d'identifier en Lorraine 51 chorales liturgiques (cela n'est pas exhaustif puisque des chorales non-confessionnelles peuvent occasionnellement participer à un culte et que toutes les chorales paroissiales ne se constituent pas en association et sont invisibles des annuaires), dont une chorale protestante, la chorale *Jean Calvin du Temple Neuf*, à Metz. Il y a également deux chorales juives à Metz et Nancy. Les chorales paroissiales catholiques annoncent privilégier la « musique liturgique contemporaine », le « chant grégorien », mais aussi la chanson, musique romantique ou classique et, pour quelques-unes, du gospel. Des paroissiens peuvent en effet vouloir ajouter d'autres activités à leur programme pour former une chorale « *à la fois de concert (trente-quatre choristes) et liturgique (vingt choristes¹⁸³)* ». Dans la tradition catholique, les chorales liturgiques existent depuis les années 1960 seulement, depuis le concile de Vatican II qui autorise la célébration du culte catholique en langue vernaculaire. Cette tradition est plus ancienne dans les Églises Protestantes dont le culte est célébré en langue vernaculaire depuis la Réforme au XVI^{ème} siècle. Les chorales protestantes et catholiques ont un rôle dans la liturgie, ce qui n'est pas le cas des chorales de tradition juive qui proposent des programmes de chansons en langue yiddish et ladino et annoncent par exemple :

« La compagnie Yd'n Blues a à « chœur » de faire revivre l'univers musical du Yiddishland d'Europe Centrale, des chants en Ladino et des mélodies interprétées en hébreu, sur des rythmes colorés et rendus très actuels. La compagnie a été appelée à se produire sur de nombreuses scènes hexagonales et internationales (Sarrebriick, Lublin, Jérusalem, Newcastle, ...). Conditions d'admission : entretien - connaître la langue yiddish. Effectif artistique : 30. Composition : 9 hommes et 21 femmes¹⁸⁴

Ou cette autre chorale juive, de Metz :

« Sous la direction virtuose de Mme P, entraînée par les rythmes de clarinettiste inspirée, la joyeuse équipe de la chorale Chalom se plaît à revisiter les thèmes populaires juifs. De Metz à Strasbourg, de Verdun à Paris en passant par le Luxembourg, les chants yiddish, hébreux ou ladino réjouissent un public conquis qui en redemande. En un mot, la Chorale Chalom s'est révélée comme étant un des vecteurs du rayonnement culturel de la Communauté Israélite de Metz¹⁸⁵ ».

183 Annonce de la chorale Sainte Agathe de Longuyon, INECC Mission Voix Lorraine

184 Annonce du groupe *Yid'n 'Blues* de Nancy. Voir recensement des chorales lorraines en annexes.

185 Communication de l'Institut européen des Musiques Juives concernant la chorale *Chalom* de Metz

Cette dernière ligne démontre encore une fois le rôle « publicitaire¹⁸⁶ » de chorales, qui avec leurs voix et leurs concerts se font les porte-paroles d'une communauté dans l'espace public, communauté dont elles s'efforcent de conserver et de transmettre la culture traditionnelle. Le cas de ces deux chorales juives de Metz nous rappelle le refuge particulier que cette ville, par ailleurs dotée depuis le Moyen Age et jusqu'au génocide d'une forte communauté juive, a offert aux populations juives fuyant, dans l'entre-deux guerres, les *Shtetls* d'Europe de l'Est.

Les chorales paroissiales catholiques sont majoritaires parmi les chœurs confessionnels et remplissent un rôle particulier, puisqu'elles sont au service de la liturgie et composées de paroissiens, qui sont également les habitants d'un même quartier, unis par leur envie de contribuer aux célébrations du dimanche. Mais ces chorales sont également des lieux de découverte du chant choral pour ces paroissiens, qui peuvent avoir envie de proposer d'autres concerts. C'est le cas de la chorale *Chœur à cœur* de Diefenbach, qui était d'abord une chorale liturgique avant d'agrandir son répertoire :

« Chœur à Cœur est une jeune chorale. Portée sur les fonts baptismaux par une chorale paroissiale, elle a grandi et s'est épanouie. Ses choristes de tout âge se retrouvent pour le plaisir de chanter, de progresser dans le chant et de partager avec d'autres le bonheur de chanter. S'ils se sentent pousser des ailes, c'est grâce à la ténacité bienveillante de leur chef de chœur, Nicolas, et au soutien musical de son épouse, Anne !¹⁸⁷ »

Celle-ci a d'ailleurs changé de nom à mesure qu'elle s'est développée. Les autres chorales paroissiales portent le nom de leur paroisse, mais on constate une surreprésentation des chorales « Sainte Cécile » (dix dans mon recensement), lesquelles ne sont pas toujours liées à une paroisse Sainte Cécile, mais choisissent de se nommer d'après la Sainte Patronne des musiciens. Il ne faut pas sous-estimer le rôle des chorales liturgiques dans la transmission du chant choral en région. Dans la religion catholique, où le culte a été célébré en latin jusqu'au milieu du XXème siècle, le mouvement des chorales liturgiques était une émanation des paroissiens qui a contribué à faire pression pour obtenir la célébration en langue vernaculaire, approuvée par Vatican II en 1960. Depuis, les fédérations de chorales liturgiques continuent de faire la promotion du chant choral et de la formation musicale auprès de leurs choristes. Certains choristes ont découvert le chant choral par l'intermédiaire de la paroisse, et la fédération *Ancoli* (Association nationale des chorales liturgiques) fait toujours de la formation auprès des chorales liturgiques. Des représentants *d'Ancoli* participent également aux rencontres de chant choral

186 Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris : Payot, 1978.

187Source : annonce de la chorale « chœur à cœur » de Diefenbach, annuaire INECC Lorraine.

avec des acteurs issus d'autres réseaux de chant choral comme l'Éducation Nationale, *À Cœur Joie* et les écoles publiques de musique.

2.4 Les chorales financées par l'Etat

L'existence de nombreuses chorales résulte de l'action de L'État, qui mène nationalement une politique de soutien aux chorales scolaires, et accompagne les collectivités publiques locales dans leur soutien aux pratiques amateurs de chant choral. Cette politique publique en faveur du chant choral, l'introduction du chant choral dans les écoles publiques de musique et dans l'enseignement général, ainsi que le soutien des collectivités locales aux pratiques amateur, sont le résultat de l'action historique des fédérations qui ont défendu et démontré l'existence d'une demande sociale d'enseignement musical. L'action des mouvements associatifs et d'éducation populaire, en particulier de la fédération *À Cœur Joie* créée en 1948 à Lyon, a rendu possible le renouveau de l'enseignement musical des années 1980 et une implication de plus en plus forte de l'État dans la promotion du chant choral. Il a ainsi mis en place dans chaque région un interlocuteur des collectivités et des réseaux de chants choral en région, qui est la Mission-Voix, de son intitulé exact « INECC Mission-Voix Lorraine ».

La mission-voix en Lorraine

Les Missions-Voix ont été créés en 1999 dans la continuité des « Centres Régionaux d'Art Polyphoniques » imaginés en 1979 par le ministère de la Culture¹⁸⁸. Ce sont des associations régionales, répondant à la volonté de l'État de développer les « pratiques vocales et plus particulièrement chorales »¹⁸⁹. La transformation des Centres d'Arts Polyphoniques en Missions-Voix tient compte de l'évolution culturelle dans les régions sous l'effet, en partie, des politiques culturelles mises en œuvres depuis 1980 : l'émergence de chœurs amateurs expérimentés, la part croissante accordée à l'expression scénique, et le développement de l'enseignement spécialisé qui « a progressivement pris en compte le développement des pratiques vocales au-delà du seul art lyrique, tandis que l'apprentissage et la pratique de la voix sont aujourd'hui en pleine expansion au sein de l'enseignement général (classes maîtresses, programme musique à l'École) »¹⁹⁰

En 1999, vingt-et-une régions avaient un organisme identifié en tant que « mission-voix ». En 2020, il n'en resterait que huit¹⁹¹. La Lorraine a la « chance » d'avoir une Mission-Voix depuis

188 *Les Missions Voix dans les régions pour le développement des pratiques vocales. Document Cadre*, Paris : ministère de la Culture et de la Communication, DMTS, 2007

189 Ibid.

190 *Les Missions Voix dans les régions pour le développement des pratiques vocales*, op. Cit.

191 Données du CEPRAVOI (Centre de Pratiques Vocales), qui est la Mission-Voix de la région Centre.

1992, qui plus est toujours très présente sur le terrain. Son nom exact « *INECC [c'est-à-dire Institut Européen du Chant Choral] - Mission voix Lorraine* » souligne la coopération culturelle entre la Lorraine et le Luxembourg — où il existe un INECC-Luxembourg —, ainsi qu'avec les pays limitrophes. Cette coopération s'est matérialisée par la création du *Chœur Robert Schuman* et du *Chœur de la Grande Région*. L'INECC-Lorraine est une association de loi 1908 (conformément au droit local), et si elle a été créée par le ministère de la Culture et la Région Lorraine, elle ne se serait pas faite sans la demande portée par des acteurs locaux, tel Pierre Cao (1937-), chef d'orchestre luxembourgeois engagé dans la promotion de la musique vocale, cofondateur, de l'INECC-Lorraine, INECC-Luxembourg, du chœur *Robert Schuman*, des rencontres musicales de Vezelay, et de l'ensemble professionnel *Arsys Bourguogne*. Parmi ses élèves dans la région et ses choristes de la *Psalette* de Lorraine, on trouve des chanteurs lyriques, des chefs de chœur professionnels qui à leur tour transmettent le chant choral à leurs élèves et choristes, qui à leur tour, etc... Le chœur « amateur » *Robert Schuman* a ainsi produit des directeurs et directrices de maîtrises, des professeurs de chant choral, des artistes lyriques, des chanteurs de jazz et un auteur-compositeur. Il a aussi formé de très nombreux chanteurs « amateurs » qui, tout en exerçant un autre métier, sont pour certains amenés à transmettre le chant choral pendant leur loisir, comme nous le verrons dans les portraits.

L'État et les collectivités locales, en finançant le chant choral en région valident et soutiennent des initiatives qui les ont précédées, l'action de personnes collectives — les chorales — et de personnes individuelles — les choristes — qui sont et font le chant choral en région. Il est vrai cependant que les établissements scolaires publics, en organisant en leur sein des ateliers de chant choral, contribuent à la normalisation et à l'extension du chant choral au-delà des capacités de l'initiative privée.

Les chorales scolaires

Seules quatorze chorales de collège apparaissent dans le recensement des chœurs lorrains que nous avons effectué¹⁹². En réalité, il en existe 232 en activité¹⁹³. La majorité n'apparaissent pas dans les annuaires culturels, justement parce qu'elles ont rarement de statuts juridiques propres. Elles n'en ont pas besoin puisqu'elles sont organisées au sein des établissements scolaires et s'adressent aux élèves déjà inscrits. Il y a cependant des associations qui regroupent des chorales de collège, comme l'ALCEMS (Association Lorraine des Chorales et Ensembles Musicaux Scolaires) en Lorraine qui regroupe une cinquantaine de chœurs issus de collèges

192 Voir recensement des chorales Lorraines en annexes.

193 Ministère de l'Éducation nationale, DGESCO, IGEN. *Les chorales scolaires dans les collèges publics et privés sous contrat 2017-2018*, 2018

publics¹⁹⁴, elle-même affiliée à la FNCS (Fédération Nationale des Chorales Scolaires). À l'échelle locale, l'association de chorales scolaires facilite l'organisation d'évènements pour ses adhérents pour la location de salle ou l'emploi d'intermittents du spectacle. Ces chorales de collège sont encadrées par les professeurs d'éducation musicale et de chant choral qui y enseignent.

En Lorraine, il y a 232 chorales de collèges (193 collèges publics sur un total de 2017 ont une chorale, et 39 collèges privés, sur un total de 44)¹⁹⁵ ce qui donne un bon taux de couverture, 89 % des collèges publics, et 85 % des collèges privés. Seules les académies de Limoges, Besançon et Martinique affichent un taux de couverture de 100 %.

En Lorraine, ces chorales scolaires sont soutenues par les départements et la Mission-Voix. Ce soutien est matérialisé par les « chartes des chorales de collège » qui réaffirment le soutien des collectivités auprès de ces chorales. Le soutien concerne aussi les chorales d'écoles primaires par la formation des professeurs des écoles à la direction de chœur. Cela peut se faire le biais d'organisation d'évènements, comme le spectacle *1,2,3 chorales* en 2018, qui a donné lieu à un concert de chœur d'enfants à l'Arsenal de Metz, et qui a été l'occasion d'intervention dans les écoles de la part de la Mission-Voix auprès des professeurs des écoles pour les souvenirs dans l'animation de tels concerts.

Ces chorales portent en général le nom de leur établissement scolaire ou d'un ensemble scolaire, par exemple la *Chorale du réseau scolaire de Belval* dans les Vosges, ou *Chœur des collèges de Haute-Marne* basée à Fraize qui annonce un effectif de 194 enfants, la *Chorale du collège de Bains-les-Bains*, à Bains-les-Bains (Vosges). Le répertoire est varié et ces chœurs annoncent mélanger la chanson de variétés et la musique classique.

La satisfaction procurée par la performance d'une chorale scolaire entraîne parfois des tentatives pour la faire perdurer. J'ai ainsi pu observer le développement et malheureusement le déclin du chœur *Altérité* du Collège Notre-Dame de Forbach, dirigée par un professeur de mathématique qui était également choriste amateur dans d'autres ensembles. Cette chorale avait un nom indépendant de celui de l'établissement, car elle a été créée pour permettre la participation des élèves à un programme de coopération culturelle avec l'Amérique Latine, *Caminos* en 2010-2011, dont nous parlerons plus loin. Quelques jeunes choristes passionnés par l'expérience ont voulu pérenniser le chœur en lui donnant en le constituant sous forme

194 Entretien avec Mme Lindingre., professeur d'éducation musicale et de chant choral, et adhérente de l'ALCEMS.

195 Ministère de l'Éducation nationale, DGESCO, IGEN. *Les chorales scolaires dans les collèges publics et privés sous contrat 2017-2018*, 2018

d'association, qu'ils ont dissoute après deux ans d'existence. Il est difficile pour une chorale scolaire de se pérenniser sans le soutien de l'établissement scolaire. À cela s'ajoute la mobilité des jeunes choristes, qui quittent la ville pour poursuivre leurs études. Les chorales scolaires stables connaissent un renouvellement de leurs effectifs, car elles ciblent des classes d'âge précises et s'adressent exclusivement aux élèves de l'établissement.

L'enseignement du chant choral dans les écoles publiques de musique

En Lorraine, nous avons recensé quatre-vingts chorales d'enfants et d'adultes logées dans des établissements d'enseignement musical, conservatoires régionaux de Metz et Nancy, écoles de musique communales et associatives. Il s'agit le plus souvent de pratiques de loisir pour enfants et adultes volontaires. Le chant choral comme pratique d'ensemble est proposé dans la plupart des écoles de musique, avec des groupes selon l'âge des élèves. Les écoles publiques de musique laissant de plus en plus de place aux pratiques amateurs, des adultes volontaires peuvent également rejoindre la chorale de l'école de musique la plus proche. Il n'est pas rare de voir plusieurs chœurs dans les écoles de musique avec des groupes d'âge.

Les chœurs des écoles de musique portent souvent le nom de l'école concernée, par exemple le chœur *Gabriel Perné* qui regroupe les élèves adultes du conservatoire de Metz Métropole : des étudiants de la classe de chant lyrique, de la classe de direction de chœur ainsi que d'adultes volontaires amateurs.

2.5 L'entrée dans le chant choral : sociabilité artistique et diversité des pratiques amateurs

Le chant choral est-il réservé à des individus privilégiés ? Est-ce un loisir privilégié par certaines fractions de la population plutôt que d'autres ? Le nombre de chorales dans la région, plus de 600 chorales, et leur répartition spatiale font, si l'on tient compte de la structuration sociale de l'espace rappelée par Pierre Bourdieu, qu'il est impossible de parler d'un loisir réservé exclusivement à quelques classes sociales. Il y a au moins une chorale par commune, et une par quartier dans les grandes villes. Certes, on peut immédiatement relever des manières différentes de faire du chant choral, savante et profane, et les mettre en rapport avec le fait que l'individu a bénéficié, grâce à sa famille d'une éducation musicale antérieure. Mais cela reviendrait à n'accorder aucune attention à l'efficacité propre de la pratique du chant choral, et sa capacité à toucher, intéresser et, finalement, enrôler des individus, indépendamment de leur origine sociale. Du même coup, ce serait faire disparaître les situations de mixité sociale que révèlent l'observation du chant choral, qui rend possible, comme on va le voir, des effets de distinction, au sens précis que Bourdieu confère à ce terme, mais aussi de communion esthétique au-delà

de différences manifestes d'appartenance sociale des individus qui chante ensemble. Ces situations sont importantes, à prendre en compte, car elles nous rappellent la fonction de médiation sociale de certaines pratiques culturelles, par le biais du corps-à-corps qu'elles rendent possible. La technique joue un rôle dans cette médiation, un rôle qu'il ne faut pas oublier. Le concert est un élément moteur de la vie des chorales qui utilisent leur temps de répétition pour les préparer. Les façons de considérer la musique peuvent varier, certains chœurs attachent plus d'importance au bon moment passé ensemble, ou la qualité de la production. Mais dans tous les cas, le plaisir que procure l'usage technique de son corps justifie la présence des individus et leur attachement à la situation

La répétition de musique est l'activité principale des chorales, et la musique régit les interactions pendant ces moments. En dehors de cette activité, les membres des chorales peuvent rechercher plus ou moins à partager d'autres moments ensemble : les sessions du chœur *Robert Schumann* sont toujours festives (et ce climat est rendu possible par la cohabitation des choristes sur plusieurs jours), mais ses membres font des différences entre les moments de fête et les moments de répétitions plus exigeants. D'autres chœurs accordent peu d'importance à ces moments et ne se retrouvent que pour chanter, avec plus ou moins d'aisance technique selon leur formation et la nature de la chorale.

Mixité sociale et mixité technique

La rencontre qui suit nous place au cœur de la réflexion sociologique sur la pratique du chant choral. Elle nous confronte à une situation de coopération entre des usagers de niveaux différents, en nous confirme la possibilité pour des amateurs peu éduqués de se familiariser avec le chant choral et d'avoir accès au plaisir du spectacle.

L'utilité de la chorale comme moyen d'apprentissage de la musique explique historiquement, on l'a vu, la naissance du mouvement orphéonique qui visait, au XIXe siècle, à enseigner la musique aux enfants par des chorales scolaires, puis à rendre la musique accessible aux ouvriers et aux classes populaires. C'est elle qui justifie aussi son introduction dans les collèges au titre de l'éducation artistique. L'accessibilité fait partie de la culture du chant choral. Les choristes qui ne sont pas lecteurs apprennent la musique « par corps » au sein de la chorale par le biais de l'apprentissage mutuel et du soutien de leur chef de chœur, voire à l'aide d'enregistrements audio comme l'annonce cette chorale de Uckange :

« Aucune exigence musicale n'est nécessaire, le travail d'apprentissage, la répartition des voix se fait lors des répétitions. Des enregistrements audios viennent aider les choristes à se perfectionner. Les apprentissages sont basés sur la posture, la

décontraction, la respiration, l'écoute, quelques techniques de chant, le chant à plusieurs voix.¹⁹⁶

Il y a des chorales pour tous les publics. Certaines revendiquent une visée de production musicale recrutent sur audition, d'autres se déclarent ouvertes à toute personne intéressée. Mais quels que soient leurs objectifs, leurs inspirations idéologiques (éducation populaire, politique culturelle nationale), tous les différents types de chœurs présents aujourd'hui vantent l'accessibilité du chant choral et son utilité pour l'émancipation des individus et le don de soi. La pratique prend différentes formes selon que la chorale soit intégrée ou non dans un cursus (balisé avec des horaires, des cours, des attendus envers les élèves), que ses membres sont « captifs » ou qu'ils décident librement de l'intégrer, qu'elle est animée par un bénévole ou un professionnel, etc. Mais dans tous les cas, elle consiste d'abord et avant tout dans l'implication physique personnelle de l'individu dans le chant collectif, qui lui permet de ressentir, ce faisant, l'action du corps collectif dont il devient l'organe.

C'est ce qui permet, avec l'aide d'un chant de chœur, à des individus de chanter sans connaître la musique, comme dans la situation ci-dessous. Elle est fréquente en région où la plupart des chœurs constitués en association organisent des concerts communs avec d'autres chœurs. Les chorales s'invitent les uns les autres, ou s'associent à un orchestre, cela fait partie de la culture du chant choral et permet de constituer des effectifs de concerts un peu plus importants en nouant des liens entre les associations.

Une répétition avec le collectif des *2000 choristes*, en novembre 2013, m'a permis d'assister à une situation de mixité sociale et technique exemplaire. En raison du nombre de choristes, les répétitions avaient lieu par secteurs, dans un gymnase. Le chef de chœur dirigeait debout depuis une estrade. Les répétitions devaient durer toute la journée et il avait été demandé aux choristes de ramener un en-cas, et s'ils en avaient, des chaises de camping. J'étais assise avec mes amies choristes au fond de la salle, dans les rangs des altos. Nous n'avions ramené que notre partition et un repas à emporter, laissé pour le moment dans la voiture. Et j'étais témoin d'une courte altercation entre les dames assises devant moi.

L'une d'elle suit la répétition non sur la partition comme tous les autres choristes¹⁹⁷, mais sur des photocopies du texte qu'elle a imprimés pour l'occasion. Elle signale ainsi qu'elle ne sait pas lire la musique. D'autres choristes « s'accrochaient » et adaptaient leur partition pour la rendre plus lisible, avec des annotations au crayon, surlignage, ajouts de post-its, incarnant d'une

196 Annonce de la chorale *Just Brass* dans la presse régionale : « Uckange : avec Just Brass , ils chantent pour le plaisir », *Républicain Lorrain*, édition de Thionville Hayange, 1/11/2018

197 Nous lisions ce jour les *Carmina Burana* de Carl Orff : Carl Orff, *Carmina Burana, Cantiones Profanes, Choral Score, solistes (STBar), chœur mixte (SATB), chœur d'enfants et orchestre*, New York : Schott, 1996

certaine façon l'image du parfait choriste qui rajoute à la partition, pendant la répétition, des annotations éclairantes pour l'exécution. À un moment, la dame au texte photocopié en offre un gentiment à sa voisine, pensant lui rendre service. Celle-ci lui répond ironiquement « *Non merci, j'aime bien lire toutes les lignes en même temps !* ». Cette réponse, avec ce qu'elle a pu avoir de vexant pour la première dame, souligne le fait que le parfait choriste peut effectivement lire plusieurs lignes en même temps (la sienne, celle des autres voix dans le chœur, celles de l'orchestre), avec même quelques mesures d'avance. Cela est utile dès lors qu'on peut lire la musique. Il s'agit d'un bel exemple d'une conduite de distinction au sens de Bourdieu : au lieu de prendre acte de la gentillesse du geste et de son innocence, la personne profite de la situation pour souligner ironiquement sa supériorité intellectuelle et sa maîtrise de la lecture d'une partition musicale, par rapport à une choriste qui en est dépourvue. La ruse de la choriste autodidacte qui peut, à l'aide de photocopiés, participer à la répétition même si elle ne sait pas lire la musique est ainsi pointée négativement par celle qui sait comme une preuve de l'illégitimité de la présence de celle qui ne sait pas, mais qui veut à tout prix participer. Si l'on ne se polarise pas sur le caractère offensant de cette conduite de distinction — qu'il est juste d'épingler — l'observation nous confirme, à travers l'offre de partage de la dame du texte qu'elle a photocopié, le caractère courant de l'interaction mixte, de la coopération au sein d'un même ensemble, de personnes ayant fait des études musicales et de personnes qui n'en ont jamais bénéficié, en l'occurrence d'une musicologue et d'une autodidacte qui se retrouvent dans la même chorale. Il y avait bien d'autres personnes dans le chœur qui ne lisaient pas la musique, mais cela était prévu dans l'organisation pour arriver à donner un concert de qualité, malgré les différences d'éducation musicale et les degrés de maîtrise des choristes réunis.

Dans le monde du chant choral en région, la plupart des choristes ne peuvent pas « déchiffrer », car cet exercice est lié à la connaissance, fût-elle rudimentaire, du solfège. Ils comptent sur leur chef de chœur pour les aider à coller vocalement avec la partition. Ce n'est pas le cas des choristes lecteurs qui, même s'ils n'ont que des notions de lecture, peuvent s'appuyer sur la partition pour chanter. Elle leur indique la hauteur des notes, les rythmes, et la façon dont les voix se répondent les unes aux autres. On y trouve également des « repères » pour « lire » les voix des autres et y ajuster la sienne. Si, par exemple, vous êtes soprano et devez chanter un « si bémol » sans bien savoir à quel son cela correspond, vous cherchez si une autre voix dans la chorale chante cette note avant vous pour l'écouter et prendre un repère. Des choristes lecteurs et expérimentés trouvent donc dans la partition un moyen de vérifier par eux-mêmes la justesse des sons qu'ils émettent et des rythmes qu'ils suivent. La conduite de leur voix est beaucoup plus difficile pour des choristes sans formation musicale, car la partition ne leur étant d'aucune

utilité, ils doivent s'appuyer uniquement sur leur mémoire. Mais ne pas savoir lire le solfège n'interdit pas de chanter, comme le soulignent, on l'a vu, la plupart des annonces publiées par les chorales. Et la continuité ressentie, malgré leur différence, entre la pratique du chant choral et le fait de chanter pour soi-même dans la vie quotidienne des airs qui nous ont touché explique l'attractivité particulière du chant choral. Ceci oblige à relativiser la vision sociologique de la pratique du chant choral basée sur la seule statistique.

2.6 La limite des statistiques

D'après le DHEPS, le chant choral est surtout pratiqué par les fractions diplômées de la société. Les statistiques indiquent en effet une surreprésentation des cadres et professions intellectuelles supérieures dans la pratique du chant et du chant choral avec « 8 % des cadres et professions intellectuelles supérieures » contre « 5 % des agriculteurs » et « 4% et moins pour les autres catégories », le minimum étant atteint chez les ouvriers et les artisans - commerçants-chefs d'entreprise qui ne représentent qu'1% des pratiquants¹⁹⁸. Une approche comparative, montre une plus grande pratique du chant chez les 15-27 ans que dans les autres tranches d'âges, et une lente, mais avérée féminisation de la pratique : la proportion d'hommes et de femmes s'est en effet inversée avec 3% de femmes et 7% d'hommes en 1973 et 8% de femmes et 7% d'hommes en 2008¹⁹⁹. Cette vision statique et éloignée risque de faire disparaître aux yeux d'un lecteur peu familier avec les statistiques le nombre plus importants de pratiquants ouvriers, artisans et commerçants du chant choral, si l'on prend en compte l'importance quantitative de ces catégories dans une population active où les « cadres et professions intellectuelles supérieures » ne représentaient en 2019 que 19 % de la population active. Mais elle a surtout le défaut de transformer en une population stable de passionnés, un groupe très fluctuant d'individus dans lequel ces passionnés ne représentent qu'une toute petite minorité, mais si elle assure l'encadrement de ceux qui s'essaient au chant choral sur une certaine période, avant de s'en détacher pour passer à autre chose.

Ce sont ces choristes qui apparaissent dans les enquêtes statistiques, réalisées auprès des chœurs stabilisés composés de choristes habitués. Mais le chant choral ne résume pas aux chorales stables, on l'a vu, qu'il s'agisse des chœurs de jeunes élèves dans les collèges n'existant que dans le temps éphémère d'un atelier artistique ou des chorales-événements constituées avec des choristes occasionnels. Bref ces statistiques des pratiquants ne nous disent rien des personnes «

198 Données INSEE 2003, in *Une approche des pratiques chorales*, ministère de la Culture et de la Communication, IFAC, 2007

199 Enquête sur les pratiques culturelles des Français, *Evolutions 1973-2008, pratiques musicales en amateur*, ministère de la Culture et de la Communication, DEPS, 2008

en chair et en os » et de la diversité des manières dont elles s'engagent dans la pratique du chant choral, compte tenu de leur trajectoire personnelle. Une enquête du ministère de la Culture et de la Communication en 2000 avait bien relevé, en ce sens, que beaucoup de choristes avaient des trajectoires discontinues : une première découverte du chant choral pendant l'enfance (à l'école ou dans la paroisse) et une pratique en amateur continue au moment de la retraite. Les enquêteurs expliquaient cela par la volonté des amateurs âgés de raccrocher leur activité musicale à leur histoire personnelle et lui donner un ancrage dans le temps²⁰⁰.

« C'est souvent à un âge avancé que les amateurs entrent dans une chorale. De fait, les expériences précoces et souvent ponctuelles de chant collectif [auxquelles ils se réfèrent] ne constituent pas l'amorce d'un parcours. S'il semble difficile d'interpréter ces réminiscences et hasardeux d'opérer un rapprochement entre ces formes de sensibilisation et la pratique actuelle des amateurs, elles ne sont pas pour autant insignifiantes ; elles s'inscrivent dans le discours d'individus dont la volonté implicite est de donner un sens à leur pratique actuelle et d'aboutir à une logique de parcours : « j'ai toujours aimé chanter, voilà pourquoi je chante ». Ces souvenirs sont souvent précis, fortement enracinés dans la mémoire des choristes, et ce, d'autant plus qu'ils sont valorisants : « à l'école on me disait que je chantais bien et j'étais flatté », « on me disait que j'avais une belle voix quand j'étais jeune ». Sans se révéler décisives, ces expériences restent significatives pour des individus qui n'ont pas nécessairement eu d'autres occasions de renouer avec cette pratique jusqu'à ce qu'ils fassent la démarche d'entrer dans une chorale ; elles rappellent l'importance de l'école comme lieu privilégié de sensibilisation à ce mode d'expression. Ce premier type d'expérience nous paraît devoir être distingué des « premières expériences » débouchant sur une pratique continue. »

Cette relativisation du poids des expériences faites pendant l'enfance valorise la discontinuité des parcours des choristes, *a contrario* d'une volonté individuelle de l'interviewé d'établir, face à l'enquêteur, une continuité dans sa propre biographie d'amateur. Mais on peut aussi prendre au sérieux la faible possibilité de développer une pratique chorale pour ces individus compte tenu de leur âge, l'essor des chorales en région en s'enclenchant qu'en 1980 après de longues années pendant lesquelles ces adultes ont eu très peu d'opportunités pour chanter à proximité de chez eux. Pour le dire simplement : ils auraient intégré une chorale bien plus tôt s'ils en avaient trouvé une, leur expérience précoce dans le cadre d'une chorale scolaire n'ayant pu être relayée, à partir du moment où ils sont entrés dans la vie adulte, par la participation à une chorale de proximité. Cet exemple nous montre la nécessité de ne pas sacrifier à l'idée d'une prévisibilité sociale de la pratique du chant choral, le caractère souvent aléatoire de la rencontre avec le chant choral, les différentes d'intensité des pratiques, et l'hétérogénéité démographique et sociale des choristes.

200 François Ménard, Christophe Robert, *Choristes et chorales*, Paris : ministère de la Culture et de la communication FORS recherche, DEPS, 2000

3. Portraits de choristes et carrières d'amateurs

Il y a plusieurs façons de commencer le chant choral, au croisement de choix individuels et sociaux et des opportunités peuvent se présenter à différents âges, puisqu'il y a des choristes littéralement de 7 à 90 ans. Selon une enquête statistique réalisée en 2015, les différentes classes d'âge (de 15 à plus de 65 ans) sont représentées de manière homogène²⁰¹. On note cependant une variation significative du point de vue du genre : comme la plupart des activités artistiques, il attire plus largement une population féminine et, toujours selon la même enquête statistique, sa pratique « concerne deux fois plus les femmes (4% des interrogées) que les hommes (2 % des interrogés). » Le sondage Européen Singing Europe (littéralement « l'Europe chantante ») de l'association Voice a relevé une tendance similaire à l'échelle européenne où deux tiers des choristes sont des femmes.

Dans le chapitre précédent, nous avons proposé une vision d'ensemble des différents types de chorales. Mais le chant choral est aussi une « carrière » individuelle, même s'il faut prendre garde aux effets pervers de l'usage sociologique du terme proposé par Howard Becker, qui conduit à se focaliser uniquement sur l'observation des stratégies de professionnalisation en matière de chant choral. La majorité des pratiquants du chant choral en région ne visent pas à « faire de leur passion un métier », une phrase devenue aujourd'hui presque un slogan. Ils se satisfont avant tout de pratiquer un loisir qui les passionne pendant un certain temps.

Dans les cinq portraits qui suivent, je donne cependant la place à deux personnes étant parvenues à concilier leur emploi et leur passion, sans être devenus chanteurs. Ils agissent dans leur emploi tout en restant des amateurs, au sens d'amoureux de la musique, qui assurent par leur constance la continuité de la pratique du chant choral en région. Dans ces portraits, nous découvrons les façons dont des individus s'approprient la musique en fonction de l'expérience dont ils disposent et de leur ambition.

3.1 Luc

Nés de parents ouvriers et originaires de Strasbourg, Luc a fait des études d'ingénieur et ses loisirs ont toujours été consacrés au sport. Il n'a pas eu de formation musicale pendant l'enfance et découvre la musique à l'adolescence. Catholique, c'est à l'occasion de sa confirmation qu'il découvre, avec bonheur, le chant choral. Aujourd'hui il se dit détaché de la religion et capable de chanter sans croire, mais tout au long de son parcours il a cherché à renouveler cette première expérience de chant à la cathédrale et a donc continué de chanter dans les villes où il a résidé :

201 « Une approche des pratiques chorales », op. cit.

en Suède lors d'un stage Erasmus, et à la cathédrale de Metz alors qu'il préparait son master. Ayant découvert la musique tardivement, il avait peu de bagages, et correspond au cas des nombreux choristes qui s'initient à la musique d'ensemble par la pratique.

Il est resté un an seulement à Metz avant de poursuivre ses études à Strasbourg. Ne connaissant personne à Metz lorsqu'il est arrivé, mais l'envie de continuer de chanter à l'Église l'a conduit à prendre contact avec la « chorale de la cathédrale » puisqu'il était pratiquant et avait l'habitude de chanter dans sa paroisse. Comme dans le cas de Véronique que nous avons déjà rencontrée, le chant choral a été pour lui une façon de s'intégrer dans cette nouvelle ville. Il n'y a pas eu d'audition à passer, comme cela se fait dans d'autres chœurs, même s'il s'est senti « observé » lors de sa première répétition :

« J'ai cherché sur internet le site de la Maîtrise, enfin c'est pour moi la « chorale » de la Cathédrale ; avant je ne savais même que pas que ça existait une Maîtrise en fait. (...) J'ai cherché sur internet et puis voilà, et puis j'ai écrit et ils m'ont répondu, ils ont dit : « si tu veux venir, c'était bien qu'on se voit pour savoir ton niveau », et puis, voilà en gros c'était ça.

– Ils t'ont auditionné ?

– Non, ils m'ont dit de venir avec le Collège Vocal, une fois. En fait, voir si je savais lire une partoché. En gros c'est ça. »

Notons qu'il n'a pas été invité tout de suite au chœur de chambre, mais accueilli au Collège Vocal — le chœur de lycéens — un moyen pour le chef de chœur d'évaluer les nouveaux. Il est resté pour deux motifs, la foi religieuse et son désir de chanter à l'église, mais aussi en raison de la fréquence des concerts assurés par la chorale :

« J'ai toujours chanté dans un chœur d'église, déjà. Deuxièmement, je trouve ça plus intéressant pour moi de chanter dans un chœur qui chante vraiment à plusieurs reprises que juste à un concert tu vois. Autrement, tu prépares « un » concert, tu te donnes à fond, et c'est une fois tous les mois tu vois. Parce qu'autrement, tu peux plus facilement gérer ton emploi du temps une fois un dimanche tu ne peux pas venir, ben tu iras au prochain. Tandis que dans un autre chœur, tu te dis bon, tu loupes le concert du mois que tu as préparé depuis un mois, ça le fait moins, tu vois. Donc c'est ça, et j'aime bien le chant d'Église. C'est-à-dire... bon des fois c'est un peu niais, mais c'est un peu spiritueux (sic) ... Je ne sais pas comment dire »

On voit que, pour lui, la messe s'apparente à un concert et il apprécie la flexibilité au plan de la participation qu'autorise la fréquence hebdomadaire des messes à la cathédrale, où il peut venir n'importe quel dimanche. Bien que la messe, en tant que service religieux et moment de prière pendant lequel on n'applaudit pas la musique, car elle est offerte à Dieu, se distingue du concert qui est un spectacle offert au public, et pendant lequel on peut applaudir, il ne distingue pas d'un point de vue personnel sa fonction religieuse de sa dimension esthétique. Il s'est découvert une voix de basse la première fois qu'il a intégré, en 2005, la chorale de sa paroisse, en même

temps que son utilité, du fait de la rareté de ce registre — ils n'étaient que deux dans ce pupitre —, qui accroît la responsabilité du chanteur :

« Quand j'ai fait ma profession de foi que je suis allé à la chorale de ma paroisse. Là bon on était deux basses alors, ça forge un caractère (rires) niveau chant parce que bon, tu ne peux pas trop t'appuyer sur quelqu'un ou essayer d'écouter les autres et après faire dessus. C'est vraiment toi, tu es seul donc si vraiment tu te plantes... tu te plantes. »

Sa pratique du chant, depuis, n'a pas été continue. Il a suspendu le chant pendant 4 ans pour se consacrer à ses études, et recommencé à pratiquer lors d'un séjour Erasmus en Suède en 2009, dans une chorale de cathédrale, où il a pu savourer le plaisir d'une sociabilité à la fois musicale et religieuse :

« Et puis c'était bien sympa, parce que là-bas il y avait vraiment que des jeunes en fait. On va dire que ça allait de 18 à un peu plus de 25 ans. Donc ça fait qu'on était un peu tous dans la même tranche d'âge, c'était sympa. Et là-bas il y a beaucoup plus de dynamique je trouve pour les jeunes, pour vraiment intégrer les jeunes dans une chorale en fait. (...) Ils sont un peu moins réticents à l'idée d'aller à la cathédrale ou qu'ils vont aller à la messe tu vois. Dans ce sens-là. Parce qu'en France vas-y pour trouver quelqu'un où tu lui dis « tiens tu ne veux pas aller à la messe ? ». Il va sûrement te répondre « non » je crois. »

En même temps que sa foi religieuse— point de départ de sa pratique et encore une dimension importante à ce moment – c'est la communauté d'âge avec les autres membres du chœur, le caractère convivial de l'ensemble (« c'était sympa »), associé au répertoire musical (composé de musique classique lors des concerts, de musique sacrée lors des célébrations à la cathédrale) qui lui ont beaucoup plu, au regard de ce qu'il avait connu dans sa paroisse en France.

Le répertoire de la chorale de la Cathédrale de Metz, de ce point de vue, lui plaît moins, notamment le chant grégorien («je n'aurais pas fait comme ça »). Mais à la question de savoir s'il serait prêt à changer de chorale s'il trouvait un répertoire qui lui plaise davantage, il répond :

« Oui, mais alors on revient au truc que je t'ai expliqué avant où c'est... tu as moins la flexibilité, tu as moins les chants spiritueux (sic). Tu vois. »

Ce souci de flexibilité s'explique par sa volonté de concilier sa pratique du chant avec d'autres engagements, ses études notamment. Les vendredis, il avait parfois la possibilité de chanter 4h en venant avec le collège vocal à 18h puis les adultes à 20h, mais il ne peut donner que deux heures, surtout qu'elles ne sont pas reposantes :

« Quand je sors des cours à 18h... je me vois mal aller directement à la répétition me taper c'est quoi, 4 heures ? C'est long quand même. Trois heures ça ne me dérange pas, mais 4 heures il y a quand même un moment où on s'en lasse un peu. J'aime bien chanter, mais faut pas en abuser. Y'a des gens qui pourront chanter toute la journée, ça ne les dérangera pas. Moi on va dire si je chante déjà trois heures pour

une répétition où on va dire comme c'est quand même de la lecture de partition ou il faut corriger les défauts, ça demande quand même pas mal d'énergie. J'me rappelle les deux fois que j'ai fait 4 heures, je suis ressorti j'étais lessivé. »

Luc exprime une fatigue qui peut se comprendre, car le temps de répétition est le vendredi exceptionnellement doublé à la chorale de la Cathédrale. De plus cette répétition du vendredi privilégie le déchiffrage. Or Luc lit très mal la musique et cela lui demande beaucoup d'efforts. De plus, s'il apprécie de chanter le répertoire de musique liturgique, ce n'est pas au point d'en écouter chez lui, se privant ainsi d'une manière de s'exercer. Il écoute peu de musique, préférant la pratiquer au sein de la chorale. C'est le plaisir de pratiquer le chant choral plus que sa confession religieuse qui explique, de son propre point de vue, sa participation à la chorale.

« Je t'avouerai, déjà à l'époque dans ma paroisse j'allais plus à la messe pour la chorale que pour la messe ! Et ç'a pas changé. Et pour informations, avant d'être à la Maîtrise, je suis allée une fois en cinq ans. Alors bon, excepté les grandes fêtes. Bon tu es bien obligé d'y aller, parce que tu as toute la famille qui est là bon. Tu as la grand-mère qui est là qui veut que tu y ailles et bon. Voilà.

– Et donc tu aimes moins les messes, mais tu te retrouves à y participer ?

– Mais comment dire. (Pause). Tu peux chanter sans croire. La croyance et chanter quelque chose pour faire croire les gens est différent. Tu peux faire croire à quelqu'un une certaine chose sans que toi t'y crois. Tu es un bon vendeur, tu peux faire ça. (...) Donc c'est un peu ça, j'aime bien chanter quelque chose qui donne... J'aime bien chanter, mais ce n'est pas pour ça que je vais croire vraiment en ce que je chante ».

En fait ce n'est pas tant la question de sa croyance religieuse qui ressort dans ce discours, mais les raisons véritables qui le poussent à la chorale. Nous voyons qu'il participe volontiers à la messe, car elle est un moyen de pratiquer le chant choral plutôt que l'inverse. Le chœur tel qu'il a été conçu et tel qu'il est utilisé par les individus est différents. Nous voyons que le plaisir se construit, se négocie. Il opère donc une distinction entre son identité religieuse²⁰², héritée de sa famille et entretenue sous sa pression, et son propre degré de croyance, très faible, mais soutenu par son investissement dans la chorale et sa contribution à l'entretien de la croyance des autres. On a vu que Luc a des notions de « solfège », mais qu'il n'est pas vraiment à l'aise avec la lecture de notes. Il avoue quelques fois être perdu dans la partition, mais a néanmoins un sens de l'effort et souhaite toujours faire mieux. Les erreurs sont source de frustration et rajoutent un enjeu :

« Je vais chercher à essayer de faire au plus juste. Dans la partoche si je vois que j'ai raté, ça va m'énerver au fond de moi. Après ça dépend dans quel sens tu vas prendre énerver. On va dire ça m'énerve parce que je ne l'ai pas fait bien. Donc ça me donne

202 Erving Goffman, « La « distance au rôle » en salle d'opération ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 143, n° 3 (2002): 80-87. <https://doi.org/10.3917/ars.143.0080>.

encore plus de pêche pour le faire mieux la fois suivante tu vois. Enfin des fois je me perds dans la partition, alors là il n'y a pas possibilité de s'énerver de toute façon je sais pas du tout les noms des notes. »

La partition ne peut donc pas beaucoup l'aider. Il n'a jamais pu faire des études de musique, bien qu'enfant il y ait pensé, mais n'en a pas eu la possibilité : ses parents ouvriers ont estimé que le piano était trop cher, et il était, d'après les professeurs de son école de musique locale, trop jeune pour jouer de la trompette. Il avait essayé sans succès de suivre des cours de musique et arrêté au bout de deux ans, faute de pouvoir faire l'instrument de son choix. C'est ce qui explique qu'il se soit tourné plutôt vers le sport. Jusqu'à aujourd'hui, il partage son temps de loisir entre le sport et la musique, qu'il a enfin réussi à pratiquer de manière occasionnelle :

« On va dire que j'ai fait du solfège.

— Beaucoup ?

– Deux ans. Ça remonte à longtemps, ça devait être au niveau fin collège, ça remonte vraiment à longtemps. J'avais fait deux ans (d'école de musique) je crois, ensuite j'ai suivi une année de flûte à bec, c'est tout. Après j'ai arrêté, parce qu'au départ, je voulais faire piano ou trompette. Le piano mes parents ont dit c'est trop cher ; la trompette c'est à l'école de musique qu'ils m'ont déconseillé à mon âge.

– À ce moment-là tu ne voulais pas faire du chant ?

– Non on va dire que je m'étais tourné vers le tennis de table alors. Ça change un peu. On va dire que pendant les périodes où je n'étais pas dans une chorale j'étais dans autre chose. Des fois, ce n'est pas ce que j'attendais sur le moment. Je préférais faire du sport, être entre amis. Par exemple la coupure que j'ai eue à l'ENIM [école d'ingénieur de Metz], c'est un peu le déménagement, j'étais plus entre amis, on faisait des marches ou des sorties ensemble. C'est vrai que je me suis posé la question par exemple quand je cherchais la Maîtrise : est-ce que je sacrifie les dimanches en sachant que en général si on veut faire des marches ensemble, des sorties vélo ça va me bloquer le dimanche matin. C'est une question que je me suis posée avant. Donc je ne regrette pas mon choix. ».

On peut donc caractériser sa pratique du chant choral comme une pratique « à éclipses » régulières, à partir de la profession de foi initiale qui lui avait permis de découvrir le chant choral :

« Ma profession de foi, on l'avait préparée donc avec l'organiste qui est chef de chœur de ma paroisse... il nous préparait aux chants qu'on devait chanter pour la profession de foi... tous ceux qui faisaient la profession de foi, voilà. Et suite à ça je suis allé à la chorale. Parce que j'avais un autre ami qui y était. »

Il souligne qu'il a progressé à la chorale sans connaître la lecture des notes. Il s'est bien adapté à cette méthode de répétition dite du « voix par voix », car ne pouvant lire les notes il doit apprendre les chants à l'oreille. Il accepte néanmoins le fonctionnement différent des répétitions à la Maîtrise :

« Dans ma paroisse en Alsace, le chef faisait chaque voix et après il rassemblait tout le monde. Ça c'est la méthode. Quand par exemple Christophe, lui, il fera plutôt d'abord les quatre voix ensemble et après il essaiera de découper par voix, surtout celle qui ne marche pas. Ça ne me dérange pas que ce soit l'un ou l'autre, c'est la méthode d'apprentissage. C'est vrai que moi je préfère qu'on fasse comme dans ma paroisse, voix par voix, parce que pour

moi la première fois, je préfère découvrir la partition à l'oreille : vraiment se la mettre dans la tête et après chanter dessus. C'est une méthode... je suis sûre il n'y en a pas une qui est meilleure que l'autre. »

Il a pris plus d'aisance avec la pratique et a pris des repères. Mais certaines choses lui paraissent encore impossibles. Il ne peut pas s'appuyer sur la partition pour déchiffrer – ce que fait Peter qu'il mentionne dans l'entretien : Peter, chanteur plus expérimenté, peut par exemple prendre un repère (le « la ») au diapason et chanter ce qu'il lit, sans soutien du piano ou sans avoir écouté le chant avant. Luc ne se sent pas encore suffisamment sûr de lui pour chanter seul :

« Mais donc comment t'as appris à te repérer finalement ?

– Avec le temps ! On va dire avec le solfège déjà ça aidait bien, je savais déjà à quoi ressemblait une partition et ce que ça voulait dire hein, après vraiment mettre le son sur une note... j'ai dû mettre au moins une année pour savoir que le sol ça sortait ce son-là quoi. (...) Tobias²⁰³ par exemple quand on répète le grégorien avant la messe, il n'a pas écouté la partition avant. Il a juste le « la » et après il crée dessus ; moi tu me fais ça je ne pourrais pas te recréer la partition. Je resterais bloqué sur au moins une ou deux notes, et sachant mon caractère ça va m'énerver, ça veut dire je vais m'arrêter dessus. Et c'est un peu pour ça aussi que je n'ai jamais chanté tout seul, vraiment tout seul, je veux dire en soliste ou avec deux personnes parce que je sais quand je fais une faute... »

Ces difficultés ne le découragent pas : « C'est de la contrainte, mais tant que je vois mon plaisir c'est bon ». Il accepte de gérer son plaisir en fonction des situations. Il prend ce qu'il y a prendre, même si un élément est moins passionnant qu'un autre ou si de temps à autre il rencontre une difficulté.

3.2 Gabriel ou le désenchantement d'un jeune passionné

Gabriel a découvert la pratique du chant choral à l'école primaire, alors qu'il était élève à Jean XXIII (lycée privé catholique de l'agglomération messine). Etant élève de cette école, il est entré à la Maîtrise en CM1, a continué tout le long du collège, du lycée et a eu envie de poursuivre des études de musicologie. Pendant ses études il a trouvé un emploi de serveur, et continue aujourd'hui à travailler dans la restauration. J'ai fait sa connaissance en 2009, l'année où j'ai intégré le chœur de chambre de la Maîtrise. Il était encore enfant, et chantait un solo à un concert de Noël auquel nous participions à Berlin, dans le cadre d'un programme d'échange entre la Région Lorraine et une institution culturelle de Berlin. À l'époque, une bénévole, Brigitte, m'en avait parlé comme « un garçon qui ira loin ! », car son talent semblait prometteur. En fait, son évolution l'a fait passer de la pratique exclusive du chant choral à l'exploration

203 Ancien formateur à la maîtrise (2011-2012), spécialiste de musique ancienne

d'autres genres musicaux. Il est devenu peu à peu un passionné d'un genre de musiques actuelles et, à la tête d'un groupe de métal, il joue régulièrement dans des salles de la région.

« Plus c'est crevant, plus c'est beau »

Cette phrase sert à Gabriel pour expliquer rétrospectivement la lourdeur de son emploi du temps lorsqu'il chantait à la Maîtrise — il lui consacrait plusieurs heures par semaine, tout en étant au collège puis au lycée —, et le plaisir que lui procurait cet investissement malgré la difficulté des pièces abordées, les plus ambitieuses étant souvent aussi les plus belles.

« J'ai commencé au chœur préparatoire (donc) : CM1, CM2, 6e, 5e... Après, je ne dis pas que je n'ai rien fait, mais... Le chant choral j'adorais, technique vocale j'aimais bien aussi, mais piano et solfège...

– Ah oui, parce que tu avais des matières en plus ?

– ... technique vocale, chant choral, solfège, histoire de l'art, liturgie. Et clavier. Piano quoi. Ils prennent sur les heures de religion et de musique en fait. Ils prennent un peu plus : ils rajoutent 2 heures de chant choral et encore du clavier quand tu as une heure de trou. ... C'était l'après-midi où les autres faisaient arts plastiques, et nous on avait une heure de chant choral et une heure de liturgie, ou de solfège. »

Il a découvert, dans le cadre de ses cours, l'existence de la chorale de la Maîtrise. Le chef de chœur de la Maîtrise fait en effet la préparation des chants pour la première communion catholique (mais aussi des interventions dans les classes en amont de spectacles scolaires, c'est une stratégie de recrutement). Nous le voyons également hiérarchiser les cours de musique qu'il suit, puisqu'il a de nette préférence pour les cours de technique vocale, que pour le piano et solfège sur lesquels il fait une concession. Gabriel a alors insisté auprès de sa mère, qui était professeur de musique, pour qu'elle l'inscrive à la chorale :

« Alors j'ai commencé le chant, honnêtement, parce que tu vois... à l'époque en CE2, tu as toujours une présentation de la Maîtrise. Tu vois, il (le chef) venait nous faire répéter les chants pour la communion et donc moi ça m'avait plu, parce que je chantais bien, et au départ ma mère m'avait dit, vu que c'est chargé niveaux horaires, "c'est fatigant, tu as l'école en parallèle". Elle m'a dit : « tu essayes un mois et tu vois ». Et je suis resté. C'est beau, hein ? Elle avait peur que je sois crevé. Mais c'est vrai, plus tu montes en niveau, plus c'est crevant, et plus c'est crevant, plus c'est beau. »

Nous retrouvons ici le souci des familles pour la réussite scolaire de leur enfant. Les études montrent une corrélation entre la réussite scolaire et les loisirs culturels. Gabriel étant inscrit dans le privé, il correspond à cette situation, mais nous voyons que le loisir est encadré par la famille de façon à ne pas compromettre la réussite scolaire. Gabriel a dû effectivement faire effort pour concilier sa participation à la chorale et ses autres activités, scolaires ou de loisir. Nous retrouvons également la question des classes cultivées et l'encadrement de la réussite scolaire pour ce garçon, dont les parents professeurs l'ont inscrit dans une école privée : pour ses parents, en particulier la mère, le loisir reste au second plan vis-à-vis de la réussite scolaire.

Nous comprenons que le loisir qu'il avait étant enfant, s'inscrit également dans « un style éducatif qui met au centre la réussite scolaire²⁰⁴ ». Son engagement personnel lui permet néanmoins de s'investir autant dans le loisir que dans sa scolarité y compris au lycée lorsque la pression sur les examens devient plus grande. Une fois entré au lycée, il n'a plus bénéficié d'horaires aménagés, alors qu'il chantait dorénavant au « collège vocal » (c'est à dire le chœur de lycéens) de la Maîtrise, chaque vendredi soir, alors qu'il avait souvent des bacs blancs et des « devoirs surveillés » le samedi matin. Même pendant la période de révision du Bac, il a consacré tout de même ses soirs et congés à la chorale :

« Crevant, ça veut dire que par moment ça pesait lourd sur ta scolarité ?

– Oui c'est ça ! Genre il n'y a pas longtemps, le truc (un stage de jazz) qu'on a fait à Lunéville, avec les 2000 choristes et le chœur du Luxembourg, et bien [ça impliquait] le week-end de concert, vendredi, samedi... Et puis le concert dimanche à Strasbourg, c'était costaud, sachant que le vendredi j'avais quitté plut tôt – j'avais un après-midi de cours –, pour aller à la répété, donc j'avais deux devoirs d'éco et d'histoire à rendre, donc je les ai rendus le jeudi d'après, parce que j'étais malade, vocalement j'étais mort. Parce qu'on va dire les hommes... au niveau des ténors, s'il n'y a pas une personne qui guide ... C'était chaud. »

Il s'est dépensé d'autant plus pendant ce stage qu'il était le seul ténor à savoir quoi faire et ne pouvait pas compter sur ses voisins de pupitre, lesquels au contraire — comme on l'a pointé en expliquant l'importance de savoir lire pour le choriste — s'appuyaient sur lui. Il donne ainsi rétrospectivement la mesure de sa motivation. Pour lui, la pratique du chant choral nécessite un engagement constant et des efforts importants, même si l'expérience aidant, il peut aujourd'hui aborder l'exécution de certaines pièces avec nonchalance. Le niveau requis par le chœur de la Maîtrise reste, pour lui, élevé, et il est parfois ralenti par la lecture de notes. Dans ce cas il prépare les chants chez lui, en les déchiffrant d'abord au piano, en écoutant des enregistrements pour les reprendre à l'oreille :

« Il faut s'accrocher quand même. Je ne dis pas que c'est simple, mais prendre des cours de déchiffrage pour pouvoir... Peut-être que des fois je me mélange les pinceaux parce que je ne suis pas une bête en solfège. Si je ne les bosse pas avec mon piano, j'écoute les pièces... comme je fais à la basse ou à la guitare, c'est en écoutant les pièces... Après, tu choppes les doigtés, le rythme, tu choppes les notes et voilà... À force tu vois.

– Ça veut dire que tu bosses chez toi ?

– Quand ça m'intéresse. Je suis honnête. Le requiem de Mozart, les vêpres d'un confesseur, Haydn, Gouvy c'était intéressant aussi. Que les grosses pièces.

– Ça, tu les bosses chez toi ?

– Oui parce que sont des pièces de maîtres qui sont franchement bien composées. »

204 Lucas Tranchant. « Des musiciens à bonne école Les pratiques éducatives des classes supérieures au prisme de l'apprentissage enfantin de la musique », *Sociologie*, vol. 7, no. 1, 2016, pp. 23-40.

Ne se mettant aujourd'hui plus de pression particulière (« *travailler ça ne veut pas dire me mettre la pression, sous les yeux, j'ai mon téléphone* »), Gabriel ne travaille que les « grosses pièces », une façon de décrire les pièces de répertoire. Il n'est pas le seul à procéder ainsi, les partitions étant, dans les grandes occasions, envoyées à l'avance par mail aux membres du chœur.

Gabriel prend donc le temps de regarder chez lui les « grandes » pièces, comme le *Requiem* de Mozart (un tube dans les chorales de musique classique), le *requiem* de Gouvy (un grand nom du patrimoine musical local) ou *Les vêpres d'un confesseur* (la dernière œuvre liturgique de Mozart). Certaines pièces ne retiennent pas son attention et ne nécessitent pas selon lui d'investissement particulier même s'il n'est pas « pas une bête en solfège ». Gabriel compense les difficultés de lecture de note par une autre forme de préparation puisqu'il se prépare aux concerts en écoutant plusieurs fois de suite les chants qu'il devra y interpréter :

« J'écoute juste. En écoutant, tu repères les thèmes, les variations, tu chopes les harmonies, comment ça se cale... C'est au niveau de l'écoute. Je bosse mes partitions comme ça, et j'ai toujours bossé mes cours comme ça. Quand je bosse les cours à l'école je les parle en fait, je récapitule à l'oral le plan, les enchaînements. C'est à voix haute, je fais un discours. Comme en anglais. C'est auditif. Pour le brevet aussi, j'avais enregistré tous mes cours d'histoire et je les écoutais. C'est une façon de travailler. Après quand tu écoutes en cours, ça va tout seul. »

Sa passion pour la musique le pousse, au moment où nous l'interrogeons, à envisager un métier dans le monde de la musique. Il n'a pas tenté le concours d'entrée du conservatoire, mais s'est inscrit en faculté de musicologie où il bénéficiera de cours de musique en partenariat avec le conservatoire :

« Comment tu vois ton avenir par rapport au chant ?

– Franchement j'aimerais bien continuer ! Tu vois je vais à la fac de musique l'année prochaine et j'ai pris une option voix. Donc j'aurais des cours au conservatoire et ça me permettrait de plus pousser là-dedans. C'est vraiment un domaine, je suis passionné de ça, que ce soit le chant solo, le chant polyphonique... Le chant à l'unisson... tout ce que tu veux. Le plaisir c'est de chanter. Des fois, je chante même sans m'en rendre compte.

– Chez toi, dans la rue ?

– En cours même ! Je me suis déjà fait engueuler par le prof en cours. En cours je suis là : « pam pam pada ».

À ce moment Gabriel rêve encore de « faire de sa passion un métier ». Il se verrait bien devenir contre-ténor ou ténor et prend des cours avec un contre-ténor qui était formateur à la Maîtrise. Il sera finalement déçu de la fac de musicologie et a arrêté ses études depuis.

Goût et héritage culturel : la réflexivité de l'amateur

Aujourd'hui, les idées sociologiques se diffusent massivement, par le biais des études et des médias, dans la société, et les individus lorsqu'ils parlent à un sociologue, devançant souvent les questions et font pour ainsi dire leur propre sociologie. C'est ainsi que Gabriel dans une démarche « d'auto-analyse²⁰⁵ » en partie provoquée par la « situation d'entretien²⁰⁶ », explique sa passion pour la musique par le fait qu'il ait été « bercé dedans ». Ses parents sont, en effet, tous les deux musiciens puisque son père était pianiste de jazz en amateur et sa mère, professeur de musique dans l'Éducation nationale :

« J'ai bercé là-dedans aussi.

– Bercé, ça veut dire ?

– Ma mère est prof de musique. Donc elle jouait pas mal, elle écoute pas mal de musique. Mon père était pianiste de jazz. Je ne parle pas de musique classique, de musique sacrée, c'est de la musique comment dire, c'est tout ce qui est rock. Après, je me suis forgé mon propre goût musical par rapport à certaines choses. »

Notons qu'il relativise immédiatement ce déterminisme, en revendiquant son indépendance, en matière de goût musical, de ses parents. Il reconnaît cependant qu'il doit à sa mère la découverte de la chanson française, et qu'elle a lui a servi de guide dans la formation de son propre goût, par l'exploration et l'identification de différents genres musicaux auxquels il peut s'identifier :

« En fait je me suis pas mal basé sur les goûts musicaux de ma mère. Elle écoutait pas mal de chansons françaises et bretonnes. Pas mal de Tri Yann. On écoutait ça quand on allait en vacances. J'écoutais un peu de rap aussi, parce que je n'avais rien à écouter. Après, j'ai compris : la chanson s'appelle comme ça parce que, derrière, les paroles veulent dire quelque chose. Je ne dis pas que dans le rap il n'y a pas de réflexion ! tu prends (l'artiste)) Soprano, par exemple : il y a des textes [des bons textes, digne d'intérêts] ... Mais c'est toujours essayer de trouver une réflexion derrière la musique. C'est des émotions en fait. J'écoute beaucoup de musique en fonction de comment je la ressens en fait, je vais écouter une musique gaie, une musique douce, rapide. »

L'écoute de la musique est, pour lui, un plaisir aussi important que la pratique, même s'il s'agit d'une écoute « naïve » d'un point de vue savant. Elle doit convenir à son humeur, être une musique « gaie, douce, rapide » selon son état d'esprit du moment. En même temps comme le montre le modèle que constitue pour lui, dans le domaine du rap, l'artiste *Soprano* dont il apprécie les textes, il préfère des musiques qui « veulent dire quelque chose » : il se montre éclectique dans ses goûts musicaux, avec un critère transversal qui est celui de la qualité des

205 Antoine Hennion, et Geneviève Teil. « Les protocoles du goût. Une sociologie positive des grands amateurs de musique », in Olivier Donnat éd., *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Ministère de la Culture - DEPS, 2003, page 75

206 ibid

textes. Bref, il s'agit d'une forme de compromis entre des goûts que certains sociologues de la culture et, à leur suite, certains enseignants présentent comme incompatibles. Il cherche des musiques ayant une « réflexion derrière ». Pour lui, musique savante et musique populaire sont également appuyées sur des textes, et le sens de ceux-ci est un argument de qualité pour Julien. Tout en énumérant des genres de prédilection et des genres rejetés (hip-hop, rap et musique de « variété »), il affirme ainsi l'éclectisme de ses goûts :

« Alors... Qu'est-ce que tu écoutes ?

– C'est hyper varié ! Franchement, j'écouterai autant de la musique de la renaissance, pas mal de Schütz, autant je peux écouter du Vivaldi, du Mozart du Schubert. Je pourrais écouter aussi Bach, Telemann, tous les baroqueurs allemands ! Autant je pourrais écouter aussi de la musique populaire ; j'écoute du jazz aussi. La chanson Française des fois ça arrive, des classiques. Autant j'écoute aussi du hard rock, du métal. Je trouve que c'est la forme de musique actuelle qui se rapproche le plus de la musique savante. Au niveau de la construction. (...) Tu prends par exemple des groupes de métal progressiste, c'est vraiment... Il y a une réflexion derrière ce qu'ils font, avec leurs instruments, avec tel ou tel rythme... Tu as un solo, tu as des paroles, tu as un travail de texte, une recherche de son qui est constante. Tu as des morceaux de 12, 13 minutes. Il y a un groupe que j'écoute beaucoup en ce moment, c'est *My Bloody Valentine*, *Tool*. Ce sont des groupes vieux, ils sont des années 1990.

– Tu les as découverts comment ?

– C'est en en entendant parler. En fait, tu vois, c'est de la recherche grosso modo. À un moment j'écoutais beaucoup *ACDC*, parce que j'étais à fond dedans. C'est du rock, et c'est un peu classe je trouvais ; façon de parler, dans l'idéal rock ! Une fois que tu as écouté ça, tu te dis, qu'est-ce que je vais écouter d'autres ? Une fois que tu as fait le tour, la basse, des rythmes rock issus du funk, des trucs comme ça... Tu te dis, qu'est-ce que je pourrais écouter d'autre ? Tu cherches des groupes et tu écoutes une musique, puis deux... des fois je télécharge des discographies, j'écoute, je me fais un avis... Il y a un groupe que j'ai découvert récemment, c'est *Paradise Lost*, le paradis perdu en fait. Au niveau de l'instru, c'est quand même pas mal, et j'aime bien parce que tu as une voix plus ou moins douce, sur une instru appuyée. C'est comme les *Deftones*. En fait tu vois, c'est saturé, tu as mal aux oreilles et par-dessus tu as le chanteur avec une voix aiguë. Une voix d'homme, une voix de tête. Du métal planant en fait. »

On voit comme le caractère réflexif de son goût musical l'amène à se détacher du goût de ses parents, sans pour autant le renier. Entendre de la musique très jeune avec des parents mélomanes n'a été qu'un point de départ qui ne rend pas compte totalement ni de son attachement au chant choral, ni de ses pratiques musicales actuelles. Il cherche volontairement de nouvelles choses à écouter, de proche en proche à partir de ce qu'il écoute déjà et dans des genres différents. Quelques critères reviennent tout de même : l'instrumentation, le texte, les voix. Ce sont des critères de qualité plutôt que des critères de genre. En valorisant la diversité de ses goûts musicaux, il met au premier plan — ce qu'autorise le contexte de l'entretien avec

une sociologue initiée au chant choral et intégrée à la Maîtrise — des genres de musiques peu écoutées, mais directement en lien avec le répertoire de la Maîtrise et la musique qu'il est amené à faire en concert. C'est le cas de Schütz, qui a fait l'objet d'une masterclass avec un ensemble instrumental et d'un échange du chœur de la Maîtrise avec un chœur d'enfants de Senones, une occasion de nouer des amitiés très fortes entre les deux chœurs²⁰⁷. Il parle donc d'expérience, soulignons-le, même s'il se réfère à une musique de la Renaissance moins écoutée massivement aujourd'hui que la musique romantique des XVIII- XIXème. Il n'est pas possible en ce sens de considérer son énoncé comme une simple stratégie de distinction. Certes, avancer la diversité de ses goûts musicaux est aujourd'hui une façon de se montrer cultivé et ouvert d'esprit, et l'on peut considérer que l'éclectisme — l'omnivorisme culturel en termes sociologiques — est la nouvelle forme du bon goût.

La consommation musicale de Gabriel est un melting-pot, car guidé par son oreille, il écoute de la musique savante de toutes les époques grâce à ce lieu d'expérience musicale qu'a été le chœur aussi bien que de la musique actuelle. Il est toujours à l'affût de nouveaux groupes à écouter, contemporains ou du passé, les années 1990, notamment, qui correspondent à la génération de ses parents. Par le bouche-à-oreille, et par des « recherches » personnelles de proche en proche, il étend et renouvelle chaque jour son univers musical, qui recouvre actuellement des genres variés tels que la musique sacrée le jazz, le rock, le funk, etc. Il utilise le vocabulaire musical de l'adolescent initié parler de son écoute musicale : il commente l'instrumentation (« l'instru »), associe les noms de groupe à des genres musicaux spécifiques des musiques actuelles, dont il connaît les « hauts-lieux » (il a prévu de se rendre prochainement au *Hellfest*).

« Je vais à des concerts de nouveaux groupes, des groupes qui naissent. Ce sont des groupes qui proposent, qui apportent leur esprit à la musique qu'ils font. Je vais aussi écouter des stars du rock, comme General of scorpion, je suis allée le voir. Bloody Valentine, je suis allé le voir il n'y a pas longtemps – enfin pas longtemps, c'était en septembre dernier. Et cette année je vais au *Hell Fest en Vendée*, c'est en grand rassemblement avec des groupes du monde entier. *Black Sabbath, Iron Smith...* j'étais allé au Sony Sphere aussi à Metz ; j'étais allé voir *Korn, Limp bizkit* »

De plus, il a pris goût à la scène, il a monté un groupe de métal avec lequel il se produit sur des scènes locales :

« On en fait beaucoup des concerts déjà. C'est plus agréable que d'en regarder un parce que tu es actif. J'aime bien le résultat quand tu le fais, je trouve que oui... Un concert classique, j'en fais un peu moins parce que j'en donne beaucoup. Au niveau

207 Ce sont les mêmes enfants et adolescents qui ont participé à l'Opéra pour enfant le *Serpentin Vert*, présenté en 3^e partie de ce manuscrit.

des concerts de rock et métal, je n'en fais pas tous les jours, mais un par semaine, les samedi soir. (...) Je vais à l'Autre canal, tu connais ? Le Hublot... Tu as les Trinitaires à Metz. J'ai des potes à moi qui y jouent aux Trinitaires et j'y joue peut-être bientôt. Faut voir, on est dans la galère. On répète à mort ! »

3.3 Myriam : de l'harmonie de la SNCF au chœur classique

Myriam est soprano et a chanté plusieurs années pendant son loisir dans un chœur classique, *Metamorphoses*. Elle est cadre de la fonction publique territoriale, elle y dirige un service culturel. Pour Myriam, qui a longtemps joué de la flûte traversière, chanté dans le cadre familial et pris plus tard pris des cours de chant, la question d'une carrière musicale s'est posée, mais elle a suivi un autre parcours professionnel, sans jamais cesser la pratique musicale. Elle a 48 ans. À plusieurs reprises, elle dira que le chant fait partie de vie, ou la « constitue », le signe que sa passion musicale a pour elle, un rôle identitaire. Nous nous connaissions du chœur *Métamorphoses* (j'y avais chanté de septembre à décembre 2015) et, par la suite, j'ai été employée dans son service. Ces circonstances en même temps que notre investissement important dans de nombreux projets musicaux associant plusieurs chorales, ont facilité le déroulement de l'entretien.

Myriam inscrit sa pratique musicale dans une trajectoire de long terme qui remonte à son enfance. Venant d'une famille mélomane, elle a toujours chanté à la maison, puis plus tard dans des mouvements de jeunesse catholique. Elle a également joué de la flûte traversière au sein de l'orchestre d'harmonie de la SNCF, affilié à la CMF (Confédération Musicale de France). Grâce à la CMF, elle a obtenu des prix en flûte traversière et direction d'ensemble. Son parcours est intéressant, car malgré ces débuts intenses elle n'a pas poursuivi des études de musique, mais continue la musique aujourd'hui dans le cadre du loisir.

Transmission de la musique dans le cadre familial

Myriam est un cas singulier du point de vue de la sociologie de la culture, car elle a été élevée dans une famille de cheminots de 5 enfants ; elle est la plus jeune. Ses frères et ses sœurs ont tous pratiqués lorsqu'ils étaient enfants un instrument, et continuent à le pratiquer en parallèle avec leurs métiers. Ce sont eux surtout qui lui ont permis de découvrir la musique :

« Vous étiez combien ?

– Cinq ! Mon frère il est de 1950, il est passionné de jazz, de blues, il fait de l'harmonica blues, de la guitare, mon autre frère c'est plutôt un sportif, mais il a fait de la clarinette. Ma sœur Anne, qui est de 1954, elle, elle a fait beaucoup d'accordéon et de musique traditionnelle. Ma sœur Yvette elle a fait beaucoup de chant médiéval et de la musique ... de la recherche en musique traditionnelle.

– Elle est musicologue ?

– Non, mais elle a fait beaucoup de recherches, elle était avec les *musiciens routiniers*²⁰⁸ à Paris, et elle a fait de la recherche dans la Creuse et en Auvergne, et elle s’est installée d’ailleurs dans le Cantal.

– C’est son métier ?

– Pas du tout, elle est au ministère des finances, rien à voir.

– Et vos parents étaient à l’initiative de ces choix ?

– Ça faisait partie de ... J’ai fait de l’accordéon diatonique, de la flûte traversière. L’accordéon ce devait être avec le groupe folk à la MJC, je faisais partie de la MJC, la danse et la musique c’était à la MJC, et la flûte traversière j’ai commencé avec l’harmonie des Chemins de Fer. Donc mon père était cheminot ! »

Enfant elle appréciait beaucoup les chansons françaises, les musiques folks et avait une collection de chansons dans des carnets, habitude qu’elle tenait de ses sœurs aînées. Celles-ci ont eu véritablement un rôle de médiatrices envers leur cadette :

« Oui, oui ! C’est mes sœurs qui faisaient ça et j’ai pris le pli, j’avais des carnets de chant avec tout Maxime le Forestier, tout Brassens, voilà c’était cette époque-là, mais du coup ils m’ont donné le virus. »

La musique est un « virus » héréditaire, qu’elle a contractée auprès de ses sœurs et qu’elle transmet à ses enfants. Aussi elle parle de « prendre le pli » et donc, de son point de vue, le goût n’est pas un déterminisme ni un héritage, mais une habitude qu’elle a prise à leur contact. Cette observation traduit sa propre réflexivité²⁰⁹ par rapport à son goût actuel pour la musique, et relève un certain déterminisme social puisque, contrairement à Luc par exemple c’est bien le milieu social et familial dans lequel elle évoluait qui a façonné son accès à la musique : une famille de mélomane, et un père cheminot qui lui a permis de s’inscrire à l’harmonie de la SNCF ou elle a appris à jouer d’un instrument, la flûte traversière. Elle décrit également un dispositif qu’elle a créé elle-même pour apprendre des chants : ce sont les classeurs et cahiers qu’elle tenait des cahiers pour se souvenir des textes de chansons qu’elle apprenait et dont elle faisait la collection en les transcrivant sur les pages : bien qu’elles aient gardé, ce qui montre bien son attachement à ces souvenirs d’enfance, elle a perdu l’habitude de les tenir à jour. Les formes de la passion de la musique évoluent avec la personne qui lui donne d’autres formes à mesure de sa propre évolution et des nouvelles opportunités qui s’offre à elle. Aujourd’hui elle chante dans des chœurs - c’est aussi une façon de rester en contact avec la musique, par la pratique - et écoute des disques chez elle. Du point de vue du répertoire, ses sœurs l’initient à la musique traditionnelle, au jazz manouche et au rock. Grâce à ce bain musical, elle considère

208 Collectifs de musicien crée en 1972, engagé dans la redécouverte des musiques populaires. Source : Olivier Durif, « Les musiciens routiniers lavent-ils plus blanc ? », La revue des musiciens routiniers, *Modal* n°3, 1982

209 Antoine Hennion, « Une sociologie des attachements. D’une sociologie de la culture à une pragmatique de l’amateur », *Sociétés*, vol. n° 85, no. 3, 2004, pp. 9-24.

qu'elle a des goûts éclectiques fait de musiques actuelles, musique traditionnelle de sa région, de la musique médiévale -- comme le compositeur champenois Guillaume de Machaut (1300 – 1377) et musique classique et baroque aujourd'hui, ce qu'elle considère rétrospectivement, et tant que cadre de la culture, comme étant une qualité :

« Tout le chant que j'ai fait depuis toute petite, j'ai fait partie d'un groupe folklorique aussi. (...) C'était de la musique champenoise ... quand tu parles de « populaire » : on chantait des chansons populaires, mais dans le bon sens du terme ! Des chants de tradition orale, ça c'était bien aussi ! Ma sœur a fait beaucoup de chant aussi, tout ce qui est *Guillaume de Machaut*. J'ai été élevée à la fois dans *Guillaume de Machaut* avec ma sœur et mon frère qui faisait de la guitare, c'était en jazz manouche aussi bien que *Django Reinhardt* ou ma sœur qui faisait du musette à l'accordéon. C'est très, très éclectique, et du coup... moi la musique elle n'est pas dans des cases ! Pour mes vingt ans, ma mère qui m'achète un vinyle des *Pink Floyd*, ça m'a fait rire ! (*Rire*) C'est un peu, il y a de tout et de n'importe quoi. Ça m'a construite, musicalement parce qu'aujourd'hui je sais que j'ai des collègues, des amis à *Métamorphoses* ou autre, qui n'aiment que la musique française, qui n'aime que le baroque, de telle époque ... moi je ne suis pas du tout là-dedans ! Je peux entendre des musiques très, très variées et adorer ça ! »

Ayant appris la musique dans sa famille, elle partage sa passion aujourd'hui avec ses enfants, un garçon (18 ans) et une fille (14 ans) qui à leur manière se sont appropriés la musique et le chant. Myriam les encourage en les inscrivant à l'école de musique, ou en leur offrant de l'équipement. Nous voyons que ses enfants, qui sont socialisés à la musique par son intermédiaire, font des choix musicaux socialement genrés : sa fille, alors en classe de violon, a demandé à faire de la chorale, par imitation de sa mère, et parce que le conservatoire proposait un enseignement de chant choral pour les enfants, avant de continuer de façon plus autonome, dans le cadre privé :

« Est-ce qu'elle a le virus choral aussi ?

– Elle voulait oui. En fait c'est marrant, elle a commencé en disant « je veux chanter comme toi ». (...) Puis elle a arrêté, mais elle continue, elle a fait avec sa copine au piano, et elle chante. Je lui ai offert un micro il y a 2 ans à Noël. »

Son fils chante moins, et semble plus intéressé par la pratique instrumentale, mais aussi le beatbox :

« Et ton fils ?

– Est-ce qu'il chante... ? Il a une super oreille. On chante de temps en temps, enfin on se marre. C'est plutôt, ce n'est pas avec des paroles, on imite des instruments, des trucs comme ça. On joue plus beaucoup, mais ça, c'est cool. Il est plutôt instrumental. J'imite les instruments, on se marre, c'est bien. Il faut que ça passe par le jeu aussi, par le plaisir. »

La musique ici est une source de plaisir, et de bien-être. Pour elle sa passion pour le chant choral est liée à une transmission dans la famille et dans les collectifs dans lesquels elle a grandi. La musique est aussi un élément de partage et le goût partagé est parfois indissociable des liens affectifs entre l'individu, puisque le fait de savoir chanter juste est une qualité par exemple que

Myriam cherche chez les personnes qui l'entourent. Elle était impliquée dans la musique sur son temps de loisir et son temps professionnel (puisqu'elle a été employée dans une école de musique et aux affaires culturelles), mais a aussi vécu de nombreuses années avec un musicien, employé en tant que trombone solo dans un orchestre.

La formation musicale et vocale

Elle-même a eu très tôt une pratique musicale intense puisqu'elle jouait très jeune de la flûte traversière dans un orchestre d'harmonie, affilié à la CMF (Confédération Musicale de France), et par ailleurs était investie dans sa paroisse et des groupes de l'action catholique (ACE) où elle « chantait beaucoup » :

« Alors ...²¹⁰ J'ai eu une pratique musicale depuis ... très, très longtemps parce que toute jeune j'ai fait de la flûte traversière et j'en jouais énormément, c'était vraiment à haute dose, j'ai presque, à un moment donné, pensé à une carrière musicale et puis j'ai voilà, abandonné. Et c'est cet abandon qui m'a petit à petit amené au chant. Je vais t'expliquer comment. Après mon bac, j'étais en résidence universitaire et je faisais plus trop de la flûte traversière. Ensuite je suis partie à Lyon et j'ai repris un peu en musique de chambre, donner des cours en même temps que mes études, et j'ai cherché un orchestre dans lequel jouer, et je n'en ai pas trouvé ! Et c'est le manque d'activité collective musicale qui m'a fait chercher un chœur et je suis entrée au chœur mixte universitaire de Lyon 2 où j'étais étudiante ! c'était un chœur mixte, ils cherchaient des alti. Je ne savais pas du tout si j'étais alto, soprane... Bon je me doutais que je n'étais pas trop alto, mais ce n'est pas grave, je suis entrée dans le chœur et c'était génial. Voilà comment je suis arrivée dans le chant ! Mais pour tout te dire quand même, j'ai toujours chanté. En famille, donc il y a un fond quand même de pratique, ma mère chantait, je chantais beaucoup avec mes sœurs aussi qui faisaient de la guitare, donc on chantait de tout, c'était du Brassens, toutes les chansons folks, j'ai plus le nom, Maxime le Forestier, de la variété française voilà, américaine aussi. Et puis, un détail important aussi : je chantais à la messe ! (*rires*). Donc j'étais paroissienne et je faisais chanter à la messe ! Je « battais la crème » comme on disait, dans une paroisse assez importante, donc voilà, je menais le chant tous les dimanches matin. »

Mentionner sa participation à la messe du dimanche la fait sourire - peut-être parce qu'elle s'en est détachée depuis ou parce qu'elle ne sait pas ce que pourrait penser son interlocutrice. En en parlant, elle minimise cette activité tout en soulignant l'importance qu'elle a eue :

« C'était entre 14 et 20 ans. Entre 14 et 18 ans, voilà, à peu près. C'est un détail, mais quand même ... c'est important ! (*Rire*) Le chant faisait partie de ma vie ».

Originnaire d'un milieu populaire, elle n'en a pas moins bénéficié d'un apprentissage technique de la musique, grâce aux équipements culturels de l'entreprise publique qui employait son père et de la commune dans laquelle sa famille habitait. Son éclectisme musical est moins une caractéristique des classes moyennes supérieures auxquelles elle a accédé, ainsi que ses frères et sœur, que le résultat de ses expériences. Sa culture musicale s'est forgée au sein des différents milieux qu'elle a traversés, et résulte à la fois de ce qu'elle a appris dans sa famille, dans les

210 Entretien avec Myriam, voir entretien en annexes

groupes folkloriques, dans les groupes d'éducation populaire catholique, par ses études et le chœur universitaire, et les chœurs dans lesquels elle chante depuis. Nous n'assistons pas au développement d'un habitus préexistant, sauf à lui donner le sens très général d'une disposition à aimer la musique quelle qu'elle soit, mais à une accumulation d'attachements successifs à des objets musicaux à la fois différents et complémentaires avec lesquels elle a pu rentrer au contact. Elle considère elle-même que son parcours est lié au « milieu » dont elle vient, mais ne désigne pas sous ce terme les métiers de ses parents. Il s'agit de son lieu de vie, la commune de résidence et l'offre de formation musicale alternative dont elle a bénéficié. Le Conservatoire — lieu de formation privilégié des musiciens — était loin, mais elle a pu bénéficier des dispositifs d'éducation populaire et des services culturels d'entreprise, telle l'Harmonie de la SNCF, proches de chez elle, qui étaient aussi plus accessibles financièrement. Son parcours musical n'en a pas moins été très réussi. Elle a obtenu de nombreux prix et fréquenté un milieu de musiciens tout en restant en marge des cursus des conservatoires, qu'elle associe à quelque chose de bourgeois :

« J'ai commencé avec une pratique collective, j'ai commencé dans les rangs de l'harmonie SNCF à l'âge de 11 ans quoi. Dès que j'ai su ma gamme, à peu près. La lecture à vue, ça allait.

– Tu as des diplômes ?

– J'ai passé des prix interdépartementaux, mais après j'ai fait beaucoup de stages. En fait, l'harmonie SNCF dont je faisais partie, il y avait un orchestre junior que j'ai dirigé après, et on avait un orchestre junior dans l'Est de la France, et j'ai fait mes rencontres dans ces milieux-là, et on avait des professeurs de conservatoire qui faisaient des répétitions de pupitre, et j'ai fait les stages l'été. Petit à petit, j'ai acquis des connaissances avec de grands noms de la flûte, j'ai pris des cours particuliers avec Henry Vaudet ... À Lyon – non à Lyon, je donnais des cours, j'étais élève avec un élève du CNSMD de Lyon, voilà. Pour moi la musique et diplôme ... voilà, ce n'est pas ce que je cherchais.

– Mais tu as pensé en faire ton métier ?

– C'est vrai ! Mais j'aurais pu ... mais voilà. J'avais la possibilité de faire le conservatoire à Troyes, mais je ne l'ai pas fait. J'y ai pensé après le bac. Je ne l'ai pas fait, j'ai fait autre chose, et je suis heureuse comme ça. En fait, je n'aimais pas les concours, tu vois ? Les concours de flûte, j'en ai passé quand même des concours avec la CMF (la confédération musicale de France), ou des choses comme ça.

– Ah, tu faisais ça.

– Ben forcément ! Ce n'était pas les circuits conservatoire habituels. Parce que j'étais dans un milieu aussi, ce n'était pas un milieu ... faut se remettre dans le bain ! C'était une petite ville avec une école de musique et c'était la bourgeoisie qui allait là. Moi j'allais à la SNCF. On avait de bons profs, ça ne veut pas dire qu'on n'avait pas de bons profs ! Et on passait des concours, je passais des concours avec brio, ça allait bien ! Et j'ai encore les médailles, les machins. Mais ce n'est pas ce qui m'a intéressée. Alors là ... la direction d'orchestre tu vois, j'ai reçu mon diplôme. J'ai

un diplôme de direction d'orchestre, mais ce n'est pas parce que tu as un diplôme que tu sais faire. Après je vois dans mon boulot, je m'occupe des écoles de musique, j'ai un regard un peu particulier sur tous ces systèmes-là. C'est une chance de pouvoir être dans les conservatoires... Il faut qu'on regarde l'heure peut-être. »

Dans ce discours, elle se justifie de ne pas avoir fait des études au conservatoire de musique, elle le justifie par son origine sociale, mais en fait une chance : son parcours hors institutions « légitimes » n'en est pas moins excellent (elle le démontre en soulignant le nom de ses enseignants qui sont des références dans le monde musical et ont eux-mêmes des parcours de formation classique), mais surtout, cela lui a donné une mise en perspective de ces institutions dont elle côtoit les représentants au quotidien dans son métier. Les écoles publiques de musique sont en effet dépendantes des collectivités, elle est donc leur interlocutrice au niveau de la collectivité. Elle apprécie d'ailleurs de garder contact avec des enseignants et des musiciens professionnels. Nous comprenons que son choix de métier, est une façon de rester dans le monde culturel, dans un autre rôle que celui de musicien interprète.

La découverte du chant choral : naissance d'une passion

Son intégration au chœur universitaire de Lyon a été pour elle une progression importante dans son rapport au chant choral, qu'elle exprime en distinguant la « chorale » qu'elle a connue avant le « chœur » qu'elle a découvert à l'Université :

« La pratique de chœur m'a énormément plût à Lyon. C'est-à-dire aussi, je suis tombée dans un chœur de très, très bon niveau, donc ça, ça aide, ce n'était pas une chorale, voilà je ne sais pas comment dire ... on faisait du classique, du contemporain. C'était Elizabeth Renault qui était dans la classe de Bernard Tétu [Chef d'orchestre et de Chœur] quand même, au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon qui nous dirigeait, et donc on a fait le *Gloria* de Vivaldi, de la musique très contemporaine, du Schumann, un cycle Schumann, qu'est-ce qu'on a fait encore ... *La Passion Selon Saint Jean* de Bach, voilà enfin. Donc j'ai commencé voilà avec un très, très bon chœur. On répétait tous les jeudis soir et un week-end par mois on était ensemble pour travailler avec des exercices de technique vocale, des exercices de rythme. Donc il y avait une formation en même temps, et ça ce n'est pas banal non plus ! »

La formation vocale proposée par le chœur explique la valeur qu'elle accorde à cette expérience.

Il s'agissait d'un fonctionnement alors rare, une découverte importante pour elle :

« Vous aviez des cours ?

– pas des cours, on était en groupe. La cheffe de chœur était très, très exigeante sur le plan vocal, et puis comme c'était des week-ends entiers, on avait de l'échauffement, de la technique avant de commencer à chanter quoi. Donc j'ai commencé avec une exigence pendant 2 ans. Ensuite je me suis retrouvée à Quimper, et à Quimper il y avait un groupe vocal, le chœur *Jeff le Penven*, avec Véronique Massey en cheffe de chœur. Et là, pareil, chœur de très bon niveau-là ».

Cette formation a été un moment de transmission par le biais de week-ends collectifs, une forme d'enseignement différente du cours de technique vocale individuel dans les écoles de musique. Elle signifie que les choristes ne sont pas livrés à eux-mêmes, il y a encadrement et transmission, ce qui est un gage de qualité : si chaque choriste bénéficie d'un encadrement et de moments consacrés à la technique vocale, il y a moins de place au hasard. Cela est renforcé par le répertoire ambitieux abordé et la qualification des encadrants (réputés et rattachés à des institutions prestigieuses), ce qui encore un gage de qualité, et ce qui explique la distinction qu'elle opère (« ce n'était pas une chorale »). Marquée du même coup par cette expérience exceptionnelle, elle s'est efforcée, après son entrée dans la vie professionnelle et son installation à Quimper, à rechercher des chœurs avec un certain « niveau » :

« Alors ... le chœur Jacques le Penven à Quimper, une chef de chœur très exigeante aussi avec des programmes très intelligents, un chœur mixte très important, et je me suis très impliquée dans le chœur. On faisait 2 programmes par an, avec pas mal de concerts, donc c'est un chœur qui vivait bien, et ce qui était aussi pas mal, c'est qu'à l'intérieur du chœur on payait une petite cotisation qui nous permettait – enfin on était un peu obligés quand même --, de prendre des cours de technique vocale. Et, donc on se voyait en petits groupes, par voix, et là on attaquait des pièces du répertoire, c'était bien aussi parce qu'elle nous faisait faire de la technique. Donc c'est que... j'ai commencé alto dans ce chœur et j'ai fini soprane 1 ! (Rire) »

Dans ce nouveau chœur, elle retrouve ce qui lui plaît : « l'exigence » et la formation vocale qui était proposée. Notons qu'elle parle « d'attaquer du répertoire » : c'est une expression qui lui est personnelle, mais qui traduit l'idée que ces choristes n'avaient pas peur de choisir du répertoire ambitieux, voire difficile pour eux ; il y a la notion d'effort et de gratification quant au résultat obtenu. Myriam est « impliquée » et progresse techniquement. Avant de chanter, elle ne savait pas quelle voix elle avait. Désormais, elle connaît son emploi vocal, « soprane 1 », c'est-à-dire la voix la plus aiguë dans un chœur mixte. Bientôt, elle est mise à contribution pour l'encadrement du chœur. Elle peut alors mettre à profit ses expériences musicales antérieures de direction d'ensemble et s'investit entièrement dans la musique. Elle a un emploi en tant que coordinatrice de projets culturels à Quimper à mi-temps ce qui lui laisse du temps pour s'investir encore plus dans ce chœur qu'elle finit par co-diriger :

« Et puis bon, je me suis impliquée un peu à haute dose, j'avais un mi-temps à l'école de musique de Quimper... on se partageait la répétition ! Elle (la cheffe de chœur) me donnait les femmes, elle prenait les hommes, et moi je faisais répéter en fait. Je faisais le déchiffrement, je gérais la répétition des femmes. On avait des répétitions de pupitre parfois pour dégrossir le travail de mise en place de technique solfégique, voilà pour que les gens arrivent en répétition et qu'on fasse de la musique. Donc ça c'est Quimper, ça a duré 6, 7 ans. C'était génial !

– Tu aimais diriger ?

– Ah ouais... ! Moi je dirigeais un orchestre avant, quand je faisais de la flûte traversière, je dirigeais un petit orchestre aussi, un orchestre d'harmonie, de jeunes, donc j'avais une expérience, et puis « battre la crème » à l'Église ça apprend aussi ! Et j'ai pris des cours de – comment – de direction d'harmonie, donc je ne sais pas, c'était naturel du coup d'être un peu assistant de chef de chœur quoi. Donc ça c'était bien. Et j'ai aussi fait l'expérience, j'ai pris des cours particuliers de chant avec le prof de chant de l'école de musique de Quimper qui s'appelle Jean Louis Jezequel, et puis je me suis arrêtée, c'était en 1997 et en 1998 je suis tombée enceinte, et j'ai découvert que j'étais enceinte dans son cours, parce que je me suis mise à pleurer ! Je ne sais pas, ça a dû libérer les chakras, mais en tout cas, j'ai dit « je ne sais pas ce qui m'arrive », il me dit « je ne sais pas, tu es peut-être enceinte » et bingo ! J'étais enceinte. Du coup j'ai arrêté, mais j'ai continué le chœur. »

Cette mise à contribution pour la direction du chœur de Quimper lui a donc permis, tout en pratiquant en amateur, de développer ses compétences techniques. Après avoir déménagé à Metz, quelques années plus tard, elle se met en quête d'un chœur dans lequel elle pourrait s'investir d'une manière comparable. Ses premiers essais son infructueux : elle essaye un premier chœur au niveau insuffisant pour elle et puis par le biais de relations, de proche en proche, finit par s'inscrire dans un chœur, qu'elle connaissait de réputation sans avoir franchi le pas. Ce qui conforme le rôle d'un médiateur et du recrutement par cooptation très présent dans les chorales :

« Et en Moselle – c'était en 2002 – j'ai cherché un chœur et j'ai pris le temps [...] Et c'était Chantale de l'INECC Luxembourg que j'ai rencontré, qui m'a donnée le téléphone de Gaby Baltes [le chef de chœur]. Je l'avais gardé sous le coude et c'est au moment de – je raconte ma vie ! – c'est au moment de mon divorce, on va dire 2005 à peu près, que je me suis retrouvée à boire un coup et à chanter dans un café pour un pot de départ d'une violoncelliste de l'Orchestre National de Lorraine... Il y avait Agnès, qui chante à Métamorphoses, et on chantait, on a dansé, et en discutant elle me dit : « mais t'as pas envie de chanter ? – mais si, je cherche ! – Ben, écoute, je chante avec Gaby Baltes ». Donc le chef, j'avais son numéro quelque part, elle me propose, je me dis ça c'est cool, donc j'ai appelé Gaby Baltes. On devait faire une audition, il n'a pas pu, et j'ai commencé sans audition, mais avec une écoute un peu attentive quand même. J'ai dit un peu d'où je venais, ce que j'avais fait, et je suis soprano 1 donc dans ma vraie voix, à Métamorphoses depuis lors. Et je prends plaisir à chanter avec eux parce que c'est exigeant, les programmes m'intéressent bien, niveau musical évidemment, bon c'est classique. Alors derrière tout ça, j'ai toujours eu envie de faire du jazz vocal, j'avais fait des stages en Alsace. Il y avait un stage de direction de chœur de jazz vocal, où je m'étais inscrite, au moment de mon divorce aussi. C'était l'été, je me suis dit je divorce, je reprends ma vie comme j'ai envie quoi. C'est marrant, c'est souvent dans les moments où ça ne va pas bien, où il faut que je me recentre, ça passe par la voix. Et en fait le chant, fondamentalement me constitue, voilà. Je pense que voilà, c'est souvent le point de repère qui me fait redémarrer quelque chose. Voilà. C'est étonnant et je suis un peu là-dedans d'ailleurs ».

C'est par son réseau amical qu'elle a donc trouvé finalement un chœur à intégrer. Comme les chœurs précédents, elle apprécie l'« exigence », mais on voit qu'elle a développé de nouveaux centres d'intérêts qu'elle explore par le biais de stages : en particulier le jazz vocal.

On voit également qu'elle établit un lien entre chant et bien-être, pratique musicale et qualité de la vie, car la musique est pour elle un loisir, mais aussi une source d'équilibre quand elle traverse des périodes éprouvantes :

« J'ai eu des moments de ... difficiles au boulot, alors sans parler de dépression, voilà ça n'allait pas bien, et bien voilà : je fumais, j'ai arrêté complètement, et ma voix reprend de l'importance. Mais je dis ça ... Je pense que c'est constitutif de ma personne quoi, la musique surtout, musique, danse, et la voix je pense qu'elle est tellement ... c'est aussi, comment dire, elle révèle des émotions, donc maîtriser sa voix c'est un peu maîtriser ses émotions pour moi. En tout cas transformer ... je sais que quand je chante, j'exprime de moi-même, donc voilà. C'est essentiel pour moi »

Nous voyons le rôle identitaire de la passion, chez cette personne, et son rôle cathartique. Passionnée, elle dit chanter en toute occasion, mais comme *amateur*, certaines envies restent des rêves et non des projets. Sa « passion » pour le chant lui permet de rêver, c'est un mode d'expression de soi et autorise des fantasmes, la création d'un espace de liberté :

« Je chante dans la forêt, quand je me promène, à vélo, j'aime bien parce que là, personne ne m'entend, donc je peux faire ce que je veux ! (...)

– Ouais... Pas que je n'aime pas le classique, au contraire ! A Métamorphoses on fait des programmes de Renaissance, baroque, comme contemporain avec Ypokosmos,²¹¹ je m'amuse bien en fait, tu vois ! Mon grand rêve, c'est ou bien de faire un petit tour de chant en exprimant quelque chose de très personnel. Mais je ne le ferai jamais.

– Écrire un spectacle ?

– Oui, oui ! (Rire), mais ça c'est dans mes rêves depuis longtemps ! Et puis un autre rêve, mais c'est des fantasmes (rire) ! c'est de chanter devant un big band ! Tu sais ?

– Tu veux être chanteuse de jazz avec un big band !

– C'est les rêves qui font que bon ben..., je ne sais pas ce que ça fait ... ça fait rester jeune, voilà ! (rire) Parce que je me dis ça depuis longtemps donc je me dis que quand j'aurais 60 ans, 70 ans je ferais ça ! »

Nous voyons ici un lien identitaire avec sa pratique musicale, un outil de pour s'exprimer, une pratique qui lui donne du soutien moral dans les périodes. Sa passion musicale constitue un espace en dehors des autres temps, le temps familial, le travail, dans lequel elle peut ressentir de la liberté. Sa passion oscille entre le loisir qui lui permet d'échapper aux contraintes quotidiennes, de rêver d'une autre vie, en même que sa vie réelle, en tant que cadre de la culture

211 Alexadros Markeas, *Ypokosmos*, création 2014

est une façon de rester proche du monde du spectacle alors qu'elle n'a pas pu devenir artiste interprète.

Pratique du chant choral et expertise culturelle

La pratiquante amateur confirmée et diplômée qu'est Myriam est un cas intéressant pour examiner la question du compromis entre le goût musical personnel — c'est-à-dire la consommation musicale à l'extérieur de la chorale — et l'intégration à une chorale. Dans toute chorale, qui est un collectif de chanteurs qui ne choisissent pas personnellement toutes les chansons qu'ils interprètent, se pose la question des concessions et des chants qui plaisent un peu moins. A cela s'ajoute le fait que la musique déchiffrée en chœur ne ressemble pas encore à la version de concert et les choristes découvrent la musique au fur et à mesure qu'ils la chantent, et peuvent donc modifier leur opinion à son sujet au fil des répétitions :

« Ça t'arrive de faire des programmes que t'aime pas ?

– Oui, oui, ça arrive ! Ben... Je prends moins de plaisir oui, mais ce n'est pas grave. Il y a des pièces, ça arrive à tout le monde ... il y a des pièces que j'aime moins que d'autres. Tu te dis que c'est un passage, tu fais partie d'un groupe, ensuite tu peux ne pas aimer et ça plaît au public ! Ce n'est pas parce que toi tu ne t'éclates pas que le rendu est mauvais, hein. Quand j'ai travaillé *Ypokosmos*²¹² ... [elle ne semblait pas convaincue au début] et puis bon, apparemment c'est vachement bien ! Il y a des passages voilà qui ne sont pas terribles pour la voix que je fais, et dans le groupe c'est très bon, très intéressant ! »

Si le chant ne plaît pas en soi, les choristes peuvent s'appuyer sur d'autres éléments pour trouver du plaisir : la dimension du partage, cela fait « plaisir au public » (donc aux autres que soi), le critère de la qualité puisque le caractère « réussi » d'une pièce peut être également satisfaisant, l'éthique de la discipline collective (« tu fais partie d'un groupe »). Enfin, Myriam souligne l'évolution du point de vue personnel sur une pièce qui peut ne pas me plaire à première vue en tant que choriste, mais révèle ses qualités dans l'épreuve de l'exécution. La perception de l'intérêt musical d'une pièce de chant choral est compliquée par le fait que les choristes chantent une partie du tout (« la voix que je fais ») et que, souvent, leur partie a peu de sens lorsqu'ils la lisent seuls. Elle ne révèle son potentiel qu'une fois dans l'harmonie avec les autres. Chanter dans une chorale oblige donc un pratiquant exigeant à faire des concessions lorsqu'il s'agit d'exécuter une pièce qui ne lui plaît pas, et à trouver un équilibre entre ce qu'il donne en termes de temps et ce qu'ils retirent comme gratification et plaisir d'un projet. C'est ce que Myriam signale, en distinguant la satisfaction totale que lui a procuré la réalisation d'un concert exigeant dans lequel elle s'est fortement investie :

212 Alexandros Markeas, op cit

« Je me souviens du Gloria de Puccini où j'étais enceinte. J'étais alto là, et j'ai chanté toute grosse, c'était un super souvenir. Vocalement j'étais bien, c'était agréable, la façon ... Elizabeth Renaud elle nous faisait travailler tellement précisément, tellement bien que le jour du concert – on en a fait 3 – elle faisait de nous ce qu'elle voulait. Les tempi qu'elle voulait ... elle nous emmenait. On n'avait pas le nez dans la partoché, c'était par cœur. J'étais toujours alto, c'était les deux ans à Lyon où j'étais alto, et j'ai un souvenir de concert où à la fin on pleurait, elle nous avait emmenés dans des endroits, voilà, complètement inattendus. Je me rappelle sensations... je ne sais pas quoi, c'était génial. Et on avait un super orchestre baroque avec nous. Avoir commencé une expérience de chant choral avec ce niveau-là, cette exigence-là, là on ne chantait pas « viens voir les comédiens ». Tu vois ce que je veux, dire ? C'était ... On était dans du haut niveau. S'il y a quelque chose à mesurer, c'est ça. L'exigence, dès le début, et si tu fais cette expérience-là, c'est formateur. Après, bon, c'est difficile de revenir à autre chose.

– Après tu deviens plus exigeant ! Tu t'ennuies ... »

Elle parle avec passion de ces expériences, mêlant plaisir, découverte, exigences artistiques qui augmentent l'expérience, et la fierté d'y avoir participé et les émotions ressenties (« on a pleuré »). Avec l'expérience et la pratique, les attentes augmentent ! Elle cherche à renouveler l'expérience de la découverte, ce qui l'oblige à progresser pour renouveler cette expérience. Les enjeux « nourrissent » la passion :

– Ah ouais ! Et c'est vrai qu'après mes deux ans à Lyon, bon à Quimper j'étais assistante chef de chœur au moins je travaillais, ça me donnait un peu plus de nourriture quoi, parce que j'étais un peu obligée de travailler les 4 voix.

– Si tu étais restée simple choriste, tu te serais ennuyée ?

– Peut-être. C'était un peu moins bien. Dans la chorale où je suis à présent, c'est un peu différent, parce que le chef est exigeant, et puis j'ai tellement de boulot à côté que d'une fois sur l'autre je ne travaille pas assez. Je ne prépare pas assez, donc je ne peux pas me plaindre, je n'ai pas le droit de me plaindre parce que ... Je pourrais me plaindre, parce qu'il y a de moments, voilà, ce n'est pas toujours très, très bon, mais en même temps, c'est un des meilleurs chœurs quand même. Et puis c'est exigeant. »

Une choriste expérimentée comme Myriam, amenée à déménager, rencontre donc la difficulté de tout amateur confirmé : celle de trouver un nouveau chœur qui lui donne une expérience comparable ou meilleure que le chœur qu'elle a quitté, surtout si cette première expérience paraît inoubliable et sert finalement d'étalon de mesure pour les suivantes. Une autre difficulté, qui transparait implicitement dans son propos, est la gestion du temps de loisir dont elle dispose, du fait de la multiplicité des projets de concert qui l'intéresse, voire sollicitations qu'elle reçoit, bien que pratiquante amateur, du fait de sa compétence et de la qualité de ses prestations. Se sentant engagée dans le chœur où elle chante depuis quelques années maintenant, elle priorise les activités de ce chœur. Elle fait passer au second plan les projets de chœurs dont elle entend parfois parler et participe seulement occasionnellement à ces projets dès lors que sa chorale y

participe collectivement. Son investissement personnel rencontre néanmoins des limites : le loisir est un tiers temps entre la vie familiale, le travail, il y a une quantité limitée d'effort qu'elle peut fournir :

« Est-ce que tu fais des projets comme le chœur de la Grande Région, des choses comme ça ?

– Si j'avais du temps, oui ! Peut-être dans quelques années, parce que là j'ai encore une vie découpée en différents morceaux entre le boulot, mes enfants que j'ai à mi-temps, en alternance, un boulot qui me prend quand même beaucoup, un ami, ça demande... Et puis le chœur prend quand même du temps, c'est 5 programmes par an quand même, tous les jeudis ... et puis 5 programmes, faut les avaler ! Alors faire en plus, une activité qui demande de l'investissement et des trajets (...) Ce n'est pas aujourd'hui dans mes plans.

– Et qu'est-ce que vous faites en ce moment avec Métamorphoses ?

– On fait *Ypokosmos*. En parallèle, on a fait un programme pour Noël, on a une proposition pour un concert, donc on va faire quelque chose de bien, ce n'est pas des chants de Noël trop gnan gnan, quoi, c'est vraiment bien, c'est des belles pièces ! Ensuite on va faire un projet avec la *Schola Mettensis* : eux ils vont chanter en grégorien, et nous on va prendre en miroir des pièces plus modernes qui font échos aux leurs, ensuite on a un programme Bach – Bruhns pour le printemps et l'automne 2016 et puis... Je crois que c'est déjà pas mal comme projet.

– Vous avez déjà lu les pièces ?

– On est en train. Là on fait *Ypokosmos* et Noël, on est dedans. Il y a des Brahms qu'on doit travailler pour jeudi prochain par exemple. On fait les deux en même temps, et à partir de janvier on bosse le Bach – Bruhns. Ah ben non, avant on fait *Vetera sed Nova*. »

On voit la diversité des prestations qui rapproche l'agenda d'une chanteuse amateur, dès lors qu'elle est très investie, d'un agenda professionnel. On voit aussi comment l'effort de distinction sociale et le souci de qualité technique se confondent dans les chorales qui saisissent l'occasion des fêtes pour toucher plus de public. Son chœur ne chantera pas des Noël « gnan gnan » (des chansons rituelles et très connues), mais des pièces de musique sacrée associées au temps de Noël, qui lui semblent également plus beaux. Le programme de leur concert de Noël est sophistiqué puisque consistant en des pièces de musique sélectionnées pour faire « écho » aux chants grégoriens chantés par l'autre chorale partenaire sur ce concert de Noël.

Son propos offre une autre manière d'observer ce que lui apporte sa pratique du chant choral. Avec son expérience musicale et les formations dont elle a bénéficié, Myriam a en fait développé une expertise musicale : elle peut non seulement distinguer des genres de musique différents et les situer dans l'histoire de la musique, mais dispose de ressources personnelles pour juger de la qualité d'une performance chorale, de son efficacité esthétique, et de sa convenance générale à un certain type d'auditeurs, en s'appuyant sur sa propre sensibilité. Ce

sont des compétences qu'elle mobilise dans son travail de directrice des affaires culturelles qui lui demande d'assister à des spectacles, en soirée en plus de son travail de bureau le jour. Je percevais initialement cette assistance à des spectacles comme uniquement une manière de faire « acte de présence », d'y représenter la collectivité pour laquelle elle travaillait. En réalité, il n'en était rien. Elle assistait à ces spectacles pour les évaluer et mesurer le niveau des productions du monde de l'art local. Elle souligne d'ailleurs que ce temps d'assistance à des spectacles empiète sur son temps de loisir, qu'elle préférerait consacrer à la pratique du chant :

« Bon, je t'avoue que... Si demain je change de travail, que je suis plus dans la culture et que ma vie après le travail prend un peu plus d'importance ... parce que quand tu es dans la culture c'est quand même non-stop, hein ! Tu vas voir des concerts, des spectacles de danse, de théâtre, et pas forcément qui te plaisent !

– Ah, tu dois faire acte de présence ?

– Non ! Tu vas voir pour te rendre compte du niveau, de ce qui se produit parce que c'est ton boulot, enfin c'est le boulot que je fais. »

Son emploi la met devant deux types de consommation culturelle : l'une « forcée » puisque son emploi l'oblige à se tenir informée de la production artistique locale, l'autre choisie lorsqu'elle chante avec son chœur autour de répertoire qu'elle affectionne. La première est une consommation professionnelle, où son plaisir passe au second plan, alors qu'elle s'épanouit dans la seconde.

Les entretiens précédents nous ont montré différentes entrées dans le chant choral. La chorale liturgique de la paroisse, l'établissement scolaire, la confédération musicale de France ou un chœur universitaire ont conduit les personnes à s'attacher au chant choral, qu'ils continuent à pratiquer hebdomadairement. Luc a été freiné dans sa progression par le fait qu'il ne maîtrise pas du tout le solfège, ce qui n'était pas tout à fait le cas de Gabriel et encore moins de Myriam, qui lit couramment la musique et peut diriger des séances de déchiffrage. Pour autant, ces derniers se satisfont, quel que soit leur excellence technique, de pratiquer en amateur, bien qu'ils aient pu envisager à un moment de faire une carrière artistique. Myriam n'a pas monté le groupe de jazz dont elle rêvait, Gabriel a abandonné ses études de musicologie. Dans ces trois cas, la pratique du chant choral reste extérieure de leur activité professionnelle, s'effectuant dans le cadre du temps de loisir. Ce n'est pas le cas d'Anne-Marie, comme nous allons le vérifier.

3.4 Anne-Marie : élève du conservatoire de musique et professeure des écoles

À l'occasion d'un exposé dans le séminaire *Arts et expertise culturelle* de l'Université de Lorraine en 2016, je me suis liée avec Anne Marie, 24 ans, qui était alors étudiante en fac d'arts du spectacle. Elle-même était passionnée de chant choral voulait devenir professeur des écoles

et préparait dans ce cadre, un mémoire de licence sur les chorales scolaires. Son parcours est intéressant, car il montre les liens entre différents lieux de pratique du chant choral en région, bien séparés et différenciés dans leur fonctionnement, mais mis en relation par les choristes eux-mêmes, qui chantent un temps dans une structure, un temps dans une autre.

Passionnée par la musique, elle a suivi, enfant, une formation au Conservatoire de Metz et chante aujourd'hui, à l'âge adulte, dans plusieurs chœurs de musiques actuelles. Elle a trouvé une façon de lier sa passion et son emploi professionnel. Depuis, son succès au CRPE (concours de recrutement de professeurs des écoles), elle enseigne dans une école primaire et a intégré la pratique du chant choral à sa pédagogie.

L'apprentissage de la musique et découverte du chant choral au conservatoire de musique

C'est une pratiquante très fervente. Après notre prise de contact lors du séminaire, nous nous sommes retrouvées lors de nombreux concerts, notamment celui des *2000 choristes* au Galaxy d'Amnéville. Elle y participait en tant que membre du *Chœur Régional de Lorraine* dirigé par Jacky Locks, un chœur de jeunes basé initialement à Faulquemont. Nous nous sommes également revues pour les 20 ans du chœur *Robert Schuman* en janvier 2018, dont nous avons été membres toutes les deux, mais pas au même moment. Lorsque les agendas de ces chœurs entrent en conflit, elle donne la priorité au *Chœur Régional de Lorraine*, bien qu'elle soit très attachée au chœur *Robert Schuman*. Les deux chœurs ont la particularité d'être des chœurs de « jeunes », réservés au moins de 30 ans dont elle apprécie particulièrement « l'ambiance » et le charisme du chef de chœur. Cela lui a causé de la peine de devoir choisir :

« Il y a une super ambiance, Martin [Folz, le chef de chœur] je l'adore ! (...) J'adorais l'ambiance. C'est pour ça que j'étais un peu frustrée ce week-end. C'était en même temps que les 2000 choristes ...²¹³ »

L'entretien débutait par des échanges sur nos expériences du chant choral, nos amis communs et la manière dont nous sommes entrées au chœur *Robert Schuman*, si bien qu'elle me pose des questions également. Cela fait partie de l'interaction de l'entretien, où j'ai dû montrer que je faisais partie du terrain pour devenir un interlocuteur « ratifié²¹⁴ », mais nous montre également les mécanismes de recrutement des choristes par cooptation dans un réseau social :

« Anne-Marie : Et comment tu as été recrutée toi au chœur Robert Schuman à la base ?

213 Entretien avec Anne-Marie, 24 ans, professeur des écoles, alors étudiante en L3 arts du spectacle.

214 Erving Goffman, *Façons de parler*, Paris : Minuit, 1987 (1981), page 138

Moi : À la base, j'en avais déjà entendu parler parce que je connaissais Pierre [membre de la maîtrise] qui avait chanté là-bas, peut-être pas en même temps que toi... Et Nadia²¹⁵, et Mathilde²¹⁶.

- Ah oui, je connais Nadia !

- Donc on m'en avait parlé, et ça me paraissait sérieux parce que c'était des musiciens qui étaient dedans, et j'ai vu une annonce via l'INECC, ils recherchaient des chanteurs et j'ai envoyé un mail...

- Moi pareil ... ! »

Elle était entrée dans le chœur sur audition (ce qui n'était pas mon cas), audition qu'elle n'avait pas trouvée difficile : « *non, c'était surtout du déchiffrage* ». Pour elle c'était un exercice facile, car enfant, elle a suivi les cours de la classe « *dominante chant choral* » au Conservatoire de Metz, où elle a eu des cours de solfège, de technique vocale et de déchiffrage. Elle était donc préparée à ce genre d'exercice.

Sa famille souhaitait qu'elle fasse un instrument de musique. Ses parents l'avaient inscrite à 8 ans à des cours de piano, mais elle a insisté auprès d'eux pour faire du chant. Elle-même ne connaissait pas l'existence d'une filière voix (l'autre nom pour le parcours « *dominante chant choral* ») au Conservatoire, mais ses parents étaient bien informés et l'ont donc inscrite dans cette filière, qu'elle a suivi avec bonheur :

« En fait j'ai commencé j'avais 8-9 ans, et puis j'ai fait la dominante chant choral jusqu'à 15 ans, et j'ai arrêté et je suis passée au chœur de jeunes du conservatoire. Je garde de super souvenirs ! en plus j'ai eu la chance de participer à des opéras, dont la Bohème de Puccini !

- À l'opéra théâtre ?

- Oui, c'est vraiment des expériences extraordinaires ! Tosca aussi de Puccini, j'ai joué le rôle du père, j'étais contente ! Ce qui me plaisait aussi c'est l'aspect théâtral tout ça, ce qui est bien en dominante chant choral, c'est qu'il y a trois volets : le volet technique, et aussi l'aspect expression avec Emmanuelle Guillot, on avait vraiment des cours d'expression théâtrale pour chanter avec une intention. »

Il existe au conservatoire régional de Metz, depuis 1993²¹⁷ au sein du département voix, une offre d'enseignement spécialisé du chant choral à destination des enfants. Ils peuvent y étudier le chant comme d'autres étudient un instrument. Sa référence à l'expérience marquante qu'a été sa participation aux productions de l'Opéra-Théâtre de Metz, et le plaisir qu'elle prend à se la remémorer sont à mettre en relation avec le déclencheur de sa vocation. Sa découverte du

215 Voir entretien avec Nadia, partie 2

216 Voir entretien avec Mathilde, ci-après

217 Entretien avec Annick Hoerner, coordinatrice du département voix et professeur de chant choral et de direction de chœur

chant choral a été un spectacle préparé dans son école primaire autour de la comédie musicale *Notre-Dame de Paris* :

« Ah j'ai oublié de te dire ce qui m'a donné envie de chanter aussi, c'est à l'école primaire à la base, c'est comme ça que j'ai harcelé mes parents pour qu'ils m'inscrivent à la chorale. On avait monté la comédie musicale *Notre-Dame de Paris* avec une enseignante, et ça m'avait vraiment beaucoup plu, et c'est à partir de là que j'ai découvert *Notre-Dame de Paris*, mes parents m'ont acheté le disque (...) C'était parti quoi. Et du coup, tu n'imagines pas l'émotion quand Bruno Pelletier est venu tout devant en déployant sa voix... « Il est venu le temps des cathédrales ». J'étais aux anges ! »

En effet, Bruno Pelletier, l'interprète du poète Gringoire dans la comédie musicale *Notre-Dame de Paris* de Richard Cocciante, a participé au concert des *2000 choristes* où Anne-Marie et moi-même avons pu le voir directement sur scène. Dans cet extrait, elle se souvient de l'émotion d'avoir partagé la scène avec lui. L'initiation théâtrale et l'expérience du spectacle que lui a procuré le conservatoire de musique — puisqu'en tant qu'élève de dominante chant choral, elle a participé à quelques productions de l'Opéra-Théâtre de Metz Métropole — a soutenu sa motivation tout au long de ses années d'apprentissage. Elles ont compensé l'ennui des cours de solfège, obligatoires dans la formation :

« L'aspect qui m'a le plus rebuté c'était le solfège... Encore que le solfège dans la dominante chant choral c'est beaucoup du chant... »

La question du solfège a été un élément dissuasif dans ses études musicales. Elle a d'ailleurs interrompu son parcours dominante chant choral adolescente pour faire du théâtre dans ce même Conservatoire. Elle a renoué avec le chant choral à 22 ans où elle décide d'entrer la classe de direction de chœur : elle a passé l'âge de la dominante chant choral réservé aux enfants, et il faut s'acquitter d'un concours d'entrée pour la classe de chant lyrique, alors qu'elle souhaite apprendre à diriger pour monter son propre groupe). Cela ne dure qu'un an, car le solfège la décourage alors qu'au même moment elle prépare son master des métiers de l'enseignement (MEEF) qui lui demande aussi un investissement important :

« J'ai recommencé à l'âge de 22 ans par-là, je ne suis pas retournée en dominante chant chorale, mais en classe de direction avec Annick Hoerner, parce que voilà, je lui ai dit que moi je voulais être enseignante et que je voulais vraiment améliorer ma technique et pourquoi pas monter un chœur plus tard, etc., donc j'ai repris le solfège aussi, mais cette fois voilà, je me suis retrouvée avec des petits, je me suis retrouvée en second cycle – deux (= *second cycle, 2^e année*)

– ... Et pourquoi, ils ne t'ont pas donné d'équivalence ?

– Si, c'était une équivalence, mais je n'étais pas allée très loin. Voilà. Et le solfège c'est toujours le côté qui m'a fait peur là-dedans. Mais bon ...

– Et du coup tu as continué ? Tu as eu ton diplôme de direction ?

– Pas du tout, j’ai fait une année d’initiation en fait, et après avec le master c’était trop compliqué de gérer les deux. J’avais encore le théâtre à l’époque en plus, donc j’ai continué le théâtre un an et après je me suis vraiment mise à bosser mon concours de prof et je l’ai eu. Parce qu’avant je voulais superposer les activités, théâtre, chant ... ce n’était pas possible. Et comme là j’avais plus de chorale, je me suis dit bon, je vais retourner voir ce qui se passe au chœur de jeunes [= le chœur régional de Lorraine]. »

Elle diagnostique rétrospectivement une boulimie d’activités et une série d’épreuves de ses limites en matière de chant choral qui l’ont conduite pratiquement à privilégier le métier d’institutrice. Certaines situations ressemblent à des actes manqués pour l’empêcher de poursuivre des études artistiques puisqu’elle était malade lors du concours d’entrée pour la classe de chant lyrique. Rétrospectivement, ayant entamé une carrière de professeur des écoles, elle pense qu’elle n’aurait pas pu devenir artiste :

« Une fois j’ai passé le concours, mais j’étais malade, donc c’était génial pour passer le concours. (...) c’était en 2015, en même temps heureusement que je n’ai pas été prise, parce que je faisais vraiment trop de choses, théâtre, master, travail à côté dans un collège, direction de chœur ... je devenais folle.

— Tu as pensé faire carrière dans le chant ?

– Ça reste un loisir ... Peut-être qu’à un moment au lycée, oui, je me suis dit allez ... Mais non, ça ne peut qu’être un loisir, on ne peut pas vraiment vivre de ça. »

Bien informée sur le métier d’enseignant, et disposant d’une expérience d’assistante d’éducation, elle n’a pas souhaité pour autant préparer le CAPES musique, en raison notamment du public particulier que représentent les collégiens :

« Tu as pensé faire prof de musique au collège ?

– Oui, mais le collège, ça ne me dit pas trop. J’ai travaillé au collège en tant qu’assistante d’éducation, pendant 3 ans, j’ai vu ce que c’était le collège, je préfère largement travailler avec les petits. D’autre part, je n’aurais pas le niveau pour passer le CAPES, donc ... pour l’instant, non, ce n’est pas venu à l’esprit. »

Lucide par rapport à son talent grâce à ses années de Conservatoire et à ses expériences, le chant et même l’enseignement de la musique représentaient des carrières dans lesquelles elle ne pouvait se projeter.

Découvrir le chant choral à l’âge adulte

Depuis son intégration à l’Éducation Nationale, elle continue à chanter « pour le plaisir » et fait également chanter ses élèves. Elle valorise du même coup dans sa fonction, les ressources techniques et pédagogiques dont elle dispose, ce qui bénéficie en même temps à l’établissement scolaire qui l’emploie et à ses élèves. Il n’y a pas de professeur de musique dans les écoles primaires : la plupart des instituteurs et institutrices ne sont pas formés au chant choral, ne

savent pas comment faire chanter leurs élèves. De par son parcours personnel et scolaire, et sa passion pour le chant choral, elle est en mesure de le faire. Et réalité, ses débuts au conservatoire de musique, sans avoir mené à une carrière professionnelle, ont façonné sa pratique en « amateur » à l'âge adulte. En effet, elle a découvert le *Chœur Régional de Lorraine* lorsqu'elle était au Conservatoire, suite à une intervention du chef de chœur Jacky Locks :

« En fait, quand j'étais petite au conservatoire, on a enregistré des CD pour l'inspection académique de Moselle, destinés aux écoles. Et Jacky Locks était venu une fois dans le studio d'enregistrement pour diriger Lily, de Pierre Perret, et du coup c'est comme ça qu'on a fait connaissance. Et une fois je l'ai vu à la télé aux 500 choristes, et je n'y croyais pas, je me dis « mais je le connais ! », il est venu nous diriger. Après, ça s'est passé par hasard, le lendemain des 2000 choristes - 2009, il faisait un stage sur une journée à Faulquemont, et mon frère avait une compète de ping-pong à Faulquemont. Là, mon père il me dit, « tu viens m'accompagner aujourd'hui ? » je dis, oh c'est un peu loin, mais je regarde les activités qu'il y a à faire à Faulquemont pour la journée, on ne sait jamais, et il y avait ce stage. C'est à partir de ce moment-là ... j'ai même eu le droit de faire une petite phrase en solo pendant le stage ! Et puis le jour-là, il y avait *Novo Genere* qui était là aussi (...) et en fait 6 mois plus tard, il me demande d'intégrer *Novo Genere*. À la base ça ne s'appelait pas Chœur Régional de Lorraine, c'était Emotions encore, c'était vraiment la transition. En 2010 on a monté les Misérables.

– Donc tu as fait les deux chœurs en même temps cette année-là ?

– Oui. En plus il y a un groupe de rock qui s'est rajouté, *Bohemian Dust*, on reprenait toutes les chansons de Queen en fait. Il y avait des musiciens, il y avait un chanteur qui imitait Freddy [le chanteur des Queen], enfin il n'imitait pas, il était lui-même, mais par moment ... Puis un guitariste, un bassiste. On a fait plein de scènes. »

On voit que la participation au *Chœur régional de Lorraine* lui a permis de satisfaire son désir de pratique scénique, qu'elle avait expérimentée au chœur du conservatoire. De plus, ce chœur lui a offert l'occasion de chanter avec d'autres ensembles (*Novo Genere*, *Bohemian Dust*) ce qui est gratifiant, et multiplié ses possibilités de participer à des concerts. Rappelons que sa participation est, sauf exception, totalement bénévole, elle ne touche aucun revenu pour ces concerts :

« Non, ça reste amateur. La seule fois où j'étais payée c'était au Chœur symphonique de la grande région, en 2015, ils faisaient des auditions au conservatoire, ils voulaient des gens qui sachent déchiffrer et qui avaient une expérience de choriste, et en 2015 on a chanté une création mondiale pour chœur de femmes, de Jean-Louis Agobet, je ne sais pas si tu connais ? c'est assez spécial, assez contemporain »

Actuellement elle ne suit plus de formation de chant, ni de direction de chœur, ce qu'elle regrette. Musicalement, elle a une préférence personnelle pour le chant lyrique et jazz, même si, en concert, elle fait davantage de chansons et de musique pop. Son premier amour reste le chant lyrique, l'opéra :

« Au fond de moi c'est opéra, c'est tout ce qui est lyrique. Chant lyrique. Je pense que si je dois me réinscrire quelque part c'est dans la classe de chant lyrique.

– Tu y as pensé ?

– Oui, oui, parce que du coup ça te fait bien travailler la voix. Je sens qu'en ce moment je perds de la technique. Quand on chante en chœur, je me dis je pousse peut-être trop le bouchon, je vais trop dans l'aigu, alors que je ne suis pas entraînée

– Tu as déjà pris des cours privés de chant ?

– Oui, beaucoup ! au conservatoire [elle confond cours privé et cours individuel], donc oui j'ai beaucoup pris ça, dans le temps, mais ça fait longtemps, et avec une chanteuse de jazz sur Metz. J'ai aussi pris des cours avec elle. »

Anne-Marie pratique, en fonction des chœurs auxquels elle participe, des styles de musique différents et qui requièrent un équipement différent. Elle a appris à s'adapter aux situations, au fait par exemple que le chant lyrique n'est pas amplifié, contrairement aux musiques actuelles :

« C'est complètement différent ! Déjà dans le groupe de rock, j'avais un micro, et du coup ce n'est pas la même façon de chanter, j'étais tout le temps en train de doser. Comme j'étais soprane, tu te retiens plus que quand c'est un orchestre et tu peux sortir ta voix lyrique, et t'exprimer davantage. Là tu as toujours peur de chanter trop fort. »

Les attentes musicales d'Anne-Marie la poussent à rechercher les difficultés, et ses centres d'intérêts varient d'un projet à l'autre. Certains sont motivants grâce au programme, au type de spectacle produit, aux attentes. Lorsque des projets lui semblent moins exigeants et demandent peu d'efforts, elle est moins motivée et si elle apprécie tout de même ces projets, c'est sur la base d'autres critères. Il y a différentes manières, pour elle, de s'impliquer. Ainsi un projet de concert en petit groupe où chacun ressent personnellement plus de « pression » lui semble plus attractif qu'un concert avec un grand nombre de personnes : la différence est que dans le « petit groupe » chaque choriste est mis en valeur, individuellement alors qu'il est fondu dans le groupe dans les plus grands ensembles. Si dans le cas des *2000 choristes*, elle aime le spectacle final et les artistes invités, le fait de chanter en petit groupe est plus intéressant, car il y a plus d'enjeux :

« Quand tu es avec « les 2000 » ... J'aimais bien ce projet, mais au début je n'étais pas trop motivée, tu sais : je me dis qu'à 2000 [choristes], bon... De toute façon, tu sais, pour me mettre au travail, j'avais du mal, je n'avais pas la carotte qui me dit « Allez, bosse tes chants à fond, faut que tu les saches sur le bout des doigts ! », parce qu'il y a le chœur qui te soutient, donc forcément tu vas t'en sortir, alors que ... voilà, je vais chanter en petit groupe, ça met plus la pression. Faut que je sois au top vocalement. Ce qui était dur aussi avec les 2000, malgré mon expérience, c'est que le par cœur, j'ai beaucoup de mal, et là il y en avait vraiment beaucoup. À *Novo Genere* par exemple, on a toujours le pupitre pour avoir la partition devant soi. C'est plus facile. Et puis en fait, le truc c'est que je me repose un peu là-dessus, je sais bien déchiffrer, donc pourquoi apprendre par cœur ? C'est à double tranchant. Il y a des gens aux 2000 qui ne savent pas déchiffrer, mais qui savaient leur chant mieux

que moi ! Parce que du coup, ils ont tout appris par cœur ils se sont efforcés...
pendant longtemps j'avais les partitions, et finalement ç'a été, tu regardes le chef »

Il est intéressant de constater que, dans le cadre du spectacle des *2000 choristes*, l'absence de pupitres, en imposant de chanter par cœur, fait disparaître la supériorité que constitue, pour quelqu'un formé au Conservatoire, la capacité à lire les partitions. Même si elle n'a « que » le niveau d'un élève de « second cycle – deuxième année », cela lui suffit pour déchiffrer, sur le moment, ce qu'elle doit chanter. Pour elle, « c'est facile », confirmant le discours des professeurs du Conservatoire, qui visent à former, sinon des musiciens professionnels, au moins des musiciens « autonomes », donc des amateurs, capable de faire quelque chose par eux-mêmes plus tard.

Malgré son faible degré d'exigence vocale, le spectacle régional annuel des *2000 choristes* reste pour Anne-Marie un moment fort, ce qui explique sa fidélité. Elle apprécie les arrangements des chansons, les styles musicaux abordés, le mélange des âges et l'humour qui se dégage du spectacle (le côté « fun ») :

« C'est marrant comme il harmonise, parce que des fois, on a du texte comme le chanteur, et des fois c'est du texte que Jacky invente pour nous. Il arrive à trouver, nous mettre dans une atmosphère. (...) C'est marrant parce que là, quand j'écoutais les vidéos, c'est quand on est nous dans les 2000 (sic), on n'entend que notre voix, on n'entend pas trop les autres, et là vraiment il y avait les voix graves qui ressortaient (...) Après il y a le côté tout ce qui est geste, danse ... Au début, je n'aimais pas trop parce que j'étais venue à la chorale pour chanter, mais au final on s'habitue et on prend ça avec ... c'est fun quoi. »

L'éclectisme des spectacles en particulier lui plaît :

« Jacky [le chef de chœur] tient toujours à ce qu'il y ait un éclectisme dans chaque spectacle. C'est sympa. C'est ce qu'on faisait aussi avec *Novo Genere*, on faisait des chants du moyen-âge, des chants classiques, on traversait un peu toutes les périodes, jusqu'au Beatles, ça, ça me plaisait beaucoup. »

Le chœur *des 2000* se distingue, en effet, des autres ensembles dont elle fait partie, par le fait qu'il intègre des choristes de tous bords, de tout âge avec ou sans formation musicale. Cette originalité l'a ainsi incitée à faire participer sa famille :

« En fait, j'ai engagé ma mamie là-dedans, elle me dit, « mais jamais je ne pourrais y arriver, je faisais de la musique quand j'étais jeune, maintenant ... » À l'époque, elle avait 74 ans, « je ne pourrais jamais le faire, t'imaginer ! » et au final, elle ne ressentait pas la fatigue, elle bossait comme une malade ses chants, je crois que mon papy il en avait un peu marre, mais elle était tellement à fond dedans. Et elle prend aussi le chant comme une thérapie, je crois qu'elle a eu des soucis de santé, et du coup là ça va beaucoup mieux parce qu'elle est à fond dans ses chants et elle a adoré le projet, et si elle peut le refaire dans 2 ans ... elle aura 80 ans passés, mais elle le fera volontiers. »

Son attachement à ce spectacle biannuel — elle a participé aujourd’hui à plusieurs éditions —, fait qu’Anne-Marie cherche de nouveaux projets semblables, de concerts mixtes, mélangeant des amateurs expérimentés et des profanes, et possédant un caractère festif : elle se tient informée de nouvelles opportunités de concerts, dont certaines allient chant choral et vacances :

« Il faut savoir aussi qu’il y a eu Cannes, c’était aussi Chœur en Fêtes qui organisait, c’était cet été, je ne sais pas si tu en as entendu parler ? (...) Pareil [que les 2000 Choristes], donc il y a des artistes qui viennent et on répète pendant une semaine toute la journée. C’est vraiment le même principe que les 2000 sauf que c’est la journée, c’est dans un cadre ... il y a la mer, le soleil.

– Tu es déjà allée ?

– Non parce que c’était que cette année Cannes, mais je pense le faire en juillet prochain, donc si tu veux venir ... »

On voit que ses expériences personnelles, en s’enchaînant, confirment une attitude de composition, de la part d’Anne-Marie, de différents types de situations, selon qu’elles offrent l’intérêt d’une pratique savante de la musique avec des pairs, ou à l’inverse, d’une pratique du chant choral avec le tout-venant, chacune de ces situations possédant un intérêt esthétique, c’est-à-dire technique et social propre.

Faire chanter ses élèves : devenir médiatrice pour le jeune public dans le cadre de son emploi

Anne-Marie a trouvé dans son métier d’institutrice un moyen d’utiliser et valoriser son expérience du chant choral dans sa salle de classe. Elle pratique sa passion en transmettant le chant choral à des enfants. Elle a découvert, comme on l’a vu, l’intérêt de cette activité à l’école primaire dans le cadre de son stage de Master à l’ESPE (École supérieure du professorat et de l’éducation). Le chant choral est, en effet, un outil pédagogique efficace, pour amener le calme dans la classe notamment :

« L’année où je prenais des cours (de direction de chœur), je dirigeais une chorale scolaire à Metz dans le cadre de mon stage. C’est une école primaire, en réseau d’éducation prioritaire (nouvel intitulé des ZEP). Du coup, j’appliquais un peu ce que j’apprenais au conservatoire.

– Ça t’a plu ?

– Oh, c’était génial ! C’était génial, on faisait des chansons à gestes aussi, et on voit que les gamins ils prenaient autant de plaisir que moi quand je dirigeais, ils étaient vraiment à fond. Parce qu’il y en a qui n’aiment pas forcément l’école, mais chanter ce n’est pas pareil. On travaille, mais c’est différent, quoi. Je vois bien avec les petites sections (...) Je prends ça vraiment au sérieux comme une phase de travail, à l’âge-là c’est une partie intégrante des apprentissages, les chants. Quand je veux un retour au calme, ou quand je veux les concentrer, hop ! On chante et c’est reparti. »

Dans cette situation de transmission, Anne-Marie satisfait sa passion, tout en gérant plus facilement une classe de jeunes enfants facilement indisciplinés et ayant du mal à être attentifs

très longtemps. En même temps qu'elle transmet la technique du chant, elle partage avec eux un répertoire de chansons françaises traditionnellement transmis dans le cadre familial par les grands-parents et les parents. Pour cela, elle réinvestit des chants qu'elle a appris dans sa famille étant enfant ainsi que les CD "chanterelles" de l'inspection académique, mentionnés précédemment, qu'elle avait elle-même enregistré au conservatoire quand elle était petite, formant un retour aux sources :

« En fait ce qu'ils font dans l'école, c'est beaucoup de chants traditionnels français : Pomme d'Api, il y a quoi ... Une fourmi m'a piqué la main, bon c'est moins traditionnel, et des chants traditionnels français du style Au clair de la Lune, et puis des chants de Chanterelle, c'est des mélanges.

– C'est quoi Chanterelle ?

– Chanterelle, c'est des CD de l'inspection académique, tu sais ... c'est marrant et du coup, des fois je mets le CD et je m'entends parce que ...

– C'est toi qui l'as enregistré !

– Oui, donc c'est marrant ! Je l'ai tellement écouté, parce qu'en fait on l'a reçu, une fois qu'on l'a enregistré, chaque choriste ! J'étais petite à l'époque, je les mettais dans ma chambre et je rechantais dessus, et maintenant je chante avec les élèves, donc c'est un peu émouvant et du coup je les connais ces chants-là. C'est marrant, ç'a été toujours mon rêve de pouvoir les transmettre, et là du coup c'est fait ! »

Elle avait déjà appris à l'ESPE de nouveaux chants pour enfants, ce qui fait partie de l'enseignement. Elle fait aujourd'hui des recherches personnelles sur les réseaux sociaux pour enrichir son propre répertoire :

« À l'ESPE ! on apprend beaucoup de petites chansons comme ça. Sinon, sur internet. Sur YouTube, tu tapes « comptines », il y en a une panoplie.

– Tu t'es fait des classeurs avec les chants que tu veux transmettre ?

– Oui, on a des classeurs avec des textes à l'école Sinon pour moi, j'ai ma programmation à l'année ».

Le goût qu'elle a pris à cette pratique pédagogique la stimule à suivre des formations, en s'inscrivant par exemple à des week-ends de chant proposés par l'INECC Lorraine, avec l'objectif de s'approprier des ressources pour les réinvestir dans sa pratique d'enseignement. Elle suit en particulier une formation à la pédagogie Dalcroze, qui représente une alternative à l'enseignement du solfège tel qu'elle l'a connu au conservatoire de musique, une pédagogie moins "scolaire dans sa forme et basée sur le sensoriel. Elle est limitée par le prix des formations qu'elle paye de sa poche :

« Ces dernières années des petits stages par l'INECC, des stages pour la méthode Dalcroze²¹⁸, c'est une méthode de rythme, en fait on parle le rythme et ça permet d'intégrer vraiment corporellement le rythme. Ça, j'aimerais bien le faire plus tard ! Je n'en ai pas fait d'autres, mais c'est vrai que j'aimerais bien me réinscrire à un module de quelque chose. Ça coûte assez cher les formations comme ça, quand tu n'es pas financée ... maintenant, je pourrais le faire, mais les années passées je ne pouvais pas.»

Étant encore fonctionnaire stagiaire au moment de l'entretien, elle investit toutes les possibilités qui lui sont offertes d'intégrer la pratique du chant choral à la pédagogie du primaire, soit dans la classe, soit dans les partenariats entre établissements scolaires et établissements culturels :

« Là normalement, j'ai eu des appels à projets dans le cadre de ma formation. Quand on est étudiants fonctionnaires stagiaires, mais qu'on a déjà eu le master, et bien on a des appels à projets. Donc il y a l'inspection académique qui a proposé qu'on fasse un projet sur la banquise. On a fait des vœux, il y a aussi le centre Pompidou qui nous a appelés aussi pour mettre en place un projet de spectacle vivant au Pompidou avec les élèves. Pareil en sciences ... moi j'ai choisi tout ce qui est choral »

Anne-Marie est un cas intéressant d'une personne que sa passion du chant choral conduit à s'impliquer activement pour faire découvrir l'expérience du chant choral à d'autres, qu'ils s'agissent de ses proches (sa grand-mère !) ou des enfants du primaire auxquels elle enseigne. Elle nous montre la difficulté à fixer une séparation nette entre pratique amateur et médiation, dès lors que certains individus entrent en contact et se familiarisent localement, par le biais de l'action de certains pratiquants amateurs, avec le chant choral.

3.5 Mathilde : fille de musiciens et choriste amateur

Mathilde vit entre Metz et Nancy. Elle a fait des études d'histoire, puis a préparé un master de management territorial. Au moment de l'entretien, elle venait de le terminer. Elle travaille aujourd'hui en tant que Contrôleuse environnement Eau-Agriculture, au ministère de la transition écologique.

La musique est un des loisirs qu'elle cultive aux côtés du théâtre d'improvisation, et est celui dans lequel elle s'investit le plus. Née dans une famille de musiciens, elle pratique depuis le plus jeune âge, et est entrée très tôt dans un conservatoire à rayonnement régional pour y étudier le chant et le violoncelle. Depuis, elle a chanté dans trois chœurs : un chœur de musique ancienne, la *Schola Mettensis* (littéralement « école de Metz »), le *chœur Métamorphoses* (où elle a côtoie Myriam, mais pas moi, car elle avait déjà quitté le chœur quand je suis entrée en 2017), ainsi que le chœur *Robert Schuman*, où elle a côtoyé Nadia, Anne-Marie et moi-même. La pratique du chant choral est, dans sa vie, très importante. Le chant choral lui permet de

218 D'après Emile Jacques Dalcroze, (1865-1950), Musicien Suisse, inventeur de la pédagogie musicale éponyme, la méthode Dalcroze.

continuer à évoluer dans la musique bien que ses choix de carrière l'en aient peu à peu éloignée, mais aussi l'aide à supporter les études et le travail.

La musique comme héritage familial

Ses goûts musicaux déclarés sont très éclectiques pourtant elle les décrit de façon neutre, sans passion (sans « approfondir ») ni marquer de grandes préférences. Elle précise d'emblée les genres musicaux qu'elle n'aime pas, le hip-hop et l'électro :

« C'est un peu éclectique, il y a un peu de jazz, des musiques du monde, des chants de femmes africaines, il y a aussi mes premiers achats de disques quand j'étais ado, les Spice Girls par exemple que j'écoute encore de temps en temps quand je veux décompresser. Sinon sur ma playlist iTunes, sur l'ordinateur, j'ai plein de choses, du classique du médiéval, il y a ABBA, encore du jazz, de la chanson française un peu engagée genre Tryo [il s'agit d'un groupe de reggae], tout ça. J'aime beaucoup la musique indienne, la musique de l'Inde. C'est assez éclectique en fait. Il y a juste deux trucs que je n'aime pas, c'est la techno et tout ce qui est électro-dance, ça je ne peux pas.

– Est-ce que tu assistes à des concerts de musique classique ?

- Ça m'arrive, mais j'avoue que je n'y pense pas assez souvent. Des fois je vois des concerts [à l'affiche] et je me dis « ah, ça aurait pu être bien ! ». Mais quand j'y vais, j'aime bien. C'est surtout l'opéra. J'ai une copine qui était en licence professionnelle arts de la scène, quand elle y était je suis allée à deux-trois générales d'opéra. C'était assez sympa. À Nancy il y a de bonnes mises en scène, les voix sont belles – des fois les mises en scène, tu as l'impression que c'est les chanteurs qui la sauvent parce que ce n'est pas super. Il y a souvent de très bonnes voix à Nancy, c'est intéressant. J'aime bien l'opéra parce que j'en écoutais à la maison, quand j'étais ado, pendant l'enfance, puis aussi grâce au conservatoire, j'ai pu participer à trois productions d'opéra donc il y a des choses que je connais bien à l'opéra, mais je ne connais pas forcément les chanteurs. »

On voit qu'elle a suivi la classe de dominante chant choral au Conservatoire de Metz, comme Anne Marie. Mathilde affiche un certain détachement en matière d'écoute et de fréquentation des concerts et des salles de spectacles. Pour elle, la musique est un héritage familial :

« Je suis tombée dedans quand j'étais petite comme on dit vu que ma mère est prof de piano et avec mon père ils avaient un groupe, qui existait un peu déjà. Il a été fondé en 1997, du coup dans mon enfance j'ai été bercée par la musique, le chant grégorien, tout ça et j'ai fait le conservatoire depuis le CP, donc forcément... »

Elle présente sa formation musicale comme une évidence quotidienne (« forcément ») qui s'est imposée à elle très jeune, plutôt qu'un choix. Inscrite tout d'abord dans une Maison de la Culture, elle entre dès le CP au Conservatoire où ses parents enseignent, et intègre la classe de chant choral à 11 ans, année de sa rentrée en 6e et également première année de fonctionnement de cette classe. La musique instrumentale la décourage et elle trouve un nouvel intérêt pour le chant choral. Nous comprenons aussi que la classe de chant choral correspond à un compris

entre l'envie de l'enfant d'arrêter le violoncelle, et celui des parents de lui faire suivre un enseignement artistique :

« J'en faisais [du violoncelle] toute petite à la Maison de la Culture. J'avais arrêté un peu et j'avais envie de faire un peu au Conservatoire. Le violoncelle, j'ai arrêté avant de rentrer au collège, parce que j'avais décroché et ma prof était souvent absente, elle a fait une dépression et moi j'étais démotivée donc j'ai arrêté avant de passer la fin du premier cycle. Après, en entrant en 6e il y a eu la création d'un cursus de « dominante chant choral » c'est-à-dire que mon instrument c'était chant choral. À côté de ça, on avait du solfège, des cours de déchiffrage, donc lecture à vue à 3 voix : prenez la partition, rendez-vous à la fin, et démerdez-vous ! Voilà ! C'était très formateur. Et puis on avait aussi des cours de chant particuliers, voilà. C'était sanctionné par des examens à la fin de l'année avec un jury ».

Les parents, en particulier sa mère, semblent très impliqués dans ses choix à ce moment quitte à modifier un peu le cursus prévu par l'école de musique en la faisant suivre des cours privés en plus : d'abord avec une connaissance de ses parents, puis quelque temps plus tard avec une chanteuse de l'Opéra-Théâtre de Metz, lorsque ses parents se sont brouillés avec la première enseignante :

« C'est ma mère, je ne sais pas comment elle l'a connue, mais elle prenait aussi des cours chez elle. Du coup quand en dominante chant choral on devait prendre des cours de chant particulier, c'est chez elle que je suis allée. (...) C'était prévu dans le cursus, mais après le cursus, j'ai continué avec elle (...) comme j'étais dans son cours, on faisait des concerts avec les autres élèves. Et puis à un moment donné, il y a des choses qui se sont passées entre elle et mes parents, donc du coup on s'est moins vues. J'ai changé de prof, encore une fois c'est mon père qui y allait, ou ma mère, ou les deux, elle est choriste au chœur de l'opéra – je ne sais pas si elle y est encore —, et elle faisait des trucs un peu fous. On devait chanter sur un ballon – tu sais les ballons de sport, les trucs en caoutchouc –, ou encore être allongé par terre ou chanter accroupi où faire des exos cambrés contre une armoire pour faire sortir la voix de façon différente et se libérer en fait. Libérer le corps ... et avec elle, j'ai fait deux ans ! »

Elle prend des cours de chant ainsi jusqu'au baccalauréat. Après le baccalauréat, en 2003, elle entre en classe préparatoire littéraire et au même moment, ne pouvant plus continuer ses études au Conservatoire, intègre un chœur dans lequel chantaient également ses parents. La musique est l'antidote qui lui a permis de supporter la pression des études :

« J'ai fait partie du chœur Métamorphoses. J'y suis entrée en septembre 2000, ça remonte ! Et oui, j'y suis restée 7 ans !

– Et là, tu en étais où dans ta scolarité ?

– En 2003, j'étais en prépa littéraire, j'ai fait 2 ans de prépa, Hypokagne et Kâgne, et il fallait quand même de la musique pour tenir le coup à côté. Avec la pression des études et tout, c'était vital de faire de la musique à côté ! (...)

– Pourquoi cette chorale ?

– Ma mère y chantait déjà. Mon père y chantait aussi, mais il avait arrêté, il devait... enfin, avec son emploi du temps ça n'allait plus, mais ma mère y était encore. Elle disait : « ah, mais tu as qu'à venir à Métamorphoses (...) Ils cherchent des altos ». J'ai commencé comme ça. »

Elle quitte le chœur 7 ans plus, car « 7 ans c'est un cycle, c'est bien d'avoir fait 7 ans dans une chorale » bien qu'elle signale l'instant d'après, que cela fait 10 ans qu'elle chante dans un autre chœur, *la Scola Mettensis*, et ne s'en lasse pas. Elle s'y plaisait moins, d'autant plus que sa mère avait quitté le chœur alors qu'elle y avait un rôle dans l'organisation et la composition des programmes. Le nouveau fonctionnement et le style musical ne lui convenaient plus :

« Quand c'est elle qui était là, il y avait beaucoup d'impulsion pour les programmes de concerts, etc., et il y avait vraiment un souci de Je ne sais pas comment dire, la prononciation du latin, prononciation à l'allemande à l'italienne, parce que ça change évidemment, et on avait fait des quatuors ... Là c'était du Haydn, on avait fait des trucs religieux en latin, et c'était de la prononciation classique à l'italienne et je n'étais pas contente. Mais bon, c'était le déclencheur à mon avis. Il y avait peut-être un problème de fond plus ... plus profond, je n'ai pas trop analysé à l'époque. J'en avais marre. La façon de fonctionner, le fait de pas pouvoir chanter tout le temps vu qu'il fallait toujours chanter piano. Voilà je pense que c'est ça. Et puis j'avais la *Scola Metensis* à côté ».

On voit que Mathilde pratique le chant choral pour ainsi dire « en famille ». En effet, au moment de l'entretien, elle chantait depuis 10 ans avec la *Scola Mettensis*, que ses parents dirigeaient, et qu'elle a intégré en 2007. Selon ses dires, celui-ci lui convient bien, au regard de la richesse du répertoire et des petits effectifs qui permettent à chaque choriste d'être un peu en plus en valeur :

« J'aime bien le répertoire, contrairement à ce qu'on peut penser, le grégorien... ou les idées qu'on a dessus, ce serait poussiéreux ou que religieux, mais en fait c'est très diversifié, il y a plein de choses. En plus on fait aussi des polyphonies, des choses comme ça, j'aime bien. En plus on est 6 hommes, 6 femmes, donc on chante comme si on était solistes quoi, si on chante comme on est en chant choral, il n'y a pas assez de voix, d'homogénéité, enfin il faut assurer quoi. »

Artiste en devenir et reconversion professionnelle

Au sortir de sa classe préparatoire, Mathilde entreprend des études d'histoire et obtient sa licence en 2007. Elle tente parallèlement de continuer sa formation vocale en intégrant la classe de chant du conservatoire de Nancy sans parvenir à intégrer la classe. Elle se heurte aux mécanismes de sélection des candidats et à remettre en question sa propre motivation :

« J'avais aussi tenté l'entrée en classe de chant à Nancy, il y avait Christiane Stutzman, mais... Curieusement, je suis tombé malade juste avant l'audition, j'avais une pharyngite juste avant l'audition donc bon. Ce n'est pas grave. »

Bien qu'elle n'envisageât pas une carrière artistique, elle aurait voulu se perfectionner techniquement auprès de cette chanteuse. Son premier désir était de suivre des cours de Christiane Stutzmann, une enseignante réputée localement et admirée par de jeunes chanteurs qu'elle connaissait.

« C'était une bonne prof. On m'avait dit beaucoup de bien d'elle, qu'elle formait bien les voix. Et je voulais acquérir un peu de maturité, quelque chose comme ça ; d'avoir un diplôme, je ne sais pas.

– Ça veut dire qu'à un moment tu as pensé en faire ton métier ?

– Peut-être, ouais. Peut-être. Mais j'avais plein de choses en tête, j'ai testé et ça n'a pas marché. Ce n'est pas grave ».

Son projet professionnel évolue après l'obtention de sa Licence d'histoire, au fur et à mesure des succès, des échecs et des opportunités :

« J'ai fait histoire, puis j'ai fait le concours de prof des écoles. La première année ça n'a pas fonctionné par correspondance donc j'ai décidé d'aller à Nancy pour faire sciences de l'éducation, j'ai passé la première épreuve du concours, écrite, mais je suis arrivée en retard à l'épreuve de math ... donc acte manqué !

– Un peu comme la pharyngite !

– Oui, c'est que je ne devais pas être faite pour ça. Du coup, je me suis bien remise en question. J'ai continué quand même en sciences de l'éducation en Master 1 parce que je voulais quand même rester dans la formation. Je pensais être formatrice de formateurs, en formation continue pour les adultes, et puis finalement j'étais en train de faire mon mini-mémoire sur la construction de l'identité professionnelle et puis je me suis dit... « Qu'est-ce que je suis en train de faire, là ? » et j'avais entendu parler de la formation du Master en conduite de projet et développement territorial. Ça m'a intéressée et j'ai continué là. C'est mon diplôme actuel ».

Et, effectivement, à la suite de ce Master, Mathilde a préparé des concours de la fonction publique et a depuis été recrutée par le ministère de la Transition écologique et solidaire où elle se plaît.

Le loisir : une forme particulière d'engagement

Mathilde se satisfait de pratiquer le chant choral « en amateur ». Le fait de n'avoir pu finalement poursuivre des études musicales lui a permis de « garder le plaisir ». Elle a de plus l'exemple de son frère aîné qu'elle a vu préparer des concours, et évoluer dans un milieu très concurrentiel avec peu d'opportunités d'emplois :

« Non, je ne voulais pas être prof de musique en fait. C'est marrant des fois on me demande « mais pourquoi t'en as pas fait ton métier ? ». J'aime bien garder ça pour le plaisir en fait. Je sais, j'ai vu des gens galérer, percer dans le milieu lyrique ou instrumental ... j'ai vu mon frère, il est tromboniste, et il a dû faire une formation universitaire en sciences politiques pour trouver des débouchés parce que les concours tout ça, ça ne donnait rien. C'est très bouché comme secteur, si t'as pas le

réseau, un nom ou de l'argent ... je me suis dit que je vais garder ça pour le plaisir, ça me suffit en fait.

– Tu le vois comme un loisir ?

– C'est un peu plus qu'un loisir quand même. C'est un engagement »

Son engagement, au sens de son implication personnelle dans la pratique du chant choral et de la technicité qu'elle a acquise font que Mathilde récuse partiellement le terme de « loisir » pour qualifier sa pratique. Il évoque l'idée de gratuité et d'absence de sérieux, ce qui est contredit à la fois par l'importance de son investissement personnel dans cette occupation et le fait qu'elle peut être rémunérée pour sa participation à un concert. Mentionner qu'elle touche quelquefois un cachet par concert certifie à la fois la qualité de sa prestation, satisfaisante pour un public payant, et le sérieux avec lequel elle considère la pratique du chant choral et s'y investit. Elle n'utilise pas le terme de « passion », comme la plupart des personnes que j'ai rencontrées. Mais la dépense personnelle qu'elle consent, le prix qu'elle confère à ce qu'elle fait, ce qui lui interdit de le faire pour s'amuser, sont matérialisés pour Mathilde par les cachets qu'elle reçoit parfois. Elle assimile son loisir à une véritable occupation musicale, débarrassée de la contrainte de la qualification professionnelle (au sens du diplôme) et de la recherche d'un niveau de cachets suffisant pour vivre. Face à l'interviewer, elle se satisfait de ce quasi-emploi qu'est son loisir. Ambiguïté tout de même, elle reconnaît qu'elle a tenté une fois de s'inscrire au régime de l'intermittence du spectacle, mais n'a pas fait suffisamment d'heures :

« Je suis inscrite au régime des intermittents [en 2014]. Donc la première fois que je me suis inscrite à Pôle Emploi la pauvre conseillère elle dit « ce n'est pas possible, j'ai que des cas compliqués aujourd'hui ». Au final ça n'a pas compté, mais bon. »

Cette ambivalence se ressent également dans sa manière de décrire le fonctionnement du chœur dans lequel elle chante, qui mêle des personnes salariées et des bénévoles

« Il y a plusieurs statuts différents (dans notre ensemble). Il y en a qui sont payés c'est le cas de la chef, pour tout le travail qu'elle fait, le programme, la recherche de manuscrit, la transcription, tout ça. Mais il y en a d'autres par exemple, ils acceptent de chanter pour rien, ils sont juste défrayés quand il y a des trajets pour partir à Strasbourg, dans les Vosges tout ça. Il y en a qui ont une activité, ils sont profs de solfège donc ils n'ont pas besoin d'être payés. Il y a plusieurs statuts, ceux qui gagnent bien leur vie [par ailleurs] font ça pour le plaisir. C'est quand même un bon niveau »

Ces situations intermédiaires observables dans la plupart des chœurs amateurs qui vendent leurs concerts montre l'insuffisance de la caractérisation de l'amateur de chant choral par le bénévolat. Certains amateurs sont des professionnels intégrés dans le monde de la musique locale, mais qui ne se produisent devant un public de concert dans le temps de leur activité professionnelle, et ne visent pas à changer de statut professionnel. D'autres, tout en se

produisant la plupart du temps bénévolement et exerçant une activité extérieure au monde de la musique locale, aimeraient chanter à temps complet, ou tout au moins cherchent à s'intégrer dans ce monde, à exercer des métiers proches soit du chant et de la musique classique, soit du spectacle vivant.

La notion *d'amateurs* de chant choral fait ainsi disparaître le caractère hybride du monde local du chant choral qui fait systématiquement communiquer et coopérer, dans la durée, amateurs et professionnels

4. Coopération entre bénévoles amateurs et professionnels

L'instabilité de la distinction entre amateur et professionnel au sein du monde lorrain du chant choral apparaît bien dans cet extrait d'une conversation entre amateurs de chant choral confirmés que je suivais pour un concert au Luxembourg. Tous évoluent dans les mêmes registres. L'échange qui suit comprend des éléments de hiérarchisation sociale entre différents niveaux de pratiques, mais aussi une réflexion sur les différences entre pratiques professionnelle et de loisir :

« **Journal de terrain, 23 avril 2017** Une discussion se noue dans la voiture, avec Vincent, chef de chœur, Corine professeur d'éducation musicale, et André, ingénieur. Il a souvent chanté en tant que basse dans de grands ensembles, mais sans arriver à construire une carrière professionnelle. Sa compagne est concertiste. La discussion commence par Corine qui nous annonce qu'un chef de chœur messin a créé un nouveau chœur capable de chanter avec un orchestre symphonique – elle ironise, « comme si ça n'existait pas déjà dans la région ! » – et que, « d'ailleurs », ils ont déjà déchiffré tout le Requiem de Mozart. Il présente ses choristes comme des « semi-pro ». Connaissant ce chœur et partageant leurs doutes, j'ajoute : « ... surtout que ça ne marche pas toujours très bien ». Corine est plus catégorique : « même pas du tout ! » Vincent essaye d'arrondir les angles : « Tu sais, c'est des gens qui chantent depuis 50 ans ». André réagit : « et qu'est-ce que ça veut dire semi-pro ? Soit, tu es pro, soit tu es amateur : soit c'est ton métier, soit non... ». Corine : « surtout que ce n'est pas une question de niveau ». André confirme : il se souvient d'un chanteur pro qu'il n'apprécie pas et trouve « mauvais », et d'une amie rencontrée pendant ses études musicales, qui est aujourd'hui médecin, laquelle est « excellente, mais pas pro ! ». André, en admiration pour elle dit « c'est monstrueux ce qu'elle fait ».

On voit comment, aux yeux des pratiquants amateurs, la qualification professionnelle se distingue de la compétence, un amateur pouvant être meilleur, au plan de la performance et du don de soi à la musique, qu'un professionnel. Le revenu que l'on peut retirer de l'exercice du chant choral, au point de pouvoir l'exercer à temps complet, ni la technicité, dès lors que le chanteur ne se donne pas, ne garantissent nécessairement la qualité exceptionnelle de la prestation. Si André récuse même la notion de « semi-pro » — qui, dans le domaine sportif désigne un athlète de niveau suffisant pour participer à des compétitions professionnelles mais qui ne peut pas tirer un revenu suffisant de son activité —, c'est qu'il juge au cas par cas de la qualité de la prestation, en fonction de la performance effective et du mérite de la personne. André prêche, pour ainsi dire, pour sa chapelle, en refusant l'étiquette de *semi-pro*, qu'il juge réductrice. Il a fait des études musicales poussées et chanté avec des ensembles professionnels en France et en Espagne bien qu'il ne chante pas à temps complet. Il conteste ainsi la pertinence du classement en termes de niveau, là où importe d'abord la qualité de la performance et l'investissement de la personne.

Sa prise de position signale ainsi les limites de la loi, de la définition juridique du pratiquant amateur. Selon cette définition : « Est artiste amateur dans le domaine de la création artistique toute personne qui pratique seule ou en groupe une activité artistique à titre non professionnel et qui n'en tire aucune rémunération. L'artiste amateur peut obtenir le remboursement des frais occasionnés par son activité sur présentation de justificatifs.²¹⁹ » Le « loisir », on le voit, est ici défini négativement par l'absence de rémunération, et la profession caractérisée uniquement, du même coup, par la rémunération, ce qui justifie la protestation d'André. Accepter cette vision est faire disparaître en effet et la vocation de la personne, et la technicité qu'il a acquise, et l'investissement personnel dont il fait preuve.

Loin d'être un monde « non professionnel » le monde du loisir en région nous confronte de facto souvent à des choristes bénévoles qui possèdent une formation de haut niveau, font preuve d'une grande technicité et d'une régularité, comparables à certains chanteurs de métier, même s'ils n'en possèdent pas le talent exceptionnel, et qui acceptent souvent, par amour de l'art, de se mélanger et chanter avec des chanteurs néophytes et de faible niveau pour les faire progresser.

Du fait de ce mélange de chanteurs qui possèdent une qualification professionnelle ou qui auraient pu l'obtenir avec des chanteurs peu qualifiés, la pratique en région du chant choral en amateur n'est pas, du même coup, seulement admirable pour la bonne volonté. Elle donne lieu souvent à des concerts d'une qualité objectivement proche de celle des concerts purement professionnels. Ces acteurs expriment dans la discussion ci-dessus les différences entre recherche de qualité, investissement personnel et "amateurisme" dans une façon de revaloriser les chanteurs amateurs. Cette observation se fait pourtant au détriment de l'autre chœur qu'ils sont en train de disqualifier sur le plan artistique, révélant une tension, ou des mécanismes de hiérarchisation sociale entre les chœurs. Les concerts du chœur *Robert Schuman* sont appréciés et d'une qualité suffisante pour être programmée dans des salles. Mais il est intéressant de remarquer que cette réussite publique des concerts, qui attirent du monde et font plaisir aux spectateurs, n'est pas le seul critère la qualité aux yeux des pratiquants amateurs. J'ai par exemple côtoyé des choristes au chœur *Robert Schuman*, qui préparaient des diplômes de l'enseignement supérieur en chant lyrique et pédagogie : l'un d'eux, Aimé, me confiait après un concert de Noël pourtant acclamé par les autres choristes et un public chaleureux à la

219 LOI n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine (1), Chapitre IV : Promouvoir la diversité culturelle et élargir l'accès à l'offre culturelle, article 32. Consultable en ligne : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000032854341&categorieLien=id>

Philharmonie de Luxembourg²²⁰, qu'il quittait le chœur parce qu'il privilégiait la maîtrise technique objective de la performance sur la satisfaction esthétique qu'elle a procuré. Il en faisait une comparaison défavorable au regard d'autres groupes dans lesquels il chantait, des groupes de reggae moins prestigieux, mais "musicalement en place et au top !²²¹". Pour le chanteur André, on l'a vu, le dépassement de soi est aussi un des critères du mérite artistique d'un chanteur.

4.1 Expertise ordinaire et représentation de soi en tant qu'amateur informé

Prendre le point de vue d'un choriste amateur de longue date, au-delà d'une participation éphémère au monde local du chant choral, c'est être confronté la plupart du temps, en effet, à des personnes désireuses d'améliorer leurs expériences de chanteurs ou d'auditeurs. Elles acquièrent, en se familiarisant avec la technique du chant choral, une capacité à juger les situations dans lesquelles elles s'investissent, et d'autant plus qu'elles circulent entre des ensembles musicaux.

Avec la pratique, les amateurs s'assimilent, pratiquement, une certaine oreille musicale et une connaissance du chant choral. Le fait de chanter plusieurs répertoires différents (par exemple un concert de musique romantique, une autre fois une musique de film, ou de la musique baroque), permet aussi de comparer des styles et d'apprendre à les reconnaître. De plus, dans les chœurs se retrouvent des chanteurs avec des niveaux variables de formations – on l'a vu, certains lisent la musique, d'autres non — et les choristes qui ne disposent pas d'une éducation musicale développent par ce biais une expertise pratique sur les choses qu'ils entendent. De la même façon, les choristes éduqués musicalement y trouvent une occasion de tester leur expertise musicale, y compris à l'occasion d'expériences négatives²²².

Un exemple de cette expertise et de la manière dont elle est portée par la situation est bien observable dans le cas du concert consacré au Requiem de Mozart, en 2017 à Luxembourg :

« **Luxembourg. 31 mars 2017.** Cette fois-ci nous n'avons rendez-vous ni à la Cathédrale, ni au Conservatoire, ni même à la Philharmonie de Luxembourg où se tiendra le concert, mais dans la chapelle d'une maison de retraite luxueuse du centre-ville de Luxembourg. Le chœur que nous venons renforcer y répète tous les vendredis soir de 20h à 22h. Il s'agit de préparer le Requiem de Mozart, qui sera donné en concert trois fois par ce chœur. J'y participais en tant que renfort en alto avec deux autres choristes français : une basse, un ténor. »

220 Chrëschtconcert ("concert de Noël"), 19 décembre 2015, Philharmonie de Luxembourg. Orchestre Philharmonique de Luxembourg, LandesJugendChor Saar ("chœur régional de jeunes, région Sarre") et Chœur Robert Schumann, direction Pierre Cao.

221 Échange avec Aimé (H, 21 ans), étudiant à l'institut de musique et pédagogie, Namur. 12 janvier 2017

222 Sur la notion d'expérience négative, cf. Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit.

Le *Requiem* de Mozart est une œuvre très connue, que des choristes de longue date ont pu avoir déjà chantée plusieurs fois dans leur carrière. C'est une œuvre également très connue du public, qui l'aura déjà entendue plusieurs fois, ce qui rend possible la comparaison et la perception de différences entre les interprétations. Cette œuvre connue est, de nombreux chœurs souhaitent l'apprendre tandis que le public devient plus exigeant, ayant déjà entendu différentes versions. Dans le cas suivant, des choristes messins (une basse, un ténor et moi) chantions en renfort pour un concert au Luxembourg, justement pour chanter (encore une fois) le *Requiem de Mozart*. Notre première répétition a ainsi été l'occasion de réagir à la direction du *Requiem* par le chef de chœur luxembourgeois :

« **Luxembourg, 31 mars.** Fin de la répétition. Le chef de chœur nous dit merci et nous annonce que mardi nous serons rejoint par le chœur d'enfants et qu'il faudra être indulgents s'ils ne font pas les mêmes articulations que nous, « parce qu'à leur âge vous faisiez dans votre pantalon et eux ils font plusieurs concerts par an ». Ses blagues font rire ses choristes. Il donne un dernier conseil : se reposer, « boire du schnaps » pour les hommes, et « si je peux me permettre de vous donner une interdiction, et je peux me permettre : ne pas écouter le Requiem jusqu'au concert parce que tout ce qui aura été vu en répétition sera comme passé à la machine à viande. Lui-même affirme ne pas écouter de disque pour ne pas être influencé [...]

« En marchant à la voiture, nous débriefons la répétition. Mes compagnons trouvent cette version du Requiem très lente, très romantique dans le style. Le chef de chœur articule très peu, et son insistance à placer tous les « s » sur le temps suivant ! ... Ils pensent tous les deux que Hervé Niquet ou Pierre Cao n'auraient pas fait ça : le « s », ils l'auraient fait disparaître, sur une valeur courte. C'est une interprétation ample, romantique – pas du tout XVIIème. Serge continue sur sa lancée : si le chef de chœur ne veut pas qu'on écoute de disques, c'est surtout parce qu'une interprétation aussi lente et aussi assumée ça ne s'est pas fait depuis 20 ans ! Pascal continue sur le thème : « je me demande si à ce tempo-là, les 2h vont suffire !! »

Que vient-il de se passer ? Le concert que nous préparions avait lieu à la Philharmonie de Luxembourg pour trois dates de concerts dans des salles de la région. Pascal (33 ans, chef de chœur permanent d'un ensemble vocal) et Serge (50 ans, professeur de musique dans un lycée et chanteur basse occasionnellement dans des ensembles professionnels) ont fait des études de musique, ce qui les conduit à réagir négativement aux indications du chef de chœur, qu'ils s'amusent à brocarder pour une interprétation à leurs yeux archaïque et erroné scientifiquement. Ils critiquent en partie parce qu'ils se sentent en concurrence : ils sont eux-mêmes chanteurs aguerris et ont leur propre vision de l'œuvre, et sur des critères techniques. Ils comparent d'ailleurs ce chef luxembourgeois avec des personnalités auxquelles ils se réfèrent comme modèle : Hervé Niquet est le directeur de l'ensemble *Le Concert Spirituel* et Pierre Cao un chef luxembourgeois, ardent promoteur de la musique vocale au Luxembourg et en France.

Leur critique est aussi une façon de mettre en avant qu'ils ont eux-mêmes chanté avec ces chefs, une façon pour eux de se distinguer au regard des choristes amateurs – dont ils font partie, car ils ont chanté bénévolement – et de montrer une distance vis-à-vis du programme de ce concert. Le jargon utilisé (mettre les “s” à la fin des temps ou après) ne signifie pas grand-chose pour des non-musiciens : ils sont en train de commenter l'articulation du texte par rapport au rythme, qui, il est vrai, est un paramètre essentiel dans la musique vocale. Selon eux, ce chef luxembourgeois fait des erreurs (comme un tempo trop lent dont se moque Pascal : *“je me demande si à ce tempo-là les 2h (de concert) vont suffire”* !) au regard de l'histoire de l'art (la musique du XVIIIe siècle) et de considérations techniques. Bref, cette interprétation leur semble anachronique. Pourtant le concert a eu lieu dans une grande salle et a rencontré l'adhésion du public luxembourgeois. Il s'agit seulement d'une discussion sur l'interprétation de l'œuvre. Mais cette situation reste intéressante parce qu'elle rend visible ce qui la manière dont la pratique du chant choral offre l'occasion pour ses amateurs, y compris à travers des situations insatisfaisantes, de tester leur savoir de la musique.

4.2 Plaisir et transmission

Nous sommes allés à la rencontre des choristes en considérant le chant choral sous l'angle de sa pratique bénévole, dans le cadre d'une activité de loisir.

Nous avons reconnu l'existence de différents états de la pratique — il y a des choristes expérimentés, et des jeunes et des adultes débutants —, de différents types de chorales répondant à des goûts musicaux très divers, satisfaisant des motivations différentes et opérant dans des cadres différents, religieux, scolaires, associatifs, professionnels.

Les portraits que nous avons proposés nous ont permis de confirmer cette diversité au plan de l'investissement individuel, à travers la manière dont les individus sont entrés en contact avec le chant choral et s'y sont attachés et la configuration de leur pratique. Ces choristes montrent, par leur trajectoire même, les façons dont le goût se construit entre opportunités, environnement familial et plaisir personnel : le goût est à la fois social et individuel, le plaisir n'est pas constant, il se construit et les individus hiérarchisent leurs expériences. Les individus utilisent leurs expériences comme barème pour apprécier les suivantes : Myriam a eu ses plus grands souvenirs de chant choral au chœur universitaire de Lyon II ce qui lui sert encore d'échelle pour savoir jusqu'où on peut aller avec du chant choral ; Gabriel compare les œuvres qu'il chante au chœur avec la musique métal qu'il écoute chez lui, etc.

Ces portraits vérifient l'impossibilité de parler d'une pratique conditionnée par le niveau d'éducation de l'individu. Même si celui-ci joue un rôle, l'offre de chant choral en région

permet à de très nombreux choristes qui n'ont jamais fait de musique et ne lisent pas, de le pratiquer.

Cette offre est portée par des passionnés de chant choral qui chantent depuis longtemps, pour lesquels le chant choral demande un engagement dans le temps et un échange avec d'autres chanteurs. En circulant entre les ensembles, en sensibilisant leur entourage et en promouvant le chant choral dans leur cadre professionnel, ces passionnés deviennent des médiateurs. Ils sont à leur manière des dispositifs de transmission du chant choral en région. Nous devons garder à l'esprit leur présence et leur action de transmission, rendue invisible partiellement par l'action des institutions locales reconnues nationalement, et que nous allons maintenant observer.

PARTIE II : Faire chanter : les dispositifs de transmission du chant choral

Introduction

Dans la première partie, nous avons pris le point de vue de l'expérience des amateurs. Dans cette deuxième partie, nous nous intéressons aux dispositifs de transmission du chant choral en comparant les spécificités de différents dispositifs, du plus structuré au moins structuré. Pour cela nous prendrons le point de vue des professionnels (chefs de chœur, professeurs de chant) qui y enseignent. Nous faisons l'hypothèse, qui se vérifie déjà au travers des portraits des amateurs, que chacun de ces dispositifs affecte le sens de l'activité : c'est-à-dire qu'un cours de chant choral au conservatoire n'a pas le même sens ni la même finalité que la répétition hebdomadaire d'une chorale associative composée d'adultes volontaires et répond à des attentes différentes. Lorsque les enfants sont jeunes, en particulier, leur inscription a pu être choisie par leurs parents qui sont les vrais usagers de l'organisation (le conservatoire de musique par exemple) et les enfants en sont les bénéficiaires puisque les cours s'adressent à eux. Dans cette partie nous présenterons les dispositifs de transmission du chant choral du plus institutionnalisé au plus libre : les chorales scolaires, le conservatoire de musique, la maîtrise, ensuite des formes associatives basées sur l'enseignement mutuel, ainsi que des dispositifs innovants comme des chœurs internationaux ancrés dans la grande région. Paradoxalement, le lieu le plus structuré est aussi le plus récent, puisque le chant choral n'arrive dans les conservatoires de musique comme enseignement spécialisé qu'à partir des années 1990 là où les associations de chant choral sont présentes depuis bien plus longtemps. Ces dispositifs sont également les lieux de réalisation de leur passion, ou « vocation » pour chanteurs professionnels que nous rencontrerons, et correspondent à différentes conceptions

Plus l'organisation est libre, disons autogérée et éloignée des institutions culturelles, plus on y trouve des chefs de chœur amateurs. Bien qu'il y ait des associations qui militent pour la professionnalisation des chefs de chœur et nous en voyons les résultats, les chefs de chœur de métier sont encore une minorité. Ces dispositifs sont également le lieu de réalisation de sa passion des individus qui les dirigent, bien que, nous le verrons, les chefs de chœur développent une toute autre conception de leur activité et de leur fonction selon qu'ils soient professionnels ou amateurs.

1. Le cadre de l'enseignement public : l'enseignement artistique dans les collèges et les écoles primaires

La musique fait partie de l'enseignement obligatoire dans les établissements secondaires depuis la III^{ème} République, sous la forme d'un enseignement *a minima*. La chorale scolaire est un « enseignement facultatif », encadré par les professeurs de musique et, à la différence du « cours de musique » inscrit au programme, elle concerne des élèves volontaires. Le ministère de l'Éducation nationale justifie leur soutien par leur capacité à cultiver des qualités humaines comme la confiance en soi, « la formation de l'esprit »²²³ et a réaffirmé la demande de créer des chorales scolaires à travers la Charte de Chant Choral et plus récemment par le « plan chorale » annoncé par le ministre Blanquer fin 2017, mis en place à partir de 2018, et la parution d'un arrêté au journal officiel²²⁴ avec le programme de cet enseignement. Le programme a été diffusé auprès des personnels enseignants par la publication d'un livret « vadémécum, la chorale à l'école, au collège et au lycée²²⁵».

1.1 L'enseignement artistique au collège

L'établissement secondaire, collège et lycée, est donc le cadre premier de notre observation, de par sa capacité à permettre au chant choral de toucher potentiellement l'ensemble d'une génération. Pour mieux comprendre ce dispositif, j'ai contacté une enseignante, Mme Lindingre, membre de l'ALCEM, une fédération locale de chorales scolaires, et professeur de musique dans un collège de la circonscription de Hayange.

Les professeurs de musique du secondaire ont un CAPES « d'éducation musicale et de chant choral » et apprennent la direction de chœur dans le cadre de leur formation universitaire, de façon à pouvoir animer les chorales scolaires. Cette enseignante est de plus chanteuse lyrique de formation. À la suite d'un baccalauréat général, elle entame une licence de musicologie sur les conseils de ses enseignants, s'inscrit en classe de chant lyrique. Elle a chanté quelques années à l'opéra de Nancy avant d'enseigner dans ce collège. En dehors des cours de musique prévus dans la formation des élèves, elle anime la chorale du collège – développée par son prédécesseur et dont elle a repris la gestion lors de sa prise de poste –, un orchestre de jeunes

223 « Développement du chant choral à l'école », circulaire n° 2019-013 du 18-1-2019, publiée au Bulletin Officiel de l'Éducation nationale. Voir également « vadémécum, la chorale à l'école, au collège et au lycée », ministère de la Culture et de la Communication, Ministère de l'Éducation Nationale, 2018

224 « Enseignement facultatif au collège, programme de chant choral », Arrêté du 17-7-2018 - J.O. du 21-7-2018. Dans ce nouveau programme, il est également demandé aux adolescentes d'apprendre des œuvres « fondant la citoyenneté républicaine et européenne » et de chanter aux cérémonies officielles de commémorations.

225 *Vadémécum, la chorale à l'école, au collège et au lycée*, ministère de l'Éducation nationale, 2018

dans le même collège, mais intervient en renfort dans une école primaire de la circonscription pour aider un professeur des écoles à préparer un spectacle avec sa classe de CM2. Enfin, elle prépare tous les ans, dans un lycée de Thionville, un groupe de bacheliers à « l'option musique ».

Les objectifs fixés par le ministère sont de 2h hebdomadaires, ce qui peut être difficile à appliquer pour les établissements scolaires. L'enseignante a lutté pour obtenir une plage horaire banalisée de 50 minutes par semaine pour que les collégiens puissent se rendre à la chorale. Cela est dû aux contraintes qui s'imposent à ce collège : les emplois du temps sont faits en fonction des horaires de bus dont dépendent absolument les élèves. Depuis 4 ans, l'enseignante a tout de même obtenu une plage horaire banalisée dans la semaine pour la chorale. Cette chorale est un lieu de mixité sociale et un lieu d'initiation à la musique pour des jeunes qui n'ont pas d'autres occasions pour pratiquer. Il y a une mixité sociale, car ces jeunes proviennent de milieux différents, certains étant plus favorisés que d'autres. Pour la musique, cela change peu de choses, étant tous « non-lecteurs » (c'est-à-dire n'ayant aucune formation musicale antérieure), mais les différences apparaissent pour la préparation des concerts. Dans ce cas, l'enseignante fait appel à la solidarité entre familles ou au fonds social collégien pour niveler les inégalités :

« Les places sont en préventes (...) nous, ça nous permet de savoir si on aura du monde ou pas. Il y a des jeunes qui disent « moi je ne sais pas si je pourrais venir, parce que ce mois-ci c'est compliqué » ; là ça fait un petit mal au cœur, donc je vais voir la gestionnaire pour voir si on peut se débrouiller pour essayer de prendre en charge une ou deux places sur le fonds social. Ou alors quand on dit « voilà, *il faudra mettre un bas de noir ou foncé et un haut blanc* », il y a des gamins qui n'osent pas dire, mais qui n'ont pas²²⁶. »

La mixité est également présente – et cela vrai pour les autres chœurs d'enfants – au niveau des tranches d'âge. Ces jeunes qui sont toute l'année séparés par niveaux et par classe, se côtoient enfin à la chorale. Sur le plan musical, ils sont amateurs de musique actuelle et leur enseignante – qui était chanteuse lyrique avant de préparer le CAPES – s'emploie à faire des arrangements musicaux pour le chœur, en fonction de ses caractéristiques : à cet âge, il n'y a pas de ténors et basses donc ils chantent tous à « voix égales ». Ces jeunes ne lisant pas la musique, l'apprentissage des chants passe par l'oralité, mais leur enseignante prévoit un échauffement et des conseils de technique vocale en début de séance. À l'inverse des cours de chant choral qu'il peut y avoir dans les écoles de chant, il n'y a pas d'exigence de niveau :

« La chorale est ouverte à tout le monde, je n'ai pas envie de faire une chorale élitiste. J'ai envie d'emmener les gamins d'un point A à un point B et si le point B c'est « je chante un

226 Entretien avec Fabienne Lindingre, professeur d'éducation musicale et de chant choral, circonscription de Hayange.

peu moins faux qu'en début d'année », c'est génial ! Après que le résultat qualitativement ce ne soit pas très intéressant, ben ça ... ça m'est complètement égal. Ce qui m'intéresse, moi, c'est le chemin parcouru entre le début et la fin²²⁷. »

La chorale produit chaque année un spectacle, en partenariat avec d'autres collèges du secteur et/ou avec des publics empêchés, comme l'inclusion d'enfants malentendants pour signer les paroles de chansons. Le public est surtout un public familial :

« Un public de parents. Notre public est vraiment très populaire... dans le sens où ce n'est pas un public qui se tient super bien, assis sur la chaise et qui ne bouge pas : c'est un public qui participe, mais qui est vrai, c'est-à-dire qui est là, content d'être là ... Il ne vient pas là pour faire plaisir : il vient là pour se faire plaisir et pour faire plaisir à son enfant, mais pas « parce que c'est bien vu de se retrouver à cet endroit-là », c'est un public très chaleureux. »

Il y a des regroupements de chorales scolaires, à l'échelle locale et nationale. Cette chorale fait partie d'une fédération de chorales scolaires, la FNCS, et localement de l'association (elle-même affiliée à la fédération) ALCEMS. Ces adhésions facilitent le démarchage des salles de spectacle, leur permettent d'avoir un partenariat avantageux avec la SACEM et d'amortir collectivement les frais pour les concerts :

« Est-ce que c'est vous qui avez créé cette chorale ?

– Non. On va dire que dans tous les collèges de France il doit y avoir une chorale, qui est plus ou moins développée. Dans ce collège, la personne qui partait en retraite avait déjà une chorale, une très grosse chorale, ce qui m'a d'ailleurs donné envie de venir, c'est pour ça que j'ai entre autres demandé ma mutation ici. Voilà.

– Parce que ça vous intéressait la direction de chœur ? Parce que vous êtes chanteuse à la base. Ah... ! *(Elle commence à rire pour indiquer du 2d degré)*

– Alors oui, mais ça ne va pas être politiquement correcte ce que je vais dire ! ça m'intéresse parce que je trouve que c'est un moment qui est chouette, les enfants ont choisi de venir à la chorale donc c'est plus détendu qu'en cours, il n'y a pas de gestion de classe à faire, parce que les gens ont choisi d'être là. Je dirige correctement, je crois, mais c'est un tel investissement que si on me disait demain « *il y a plus moyen de faire chorale* », je dirais « ouf ! » parce que c'est tellement de travail, vraiment beaucoup, beaucoup de travail. En amont, parce qu'il faut choisir le répertoire, qu'une fois qu'on a choisi le répertoire il faut bien souvent arranger le répertoire parce que souvent il faut adapter pour la chorale, et puis il faut se réunir avec les collègues. La semaine prochaine, on va se réunir, on se réunit 6 fois par an, la réunion dure trois heures, ça prend du temps ! Après les journées de répétition avec 250 gamins, c'est super fatigant, ça demande beaucoup d'énergie ! Après je sais que ça vaut le coup ! »

Même si Fabienne a souhaité diriger la chorale de collège elle continue de le faire malgré la fatigue et l'investissement que cela demande. C'est une façon de montrer que la direction de chœur est en engagement en soi et ne peut pas être pris à la légère. La réussite du spectacle est également une forme de reconnaissance et de gratification dans ce que cela apporte, aux enfants et à leurs familles. Sur ce point, elle rejoint Mme S, enseignante en cycle primaire à Metz, qui expliquait que bien que le ministère de l'Éducation nationale demande la création de chorales

227 Ibid

scolaires, « tout repose sur de l'huile de coude »²²⁸ et empiète sur le temps personnel des enseignants pour la préparation des spectacles. Les gratifications sont importantes de par le succès du concert (« c'est génial » !) et les bienfaits pour les jeunes choristes. Si bien que malgré les promesses qu'elle se fait elle-même de ne pas recommencer l'année suivante... :

« Chaque fois le jour du concert je me dis « mais c'est génial ! » et chaque fois je me dis je recommencerais plus à la rentrée, et allez ! On recommence ! Mais franchement c'est vraiment beaucoup d'énergie !

– Mais qui reprend l'initiative chaque année ? C'est vous ?

– Ben c'est moi bien sûr ! (*Rires*), mais oui parce que je me dis « Allez, c'est bien ! » et c'est vrai que c'est bien ! Voilà quoi ! »

Le chœur étant composé de jeunes gens, elle doit également arranger les chants pour ce chœur donc en fonction de l'âge et de l'expérience de ces choristes. En effet, à cet âge les enfants chantent tous « à voix égales ». En raison également de leur niveau, ou de leur expérience de chant, la différence entre les voix aiguës et graves (même s'il n'y a pas de vraie voix grave dans le chœur, il s'agit plutôt d'une différence entre soprane 1 et soprane 2) se fait non selon la voix des enfants, mais suivant qu'ils aient trouvé ou non leur *voix de tête*. À cet âge-là, tout le monde est soprano :

« On va dire que globalement, je dirais 1/4 – 3/4 voire 1/5 – 4/5... beaucoup de filles, très peu de garçons. (...) J'ai peu de garçons de 3^e qui vont à la chorale, et quand j'en ai, ils n'ont pas tous mué. La voix n'est pas complètement installée dans les graves. On ne fait pas de 4 voix. On fait du 2 voix, 3 voix, et à voix égales. Les gamins ils peuvent passer de la voix grave à la voix aiguë ce n'est pas... ils ne savent même pas s'ils ont une voix grave ou une voix aiguë. On va dire ceux qui chantent aigu, c'est parce qu'ils arrivent à se servir de leur voix pour chanter dans les aigus tout simplement. Il n'y a pas de véritable alto... ce sont des enfants. »

La composition du chœur correspond à l'observation nationale des chorales scolaires qui sont fréquentées par une grande majorité de filles. Cela est sans surprises au regard du fait que la participation des femmes à la vie artistique et culturelle est plus importante que celle des hommes. Du point de vue artistique, le chœur est donc composé de voix aiguës. La voix change avec l'âge et le genre, en particulier à la puberté où les individus passent de leur voix d'enfant à leur voix d'homme ou de femme. Ces choristes étant très jeunes et prépubères, ils ont leur « voix d'enfant » et garçons et filles peuvent encore chanter « à voix égales »²²⁹. Dans ce groupe, la différence entre ceux qui chantent « aigu » ou « grave » se fait sur un critère technique : entre ceux qui ont trouvé leur « voix de tête » (« ceux qui arrivent à se servir de

228 Entretien informel avec Mme S, professeur des écoles, responsable classes CHAM cycle primaire.

229 On dit d'une musique qu'elle est écrite « à voix égales » quand elle est écrite à plusieurs voix, qui sont chacune dans la même tessiture.

leur voix ») et ceux qui ne le peuvent pas. Les enfants ont appris à chanter seuls, en autoapprentissage et par la pratique, car ils ne reçoivent pas ici de cours de technique vocale.

1.2 Travailler le chant choral avec des collégiens

À la tête d'une chorale de collège, cette cheffe de chœur se retrouve face à un public jeune, amateur de musique actuelle et pour la plupart *non-lecteurs*, c'est-à-dire qu'ils ne lisent pas du tout la musique et seuls quelques-uns savent jouer d'un instrument. Dans ce cas encore, leur connaissance des instruments semble rudimentaire :

« Et vos jeunes dans la chorale du collège, ils jouent d'un instrument ? C'est des jeunes qui sont musiciens ?

– Pas beaucoup... ce n'est pas une population... Enfin il y a des gamins qui jouent de la musique, mais on va dire que sur la population de Fontoy... [*silence*] Je vais peut-être dire 1/20 ? Et puis faut voir : il y a des gens qui vous disent « je joue d'un instrument ». Bon d'accord, mais qu'est-ce que ça veut dire ? J'ai un piano chez moi et j'appuie sur les touches. Ah ! Est-ce que ça veut dire jouer d'un instrument finalement ? Des fois, les gamins ils ont l'impression de savoir jouer d'un instrument et en réalité ils ne savent pas faire grand-chose, à part appuyer sur une touche ou gratter une corde de guitare, mais ça ce n'est pas jouer d'un instrument.²³⁰ »

Selon cette enseignante, une infime minorité de ses élèves joue d'un instrument, ce qu'elle ne considère pas comme étant une grande maîtrise de l'instrument, mais certains sont initiés à l'instrument de musique quand ils ont chez eux un piano ou une guitare. Elle a mis en place également un orchestre dans ce collège et les jeunes élèves sont tout de même intéressés d'apprendre à jouer de la musique et ont rejoint l'orchestre sans avoir une grande expérience :

« Alors curieusement, parce que je fais aussi un ensemble instrumental dans mon collège, facultatif aussi, alors il y a beaucoup de gamins qui ne sont pas du tout musiciens qui ont envie de s'inscrire parce qu'ils ont envie de jouer Voilà. Mais j'ai quand même de bons musiciens. »

Cela montre également le rôle des orchestres et chorales de collège dans l'initiation à la musique auprès de publics qui souhaitent avoir une pratique collective. Pour cette chorale cependant, contrairement à d'autres chœurs avec un public lecteur, il n'est pas possible de travailler sur partition, donc l'apprentissage des chants se fait autrement. Seule la cheffe de chœur a une partition ou une grille d'accord pour accompagner les choristes :

« Comment vous faites pour leur apprendre de nouveaux chants ?

- Alors je ne suis pas super bonne pianiste... En fait, je ne lis pas une partition de piano parce que je suis incapable de mettre les deux mains ensemble. Mais souvent... ça dépend ! Quelquefois, j'ai une partition parce que ça m'aide. Des fois je n'ai pas besoin de partitions parce que je connais les chants donc j'ai juste ma grille d'accords, et je chante et je leur fais répéter les paroles.
- Et les jeunes, ils ont une feuille, une partition ?

230 Entretien avec Mme Lindingre, op cit

- Alors, je projette sur le mur les paroles. Ah non, eux ils n'ont pas la partition ! Non, eux ils ne lisent pas les notes de musique. »

Elle a appris la direction de chœur à la fois pendant sa formation à l'université – puisqu'elle a passé un CAPES d'éducation musicale et de chant choral, par imitation grâce à sa propre expérience en tant que choriste à l'Opéra, et enfin sur le terrain pour adapter son approche au public qui est le sien. Se comparant avec d'autres chefs de chœur, elle estime que son approche n'est pas « académique », car elle emprunte bien des gestes « académiques » avec des gestes qui lui sont propres (elle dit plus « imagés ») et adaptés aux jeunes choristes. Ces derniers en effet ne sont pas musiciens et ne sauraient pas suivre une direction plus « académique ». En réalité, la direction est toujours imagée : les « gestes » sont des manières de communiquer des repères, des intentions, mais constituent dans tous les cas un langage commun entre le chef de chœur et les choristes. Elle parle de geste « académique », car, il y a des façons de faire, des techniques qui sont enseignées dans les cours de direction²³¹ et pour se distinguer des chefs de chœurs plus spécialistes, car une avec une bonne technique, les chefs de chœurs peuvent communiquer des informations différentes simultanément (indiquer une fin de phrase à un pupitre et un départ à un autre au même moment, par exemple ; ou un départ et une nuance, voire assister entièrement le chœur et indiquer les rythmes, les respirations). La maîtrise parfaite, professionnelle, des techniques de direction n'est pas nécessaire pour animer et coordonner un groupe de choristes. Il suffit comme elle l'explique de gestes « parlants ». Les acteurs sont pragmatiques dans leurs actions, et cherchent avant tout l'efficacité. Cette personne n'est cependant pas novice en direction de chœur. Elle a bénéficié de sa propre expérience de chanteuse et des cours donnés à l'université :

« Est-ce vous avez suivi une formation à la direction ? Comment vous avez appris ?²³²

- À la fac ! En musicologie on était... mais en fait mon diplôme exact c'est « professeur d'éducation musicale et de chant choral, c'est-à-dire on a vraiment une formation de direction. Alors après, moi je suis sortie de la fac j'avais une direction plus ou moins on va dire heureuse ou malheureuse, en tout cas... Enfin, ça n'a rien à voir... J'ai des copains qui sont chefs de chœur, chefs d'orchestre, je ne connais pas du tout toute cette technique-là ! Et on va dire ma direction elle est pas du tout académique ! C'est-à-dire oui j'ai des gestes qui sont des gestes de direction académiques, mais aussi beaucoup de gestes qui sont plus imagés parce que les gamins... de savoir que le 1er temps il est là, le 2e temps il est là... ils s'en foutent un peu. L'essentiel c'est que quand je leur fais signe de démarrer, ils démarrent et ils comprennent. Alors on s'aide de gestes académiques, et des fois des gestes pas académiques et qui sont plus parlants... et pour eux, leur donnent plus envie de démarrer, de faire plus fort, moins fort. »

231 Voir par exemple Pierre Cao, *technique de la direction chorale*, Lyon : Editions A Cœur joie, 1985, 31p

232 Entretien avec Mme Lindingre, professeur d'éducation musicale et de chant choral, collège public, circonscription de Hayange.

1.3 L'enseignement artistique au primaire : « 123 chorale », le cas du spectacle scolaire comme dispositif de formation des élèves et de leurs enseignants

Les établissements secondaires peuvent s'appuyer sur le « professeur d'éducation musicale et de chant choral » pour diriger la chorale. La situation est différente pour les écoles primaires, dont le fonctionnement repose sur la polyvalence du professeur des écoles or celle-ci n'est pas absolue. Des dispositifs existent pour la formation des professeurs des écoles à la direction de chœur : la présence du chant choral à l'école est notamment renforcée par le rôle des conseillers pédagogiques départementaux arts et culture dans les académies³, et les Missions-Voix quand il y en, les accompagnent également dans ces démarches.

Dans ce paragraphe, nous observons un exemple de collaboration entre l'académie Nancy-Metz, représentée Élisabeth Bock, conseillère pédagogique musique et danse, et l'INECC - Mission Voix Lorraine, représentée par son directeur Tristan Krenc pour un concert donné le 18 juin 2019 à l'Arsenal de Metz. Ce concert est plus qu'un spectacle scolaire, mais un dispositif de formation pour soutenir les chorales scolaires, dans le cadre du « plan choral²³³ » initié par le ministère de l'Éducation nationale en 2017, en lien avec les Missions-Voix qui sont les interlocuteurs des politiques culturelles du chant choral en région. Le spectacle réunissait 22 classes de 6 écoles primaires de Moselle, et autant d'enseignants, accompagnés par 3 « dumistes », c'est-à-dire des musiciens-intervenants. Il ne s'agit pas du spectacle de fin d'année traditionnel, mais d'un dispositif expérimental qui sert à former les enseignants, et par la réussite de l'évènement, à convaincre enseignants, parents et enfants de la valeur de ce type de production. Cette collaboration s'inscrit dans le cadre du « plan choral » négocié par le ministère de l'Éducation nationale et le ministère de la Culture et de la Communication, en lien avec les Missions-Voix qui sont les interlocuteurs des politiques culturelles du chant choral en région. Le dispositif a permis également l'emploi de 3 « musiciens intervenants » (aussi connus sous le nom de « dumiste », d'après leur « diplôme du musicien intervenant ») pour soutenir les professeurs des écoles dans la préparation de leur classe. Voici la présentation de l'évènement pour le public :

« Les ministères de l'Éducation nationale et de la Culture ont identifié la pratique artistique musicale comme étant une priorité nationale, notamment via le plan choral à l'école. Cette mobilisation commune a pris acte sur le territoire mosellan tout au long de l'année et a été notamment portée par l'INECC Mission Voix Lorraine en partenariat avec la Direction des Services Départementaux de l'Éducation nationale de la Moselle, via le projet musical "1,2,3 chorale". Cette action s'appuie sur le répertoire du CD "Chanterelle", outil

233 *Vademecum, pour l'école de la confiance, la chorale à l'école, au collège et au lycée*, Paris : ministère de la Culture, ministère de l'Éducation nationale, 2017

pédagogique qui permet aux enseignants du département de disposer d'un répertoire vocal de qualité et d'un accompagnement pédagogique complet pour l'éducation musicale des élèves, de la maternelle au collège.

Depuis le mois de janvier, des élèves de 22 classes des écoles élémentaires de Florange, Folschviller, L'Hôpital, Lorry-lès-Metz, Metz et Montigny-lès-Metz ont développé ce projet sous la conduite de leurs enseignants et d'une musicienne intervenante associée selon les secteurs. Au total, "1,2,3 chorale" regroupe 22 enseignants et 3 musiciens intervenants autour de 504 élèves.²³⁴ »

Les musiciens intervenants étaient également présents lors de la répétition générale à laquelle j'ai pu assister. Il s'agit donc de la dernière répétition avant le concert. En arrivant, je découvrais que la maîtrise participait aussi, bien que leur nom n'apparaisse pas sur le programme. Le chef de chœur croyait que j'étais venue pour participer, mais cette fois j'avais été invitée par le directeur de la Mission-Voix qui voulait me montrer ce dispositif innovant.

Les enfants, leurs enseignants et accompagnateurs, et à l'exception de la maîtrise, représentent leur école d'origine par un t-shirt de couleur – une couleur par école. Les maîtrisiens sont beaucoup moins encadrés que les autres, car ils sont un peu à part dans ce programme qui concerne des écoles primaires, et habitués à chanter en public. Pour les scolaires en revanche, c'est une première. Ils répètent également des choses qui seraient occultées avec un groupe plus confiant pour s'habituer à la scène : la première demi-heure de la répétition n'aura servi qu'à répéter les entrées et sorties des enfants de la scène. Les plus petits trouvent le temps long, surtout qu'ils ne chantent pas encore. La conseillère pédagogique les encourage au micro : « *allez ! Courage les enfants ! c'est le moment difficile, après on va chanter.* ». C'est le signe aussi que les enfants adhèrent au spectacle : ils veulent chanter, le reste les ennuie. Les chansons, extraites du répertoire des Chanterelles²³⁵, leur plaisent : ils chantent avec conviction et ceux qui ne chantent pas, écoutent et applaudissent les autres. Les différentes écoles ont préparé des chants seuls. Dans ce cas le groupe d'enfant concerné s'avance au milieu de la scène, et les autres restent assis. Les enseignants sont autant destinataires de ce spectacle que leurs élèves : ils dirigent la musique, avec plus ou moins d'expérience. Cela se voit à la gestique mêlant de véritables techniques de direction et des gestes moins académiques, mais « parlants ». Une enseignante a trouvé la solution de danser légèrement au lieu de diriger avec les mains : cela fonctionne, les enfants sont en rythme et comme elle ajoute des gestes très expressifs ils font les nuances qu'elle indique, par mimétisme.

234 Texte de présentation du concert dans le programme adressé au public

235 Chansons sélectionnées par les Conseillers Pédagogiques en Éducation musicale de Moselle, dans le cadre de la « Charte de développement des pratiques vocales et chorales ».

Le spectacle scolaire : 123 chorale



ci-dessus : les enfants de 123 chorale lors de leur répétition générale, à l'Arsenal - Cité Musicale Metz. Chaque couleur de t-shirt représente une école. Au milieu la coordinatrice. À droite des accompagnateurs © photo de l'auteur.



ci-dessus : répétition de la maîtrise. Ils sont en train de répéter des extraits de la Librairie de Monsieur Jean, de Julien Joubert, qu'ils chanteront lors du concert avec les scolaires.. Le chef de chœur dirige la répétition depuis le piano. Le directeur adjoint a la partition sur une tablette et dirigera les enfants lors du concert. © photo de l'auteur

Figure 3 Le spectacle scolaire 1 2 3 chorale

À la fin de la répétition, la conseillère pédagogique, qui coordonne l'évènement, donne de derniers conseils aux élèves scolaires et leur présente la maîtrise qui répétera juste après eux. Et en effet, M. Bergossi et les enfants attendaient la fin de la répétition des scolaires pour revoir leurs chants. L'observation suivante peut prêter à sourire, car les enfants sont confrontés à un imprévu : ils ne connaissent pas tous les chants, alors qu'il ne reste que quelques jours avant le concert ! Le chef de chœur, Christophe, découvre cela au même moment qu'eux. Il tente de les conforter en leur rappelant qu'ils seront aidés pendant le concert : « *c'est sur bande-son !* », c'est-à-dire que les notes leur seront données par l'accompagnement audio, et « *ça se déchiffre, il y a 4 notes* », autrement dit, c'est facile :

« **Observation 13 juin 2019. Arsenal de Metz, Plateau Grande Salle.** Pendant la répétition, Christophe navigue d'un groupe de maîtrisiens à l'autre pour vérifier qu'ils connaissent les chants. Ils sont dispersés dans les gradins pour écouter la répétition des scolaires. Quelques jeunes sont sceptiques et il les rassure plus ou moins : « *mais si on l'a déjà lu ! Et c'est sur bande-son... Ah, vous n'étiez pas là ? Ça se déchiffre, il y a 4 notes, faut juste les mettre dans le bon ordre* », et comme il tient une feuille avec le planning, il leur redit l'ordre des chants, en précisant « *on chante à la fin. Vous aurez une salle dans les loges, je vous montrerai, et on répétera là* ». Quand il retourne s'asseoir dans la salle, les jeunes maîtrisiens chantonent un peu pour réviser les chants par eux-mêmes. Pendant ce temps, les primaires ont répété leur sortie de scène puis les lumières baissent et une musique festive sort des amplis : ils répètent leur entrée de scène en dansant en file les uns derrière les autres et rejoignent leur place sur les gradins. La conseillère pédagogique reprend le micro et les félicite (« un grand bravo ») avant de leur expliquer qu'il ne faudra pas parler ce soir, et qu'on ne peut pas s'applaudir soi-même, c'est le public qui applaudit. En effet, les enfants se sont tous applaudis eux-mêmes en entendant « bravo ». Je les trouve mignons pourtant, les instituteurs font beaucoup de discipline pour obtenir le silence, les empêcher de bavarder avec le voisin (« il faut se taire ! »), alors qu'il y a beaucoup de bruit dans la pièce, indépendamment d'eux. L'organisatrice elle-même parle dans un micro qui résonne, il y a la bande-son derrière chaque chanson. Des adultes bavards et stressés veulent le silence autour d'eux et préféreraient s'entendre, mais ce n'est pas leur spectacle. »

Les scolaires spontanément s'applaudissent eux-mêmes lorsqu'ils entendent « bravo » : ce moment est festif pour eux et ils montrent leur joie de participer. Tout cela pourrait être un jeu. Les enseignants leur répondent par de la discipline et rappellent le cadre : si bien que les applaudissements ne deviennent une expression de gratitude, mais une action à faire au bon moment. Nous pouvons voir cela comme une expression de leur plaisir à participer, mais aussi la confrontation entre deux cadres : un cadre festif, celui du spectacle, et celui plus formel de l'exercice scolaire.

Le dispositif que nous venons de décrire valorise les qualités d'encadrement des adultes. La réussite des enfants démontre, auprès des parents, la réussite des efforts faits pour organiser l'évènement. Une maman d'élève me parle du « beau rendu final » par les chants et les tenues colorées des choristes. Les couleurs permettent aux parents d'identifier plus facilement leur

enfant sur scène en identifiant l'école. Ces événements exceptionnels servent autant à répondre aux objectifs de l'enseignement artistique dans les écoles, qu'à montrer aux parents le résultat de l'investissement de chacun. Du point de vue des organisateurs (INECC Mission-Voix Lorraine et l'Académie Nancy-Metz), cela répond aussi au besoin de formation des professeurs des écoles, de façon à ce qu'ils puissent organiser à l'avenir de tels événements seuls. Il s'agit de faire de la formation de formateur pour les rendre aptes à enseigner la musique, sans faire des enfants des techniciens.

1.4 Synthèse

Les deux études de cas que nous venons de voir dans ce chapitre montrent la traduction des objectifs d'enseignements artistiques le contexte scolaire, le collège et le primaire. Les professeurs de musique dans le secondaire sont formés à la direction de chœur et peuvent servir de ressource dans leur collège, tandis que les professeurs des écoles peuvent avoir besoin occasionnellement d'accompagnement. Nous pouvons nous demander également si ces chorales scolaires sont de véritables « chorales », car elles ne sont pas créées par les jeunes eux-mêmes, mais proposées par les enseignants, qui eux-mêmes suivent les attentes du Ministère de l'Éducation Nationale. Le chant choral devient une discipline scolaire alors qu'il est ludique et créatif dans son essence. Le spectacle scolaire en primaire réunit des élèves « captifs » entraînés dans l'évènement en même temps que toute leur classe, sans l'avoir choisi. La situation est différente pour les élèves du collège qui adhèrent volontairement à la chorale, dont l'enseignement est facultatif et n'est pas évalué. L'exemple de cette chorale de collège montre également l'investissement des jeunes qui sacrifient leur pause déjeuner. Il y a un investissement avéré de leur part. Comme elles sont proposées dans le cadre de l'enseignement général, ces chorales ont également vocation à permettre un enseignement musical égalitaire, à tous les enfants d'une même classe d'âge, sans distinction de genre ou d'origine sociale. Cet enseignement est gratuit pour les élèves, mais non pour l'État et les établissements scolaires qui prennent en charge les salaires des professionnels qui en ont la charge. Nous voyons que ponctuellement, l'emploi de musiciens intervenants est utile, car ces personnes apportent leur expérience pour soutenir les enseignants. Le chant est une activité artistique par nature collective, qui sert d'outil à l'enseignement artistique dans les écoles, mais aussi de développement personnel et un moment festif pour les jeunes qui y participent et leur famille. Le succès du concert démontre que l'investissement en valait la peine : parents, enseignants, enfants ont pu éprouver par eux-mêmes le plaisir du spectacle, quand bien même cela arrive dans le cadre scolaire. L'école est prise dans un paradoxe qui est celui d'utiliser les arts comme

vecteur de démocratisation culturelle, tout en « disciplinant » les disciplines artistiques par le sérieux scolaire²³⁶. Les chorales scolaires sont une tentative pourtant de sortir l'art du cadre rigide du cours de musique – ce qui apparaît dans l'échange avec Mme L qui apprécie justement la liberté de ton de la chorale par rapport au cours de musique obligatoire –, en proposant une activité récréative dans le temps scolaire et hors les murs lors du concert.

Enfin, les cadres sociaux n'ont de sens que par l'usage qu'en font les individus en situation. Mme Lindingre adapte par exemple le programme de la chorale aux styles musicaux des adolescents qu'elle côtoie, elle adapte également l'apprentissage de la musique à leur niveau. Dans ce cas, la technicité et la connaissance de l'histoire sont du côté des professionnels qui encadrent l'activité : les choristes en ont moins besoin, car l'activité est organisée pour eux, et c'est justement par la médiation de leur enseignant qu'ils vont parvenir à chanter collectivement. Si les chorales de collège sont encadrées par des enseignants spécialisés, il n'en va pas de même pour les chorales dans le cycle primaire où les enseignants ne sont pas toujours bien formés pour cela, alors que le ministère encourage également la création de chorales en primaire. L'objectif de ces chorales est l'éducation artistique et culturelle dans l'enseignement général, dont les enfants sont destinataires. Si l'école valorise les enseignements artistiques, en particulier la musique, c'est par son caractère collectif qui est conforme aux valeurs du système scolaire. La valorisation du « *talent* ou bien encore la *justesse*²³⁷ » dans les enseignements artistiques serait réservé au conservatoire de musique. Dans le chapitre qui suit, nous observerons le fonctionnement d'une classe de chant choral dans le cadre d'un enseignement spécialisé, délivré par le conservatoire à rayonnement régional.

236 Claire Lemêtre. « Enseigner le théâtre. Entre travail et jeu, l'espace des malentendus », in Patrick Rayou éd., *Aux frontières de l'école. Institutions, acteurs et objets*. Paris : Presses universitaires de Vincennes, 2015, pp.175-192

237 Claire Lemêtre, Op cit.

2. Le cadre de l'enseignement public : le conservatoire de musique

Certains conservatoires de musique proposent un enseignement spécialisé du chant choral à destination des enfants et adolescents. Cette classe est différente de « la chorale » comme enseignement complémentaire dans la formation des jeunes instrumentistes, et constitue un préalable à « la classe de chant » lyrique, destinée à de jeunes adultes. Cette forme d'enseignement, bien que la plus institutionnalisée, car elle est organisée sous forme de cursus, est aussi la plus récente. À Metz, la classe de chant choral, nommée « dominante chant choral », a été créée en 1996 par l'actuelle responsable du département voix, Mme Hoerner. La date de création paraît récente, mais s'inscrit dans le mouvement de modernisation de l'enseignement musical, et du renouveau de l'intérêt pour le chant choral observé en France dans les années 1980.

Cette classe s'inscrit dans le « département voix » qui délivre d'autres enseignements de chant, à des élèves adultes. La particularité des élèves inscrits en « dominante chant choral » est qu'ils ont des cours de chant plus soutenus que leurs camarades. Cet enseignement repose sur des qualifications et des cursus bien définis, exemplaire de l'application d'une rationalité technique à l'enseignement du chant choral. La spécificité de cette classe par rapport à d'autres chorales, c'est qu'elle délivre une façon particulièrement structurée de transmettre le chant choral, sous forme de cursus. Elle est également prise dans une tension entre, d'une part, dispenser un enseignement spécialisé de haut niveau, et d'autre part, de répondre à une fonction civique de former de futurs citoyens capables de participer à la vie artistique, avec des mécanismes de sélection qui empêchent de toucher tous les publics.

2.1 Le conservatoire de musique comme équipement d'apprentissage technique

« Cursus voix », « filière-voix » : à partir des années 1980-90, nous voyons apparaître dans les conservatoires de musique un enseignement spécialisé du chant pour enfants et adolescents. Cet enseignement est distinct de la classe de chant lyrique, réservée aux jeunes adultes, ainsi que de l'activité collective « chant choral » proposée à tout enfant inscrit au conservatoire. À Metz, cette classe de chant choral s'appelle « parcours dominante chant choral », ce qui indique que le chant choral la matière principale des enfants qui y participent, là où d'autres auraient choisi un instrument ou un cours de danse. Ces enfants suivent un cursus avec plusieurs cours : des cours de technique vocale, de déchiffrage, de polyphonie, de théâtre, d'instrument de musique

(piano complémentaire par exemple) et de formation musicale (c'est le nom des cours de « solfège »). La valeur pédagogique de ces classes est réaffirmée en 2014 par le Schéma National d'Orientation Pédagogique des Filières Voix :

« Bien qu'il soit d'usage de considérer la voix comme le premier instrument de tous, celle-ci est plus rarement perçue comme pouvant constituer, pour les élèves qui en feraient le choix, le vecteur principal de formation du musicien notamment dans le cadre d'une pratique collective et polyphonique intégrant pleinement la réalité de l'enseignement du chant. Dans cette perspective, la mise en place et la structuration d'une filière voix au sein des établissements d'enseignement artistique se révélera particulièrement efficiente et permettra d'appréhender, dans sa globalité, un parcours complet de formation pour les élèves chanteurs²³⁸ ».

Dans les conservatoires, en dehors des filières voix, le chant n'est enseigné qu'à un public adulte au contraire des autres instruments de musique que les élèves peuvent étudier ou pratiquer sur plusieurs années.

Les filières voix permettent aux chanteurs d'avoir un enseignement spécialisé de l'enfance à l'âge adulte. *Spécialisé*, c'est-à-dire *approfondi* par rapport au chant choral obligatoire (les jeunes élèves instrumentistes font également du chant choral en 1^{er} cycle, non par choix, mais parce que c'est prévu dans leur formation), ou de loisir. Le chant choral est effectivement une option de pratique collective obligatoire dans certains cursus : au conservatoire de Metz notamment, tous les élèves de 1^{er} cycle ont des ateliers de chant choral, et le chœur d'adultes regroupe encore les élèves du cours de direction de chœur, les élèves de la classe de chant lyrique au côté d'adultes et d'étudiants volontaires. L'investissement des choristes n'est donc pas le même puisque les élèves des filières voix ont demandé spécifiquement à s'inscrire dans une formation où ils font de la voix leur instrument principal. Elles sont encadrées notamment par le Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique²³⁹. Celui-ci préconise que ces filières deviennent dans ces conservatoires, des « pôles ressource de la voix » avec des ouvertures envers les élèves d'autres cursus, notamment en danse ou en théâtre :

« La pratique vocale est présente sous de multiples formes au sein des établissements et elle concerne très souvent des élèves qui poursuivent également un cursus instrumental. Par conséquent, l'organisation d'une filière voix ne doit pas se traduire par la mise en place d'un parcours trop exclusif ou rigide et il conviendra d'envisager toutes les formes de passerelles possibles avec les autres parcours de formation proposés.²⁴⁰».

238 Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique, Fiche pédagogique cursus vocaux et filières voix, Paris : ministère de la Culture et de la Communication, juin 2014.

239 « Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique, op. cit.

240 Ibid.

Bien que ce document soit publié en 2014, il vient confirmer l'existence de filières voix qui pouvaient exister bien avant dans les conservatoires. Celle de Metz, créée à la suite de celle de Strasbourg date de 1996.

Suivant ces principes, le département voix encadre la classe « dominante chant choral », mais aussi des chœurs d'enfants dans lesquels peuvent chanter les élèves inscrits dans d'autres cursus, et le recrutement de cette classe permet que des élèves puissent s'y inscrire qu'ils soient en horaires traditionnels, ou en classes « CHAM » comme nous le verrons. Les horaires sont pensés pour une plus grande accessibilité.

Les filières voix proposent une formation en 3 cycles, qui se concluent par l'obtention d'un CEM (Certificat d'Études Musicales) pour voix d'enfants et adolescents. Ce diplôme atteste de la fin de la formation, et permet à l'élève de faire une transition, selon son âge et son ambition, avec la classe de chant, la classe de direction ou une université. [Voir encadré page suivante : « représentation schématique du cursus voix, illustration 2]. Le schéma national d'orientation pédagogique du ministère de la Culture donne un cadre général, mais peut varier localement et connaître des « mises en œuvre » différentes selon les choix des conservatoires :

« L'organisation du cursus reste fondée sur le triptyque : formation musicale générale, formation individuelle et pratique collective. Ces orientations valent pour tout type de mise en œuvre de cursus voix enfants adolescents : filière voix hors temps scolaire, CHAM²⁴¹ à dominante vocale, maîtrises ... ».

Ces appellations différentes (maîtrise, filière voix hors temps scolaire, cham à dominante vocale...) correspondent à des formes différentes que cette filière voix pourra prendre localement. Les enseignants sont décideurs du fonctionnement de cette classe de chant choral et du modèle qu'ils vont lui donner. S'il s'agit d'une *maîtrise* ou d'une *CHAM-voix*, les choristes sont tous issus du même établissement scolaire, le groupe est stable et constitue un collectif défini. Une filière voix « hors temps scolaire », ce qui est le cas ici, permet d'accueillir tout enfant volontaire et peu importe école où il est inscrit. Le choix a été fait à Metz d'avoir une filière voix mixte : il y a des enfants en horaires traditionnels (15), un petit nombre d'élèves CHAM (7).

241 « Classe à horaire aménagés musique » : dispositif qui lie une école avec un conservatoire de musique, et dans lequel les élèves inscrits bénéficient d'un allègement de leur emploi du temps scolaire pour prendre des cours de musique.

Présentation schématique des cursus voix. Exemple du CRR de Metz et schéma national.

VOIX (DOMINANTE CHANT CHORAL) - enfants et adolescents					
NIVEAU	DURÉE DU CYCLE	TEMPS HEBDO	DISCIPLINES OBLIGATOIRES SPÉCIFIQUES	DISCIPLINES OBLIGATOIRES COMMUNES	OBSERVATIONS
1 ^{er} CYCLE	1 à 4 ans	1h30	<ul style="list-style-type: none"> ▶ 3 ateliers de 30 min chacun : <ul style="list-style-type: none"> > Déchiffrage, chant intérieur > Polyphonie > Expression 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Formation musicale : 1h30 à 3h selon le niveau ▶ Chœur selon l'âge : <ul style="list-style-type: none"> > Chœur préparatoire (7-9 ans) 1h > Chœur spécialisé (9-13ans) 1h30 > Chœur de jeunes (13-20 ans) 1h30 ▶ Piano complémentaire : 20 min (pour les élèves ne pratiquant pas un instrument) 	<p>Ce cursus permet d'acquérir des bases solides pour une éventuelle admission en classe de chant individuel ou de direction de chœur et d'acquérir les compétences requises pour la préparation d'examen du type CAPES, DUMI, Pôles Supérieurs.</p> <p>L'évaluation se fait par contrôle continu et par examen en fin de cycle.</p>
2 ^e CYCLE	1 à 4 ans	2h	<ul style="list-style-type: none"> ▶ 3 ateliers de 30 min chacun : <ul style="list-style-type: none"> > Lecture à vue > Polyphonie > Expression ▶ Technique vocale : 20 à 30 min (à débiter en cours du cycle) 		
3 ^e CYCLE AMATEUR	1 à 4 ans	2h	<ul style="list-style-type: none"> ▶ 3 ateliers de 30 min chacun : <ul style="list-style-type: none"> > Lecture à vue > Polyphonie > Expression ▶ Technique vocale : 20 à 30 min (à débiter en cours du cycle) 		

Ce cursus s'adresse aux élèves âgés de 7 ans ou plus qui choisissent le chant comme discipline principale (au lieu d'un instrument).

Illustration 1: présentation du cursus « voix » dans le livret des enseignements du CRR de Metz Métropole (Conservatoire à Rayonnement Régional). Document pour l'année scolaire 2019-20

Filière Voix

Cursus Voix d'enfants-adolescents

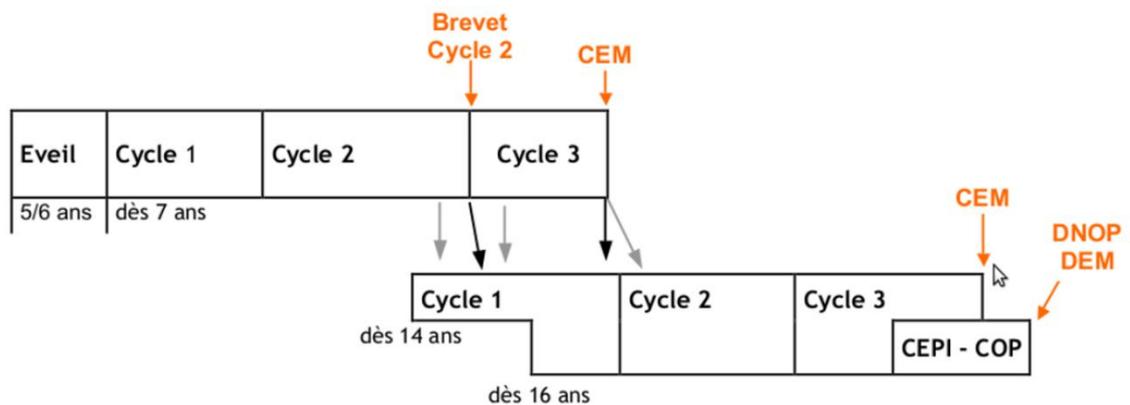


Illustration 2 : représentation schématique des filières voix, in Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique, 2014

2.2 La classe de chant choral à Metz

Cet enseignement est récent et tous les conservatoires de musique n'en sont pas pourvus. De même pour les classes de direction de chœur. Cela est lié au contexte historique mentionné précédemment : le chant choral, laissé pour compte au long du XIXe siècle n'avait pas pour autant disparu, mais connaît un renouveau en France à partir des années 1980. À ce moment, le nouveau ministère de la Culture et de la Communication – dans la continuité de la réforme de l'enseignement musical initiée dès 1967 par le plan « Landowski » du nom du directeur de la musique d'André Malraux, entame une modernisation des écoles publiques de musique en créant les premiers « schémas directeurs des études musicales »²⁴² pour organiser la formation en cycles. Le chant choral comme enseignement spécialisé fait une entrée plus tardive dans les conservatoires de musique, où le chant était jusque dans les années 1990 soit un enseignement spécialisé réservé aux adultes ayant mué, soit une activité complémentaire dans la formation des jeunes instrumentistes. Cela a des incidences sur la formation même des chanteurs professionnels dont il n'est pas rare qu'ils aient commencé leurs études musicales avec un instrument avant de se tourner vers le chant plus tard, par absence d'une formation qualifiante. C'est le cas par exemple de Philippe, qui est devenu chanteur après avoir fait des études de violoncelle²⁴³. Sur ce point, le Conservatoire de Metz fait exception, car il fait partie des plus anciens conservatoires de musique en France : imaginé dès 1836, il devient une succursale du Conservatoire de Paris en 1841, bien avant le développement des conservatoires régionaux observé dans les années 1970. Pour la création du cursus voix cependant, il a fallu attendre 1993-96, arrivée de l'actuelle professeur de chant choral et de direction de chœur :

« Moi ça fait 25 ans que je suis là, et on l'a créée assez rapidement. Après ça s'est créé au fil du temps. Ce qui est là ... bien décrit, bien assis, alors au début... Et puis il y a des changements : c'est vrai qu'à un moment il y avait des FM voix, il n'y en a plus ; avant il n'y avait pas d'expression. (...) Je suis arrivée en 1993, donc un peu avant 2000, peut-être 1998, 1995, je ne sais pas... la direction de chœur je l'ai créée aussitôt en arrivant, et la dominante chant choral deux ou trois ans après, peut-être 1996 par là. (...) Moi j'enseignais avant à Strasbourg, j'étais étudiante à Strasbourg, j'étais chargée de cours en même temps, et il y a eu un cursus dominante chant choral qui a été ouvert à ce moment-là, qui était un des premiers en France, et moi tout naturellement, quand je suis arrivée ici, forte de cette expérience, j'en ai créé un aussi. Mais il y a plein de conservatoires où ça s'est fait plus tôt. Et il y a des conservatoires où ça n'existe pas encore. »

242 Rapport d'information n° 458 (2007-2008) de Mme Catherine MORIN-DESAILLY, fait au nom de la commission des affaires culturelles, déposé le 9 juillet 2008

243 Entretien avec Philippe, professeur de chant.

Au conservatoire de Metz, environ 500 enfants font du chant choral, mais 22 seulement constituent la classe « dominante chant choral » et suivent une formation complète autour du chant. Le conservatoire de musique, théâtre et danse est organisé en « départements » autour de chaque discipline ou famille d'instruments, et il y a plusieurs cursus de formation et enseignements au sein du département « voix ». Le « parcours dominante chant choral » est un parcours diplômant du conservatoire (au côté de plusieurs autres parcours non diplômants) à l'issue duquel les élèves peuvent passer un CEM (certificat d'études musicales) et qui constitue un socle commun à la classe de direction de chœur, et la classe de chant lyrique dans lesquelles les jeunes peuvent continuer leurs études s'ils le souhaitent, et ce jusqu'à un DEM (diplôme d'études musicales).

Le cursus « voix, dominante chant choral » est accessible aux élèves à partir de 7 ans ayant choisi le chant comme matière principale, et le cursus « voix, dominante chant lyrique » pour les adultes « à partir de 16 ans minimum (pour les filles) ou 18 ans minimum (pour les garçons)²⁴⁴ ». Le conservatoire propose également d'autres cursus de formation liés au chant : un cursus de chant grégorien, et un cursus de direction de chœur. Comme ce sont des *cursus*, l'enseignement est organisé en 3 cycles, et divisé en plusieurs matières différentes que les élèves doivent valider. Ainsi les élèves en « dominante chant choral » ont, dès le 1^{er} cycle, des cours de déchiffrage, chant intérieur, polyphonie, expression, lecture à vue et enfin des cours de technique vocale de 20 à 30 minutes (à partir du second cycle). Enfin, ils sont amenés à chanter en chœur au sein du chœur préparatoire (pour les 7-9 ans), du chœur spécialisé (pour les 9-13 ans) ou dans le chœur de jeunes (pour les 13-20 ans).

Dans cette classe, les jeunes chanteurs sont formés au chant, au déchiffrage, à l'écoute... savoir lire et interpréter la musique requièrent des connaissances spécifiques, des techniques du corps qui leur sont enseignées. Le but revendiqué est de former des chanteurs « autonomes ». Le terme d'autonomie permet de parler autrement du niveau des chanteurs : il ne s'agit pas d'un jugement de valeur sur la compétence technique ou le niveau de progression dans les études musicales, de savoir si ce musicien « amateur » est en mesure d'apprendre de nouveaux chants seuls, et se faire plaisir. Ces élèves ont des enseignements pendant lesquels ils doivent apprendre à *déchiffrer*, soit lire une partition et chanter tout de suite. Dans le cursus dominante chant choral, les jeunes choristes ont, en plus de la pratique vocale commune à tous les autres élèves de leur âge, des ateliers spécifiques d'une demi-heure chacun dans lesquels ils travaillent leur oreille, leur posture, et la lecture :

244 *Guide des enseignements*, Conservatoire à Rayonnement Régional de Metz Métropole, 2017-2018

« Donc « *Dominante chant choral* »²⁴⁵ ça implique plusieurs cours : le chœur, donc en fonction de leur âge ça va être soit le chœur préparatoire, soit le chœur spécialisé, soit le chœur de jeunes. Un des trois chœurs, ça c'est une question d'âge. Ils vont avoir la formation musicale comme tout élève du conservatoire, ça, c'est le solfège. Ils vont avoir 1h et demie d'atelier spécifique chant choral. Ça, c'est la spécificité du cursus voix, 1h30 d'atelier qui se divise en 3 demi-heures, puisqu'on est trois professeurs ; chaque professeur fait 1/2 heure. (...)

– Le même jour ?

– Le même jour, ça s'enchaîne. Chaque professeur fait 1h30 et ça tourne toutes les 1/2 heures, on tourne. Les élèves changent d'atelier, ils sont en petits groupes. Ça fait 4 groupes avec les 22 et ils tournent. Le contenu de ces ateliers... Donc le 1^{er} atelier chez mon collègue s'appelle déchiffrage, donc là il fait un travail d'audition intérieure, d'intervalle, de transposition. Il travaille au diapason ; ce qu'on cherche c'est l'autonomie totale, donc même s'ils font que quelques notes dans la 1/2 heure, ils les cherchent par eux-mêmes : des intervalles, des accords parfaits, des renversements d'accords parfaits ... voilà. Ça, c'est l'audition intérieure, le déchiffrage. Avec ma collègue, c'est un atelier qui s'appelle expression. Donc elle travaille sur la voix chantée, la voix parlée, l'expression dans le discours, donc comment transmettre un message qu'il soit chanté ou parlé, devant un public. Donc la posture, le regard, l'expression vocale, voilà. Chanter une phrase gaiement, avec de la peur, du dégoût, etc. elle travaille aussi bien sur la voix parlée que la voix chantée, mais beaucoup sur la voix chantée quand même puisque c'est le but.

– Ça se rapproche du théâtre, c'est ça ?

– Oui du théâtre ... le charisme aussi (*elle se redresse encore pour expliquer ce point*), la présence sur scène, la présence quand on chante devant quelqu'un, etc. Et puis le 3^e atelier avec moi, qui s'appelle *polyphonie*, donc là le but c'est de lire beaucoup de répertoire. Contrairement à ce que fait mon collègue, moi je les aide, je me mets au piano, on déchiffre assez rapidement en polyphonie et très vite, au bout de 5 – 10 minutes qu'on a déchiffré quelque chose, ils se mettent à 1 par voix et ils essayent tout seuls. Donc 1 en soprane, 1 en alti voilà. Donc le but c'est : découverte de répertoire et puis autonomie, toute de suite oreille polyphonie, tenir tout seul sa voix tout en étant en phase de déchiffrage parce qu'au bout de 5 minutes on est loin de le savoir par chœur ! Voilà en principe je change de partition régulièrement ... C'est de la découverte ... pour du déchiffrage rapide, je mets des harmonies au clavier et ils essayent de suivre.

– Ça suppose qu'ils aient déjà un niveau... dès la première année ?

– Oui alors la 1^{re} année, ça ne va pas être de la polyphonie, ça va être de la monodie, mais très vite je vais les interroger seuls, ne serait-ce que sur quelques notes, sur le mouvement sonore, les notes qui montent et qui descendent, on va les dessiner et les chanter rapidement tout seul. C'est vraiment dans le but de l'autonomie future : avoir une partition et déchiffrer. »

Le conservatoire propose un apprentissage conçu pour devenir musicien professionnel, mais il forme, en majorité, des musiciens amateurs. L'enseignement spécialisé constitue une base pour celui qui voudrait continuer ses études de musique, mais l'objectif est également que ceux qui abandonneront le cursus puissent, une fois adultes, s'ils le souhaitent, faire la musique qu'ils veulent. Nous avons vu par les entretiens également que certains passionnés peuvent réinvestir leurs expériences du chant choral dans des activités de sensibilisation ou d'animation, comme

245 Entretien avec Annick Hoerner., op cit.

l'initiation au chant : c'est le cas d'Anne-Marie, professeur des écoles et ancienne élève de la dominante chant choral, qui a depuis fait un mémoire de licence sur les chorales scolaires, et aujourd'hui chante dans deux chœurs de musique actuelle, et fait chanter ses élèves.

De ce fait, la formation a évolué avec les années, en fonction des élèves et des nouveaux besoins personnels ressentis, des besoins qui ne sont pas spécifiquement musicaux. Ainsi à un moment, les enseignants ont ajouté le cours d'expression :

« Les trois ateliers se recoupent un peu, surtout déchiffrage et polyphonie. Expression, c'est surtout la cerise sur le gâteau, c'est-à-dire nous, on s'est rendu compte il y a quelques années, comme on travaille beaucoup en chœur et en groupe, quand on les mettait à l'examen de fin d'année et qu'ils devaient chanter tout seuls, ils étaient un peu renfermés sur eux-mêmes, en retrait, un peu bloqués. Donc un a mis cet atelier expression pour débloquer un peu tout ça. Qu'ils puissent s'exprimer, et ne pas avoir peur, d'être bien plantés – je veux dire bien planté dans le sol. Voilà. Être expressif quoi. Mais du coup effectivement ça porte ses fruits, parce que quand on a le nez dans le guidon à faire que du déchiffrage, allez ! Avec le stress en plus, ça donne quelque chose... et ce n'est pas le reflet de ce qu'ils savent faire au sein du chœur.²⁴⁶ »

Le Conservatoire offre une formation diplômante, dans laquelle les élèves inscrits passent des examens en vue d'obtenir le CEM (certificat d'études musicales), qui constitue également une préparation à la classe de direction de chœur ou de chant lyrique s'ils veulent continuer. La formation est progressive avec le niveau des élèves et représente au minimum (sans les chœurs et l'opéra) un volume de 5h par semaine :

« Se rajoute à ça le piano complémentaire pour ceux qui ne font pas d'instrument à côté, c'est une minorité parce que (la plupart) sont en double cursus, instrument + voix. Mais il y en a peut-être un petit tiers qui ne fait que chant choral, donc ceux-là, c'est piano complémentaire. Donc ça c'est pour avoir vraiment un repère pour pouvoir s'aider à la maison, pour revoir une partition, parce que le chant comme ça sans support instrumental, c'est compliqué. Pour eux, pour gagner en autonomie. Donc ils ont ça. Et puis assez rapidement, mais pas forcément en 1^{re} année, il y a un cours de technique vocale qui se rajoute ; individuel ou à deux. C'est en fonction de l'âge, de la maturité des enfants, ça peut être en 3^e année, c'est au cas par cas. Voilà, ça c'est le cursus. Donc c'est un cursus à part entière, il y a des cycles, des examens. Donc comme un cursus instrumental, il y a trois cycles, fin de premier cycle, examen qui fait passer en 2^e, etc. donc à la fin du 3^e cycle on arrive à un diplôme qui s'appelle le CEM, certificat d'études musicales.²⁴⁷ »

À ce moment-là, les élèves de niveau CEM sont de grands adolescents, de 17 ou 18 ans et sont à un âge où ils peuvent continuer leurs études autrement :

« Alors le DEM en dominante chant choral n'existe pas. Cette classe est prévue aussi comme préparation à la classe après soit de direction de chœur, soit de chant lyrique, soit de rentrer des chœurs... Une fois qu'ils ont le CEM soit ils rentrent en chant lyrique, soit en direction de chœur, soit la fac... c'est préparatoire, mais il n'y a pas de DEM. Pour l'instant ! c'est vrai qu'il y a des élèves qui l'ont demandé. Souvent s'ils ont leur CEM en terminale, souvent ils passent à autre chose après, s'ils restent dans la musique ils vont être

246 Entretien avec A. Hoerner, op cit.

247 Ibid.

à la fac ou en direction de chœur. Il y en a un ou deux qui ont fini un peu plus tôt et qui auraient voulu poursuivre ... pour l'instant ça n'a pas été fait²⁴⁸. »

2.3 Le chant choral : élèves volontaires et élèves spécialistes

Les élèves du conservatoire de Metz chantent beaucoup. Tous les élèves musiciens inscrits en 1^{er} cycle (qu'ils soient instrumentistes ou chanteurs) ont un cours de chant choral obligatoire, rattaché à leur cours de « FM » (FM signifie « formation musicale », ce sont les cours de « solfège »). Cela représente 500 enfants. Certains sont en horaires traditionnels et certains en CHAM (classes à horaires aménagés) dans une école primaire et un collège du centre-ville. Les élèves CHAM ont deux après-midis consacrés au conservatoire, et ont également une activité chant choral complémentaire tout au long de leur scolarité (la même que les 1^{ers} cycle, mais plus longtemps), du moment qu'ils sont inscrits en CHAM, et cela qu'ils soient instrumentistes ou non. Certains de ces élèves CHAM sont inscrits dans la classe de dominante chant choral, les autres non. C'est une différence avec les maîtrises qui fonctionnent avec un groupe stable, dans cette classe des élèves issus de différents dispositifs (cham ou non) suivent les mêmes cours :

« Tous les cursus voix sont différents, il n'y en a pas deux identiques en France en termes de nombres d'heures, de CHAM/ pas CHAM, tout est possible. Il y en a qui fonctionnent comme des maîtrises, en horaires aménagés, d'autres c'est complètement en dehors de l'école, d'autre c'est mixte : nous on accueille tout le monde, aussi bien les CHAM que les non CHAM. C'est très variable, le nombre d'heures aussi qu'on y consacre. Parce que nous finalement... un élève qui est en cursus voix et qui est en CHAM, va chanter par exemple lundi et jeudi en CHAM, mardi en atelier, mercredi en chœur. Donc il va chanter quand même 4 fois par semaine, on s'approche d'un rythme de maîtrise. Voilà. Par contre, celui qui n'est pas en CHAM, il n'a pas le chant choral cham qui se rajoute. Et puis alors, dans les chœurs pour préciser un peu, il y a ceux qui sont dans le cursus, mais il y aussi tous les autres volontaires qui veulent juste chanter. Ils ne sont pas dans le cursus. »

Ces cours de chant choral complémentaires ont une fonction un peu différente des cours de chant choral spécialisés – qui sont donnés dans le cadre du « cursus voix » dont nous allons parler. Le chant choral complémentaire est un outil pédagogique pour les jeunes musiciens et leur donne une expérience de pratique collective :

« Au conservatoire quand on fait de la musique, en général les enfants choisissent un instrument et ils ont Formation Musicale et chant choral rattaché. C'est un pack, un cursus complet. Pour se former l'oreille, l'autonomie, ils font du chant choral plus de l'instrument. (...) tout le 1er cycle, c'est-à-dire les 4 premières années font du chant choral. Ça fait partie de leur formation musicale, c'est complémentaire à leur apprentissage d'instrument. (...) c'est toujours complémentaire à leur formation musicale, ce n'est pas pour ça qu'ils sont spécialistes du chant.

248 Ibid.

Ces élèves étant nombreux (500), je demande à la coordinatrice s'ils sont pris sur des créneaux différents :

« Ah oui ! Bien sûr ! (rire). On est trois professeurs, tous à temps complet donc il n'y a pas mal d'heures ! Et les enfants, on les a 15 à 25 par groupes, que ce soit des CHAM ou des non-CHAM. Alors les CHAM on les a groupés ensemble. Et les non-cham on les a en soirée, le mercredi, le samedi, voilà. Ceux-là c'est le chant choral obligatoire, les 500 des 1ers cycle. Alors pour les chœurs... alors ceux qui sont particulièrement motivés et qui veulent en faire plus, peuvent au lieu d'être dans un des 6 groupes obligatoires, peuvent aller dans un des chœurs facultatifs ou c'est un peu plus lourd : il y a un peu plus d'heures, il y a plus de projets, de concerts, il y a plus d'investissement, donc voilà pour ceux qui sont particulièrement motivés ... ça peut remplacer leurs cours de 1er cycle. Voilà, c'est les chœurs. »

L'école opère un tri entre les élèves sur la base de leur motivation, de leur engagement personnel de façon à ce que le plus d'élèves puissent bénéficier d'une pratique collective de chant choral, et de à avoir des chœurs de bon niveau, regroupant les individus les plus investis. À côté du cursus diplômant, et l'individualisation technique des parcours qu'il propose, le Conservatoire s'ouvre à une participation ponctuelle de personnes simplement intéressées par la découverte et la pratique du chant choral. De ce point de vue, le Conservatoire assume une fonction d'animation culturelle pour les habitants, en proposant des formations vocales non diplômantes pour ceux qui disposent de temps pour s'y investir : des amateurs, étudiants et adultes, volontaires peuvent s'inscrire au chœur d'adultes, où ils seront au côté des étudiants adultes de la classe de direction de chœur, de la classe de chant lyrique et de tout élève adulte volontaire :

« Ensuite il y a pour les étudiants de 18 à 88 ans (rires) l'ensemble *vocal Gabriel Pierné*. Pierné c'est le nom du conservatoire aussi, voilà. Tout ça, c'est volontaire. Maintenant dans l'ensemble vocal il n'y a pas que des volontaires, il y a tous les élèves de la classe de chant – la classe de chant lyrique, c'est leur pratique collective – et tous les élèves de la classe de direction de chœur. Et puis il y a tous les élèves qui sont en 3e cycle de formation musicale, donc qui vont faire un DEM (diplôme d'études musicales) de FM (formation musicale) et c'est une UV (*unité de valeur*) complémentaire obligatoire. Voilà. Et puis il y a tous ceux qui veulent s'inscrire qui ont un niveau à peu près de 3e cycle de déchiffrage, voilà, ils peuvent s'inscrire dans ce chœur.

– Tout étudiant du conservatoire ?

– Oui, alors un étudiant extérieur peut aussi s'inscrire pour faire juste du chant choral, ça existe aussi. »

Le conservatoire de Metz porte le nom du compositeur éponyme Gabriel Pierné (1863 – 1937). La forme « cursus » rassemble les « spécialistes » mentionnés ci-dessus, distincts des élèves « volontaires » qui désigne ici les non-spécialistes, les adultes amateurs venus s'inscrire hors cursus pour bénéficier simplement d'une pratique collective. L'organisation du cursus est exprimée avec le sigle et le jargon de l'école : DEM, UV, FM ... que des élèves et anciens

élèves (ce qui est mon cas) peuvent identifier et qui n'ont aucun sens dans monde associatif. Ils expriment aussi la rationalité appliquée à l'enseignement musical, organisé en cycles, en cursus, jalonnés par des examens qui justifient un certain niveau d'exigence envers les élèves, et un gage du niveau de formation délivré par l'établissement. Les spécialistes du chant, sont donc les élèves inscrits dans le cursus-voix. Le caractère intensif de l'enseignement qui est dispensé, est différent d'une « chorale » associatif qui repose soit, sur de choristes sélectionnés sur la base de leur expérience antérieure, soit sur l'apprentissage mutuel. Ici on comprend que la participation des enfants est synonyme d'exigence et de qualité :

« Alors ce n'est pas parce qu'ils ont le CEM qu'ils rentrent dans la classe de chant ... ce n'est pas automatique parce que ce n'est pas la même chose. La classe de chant lyrique c'est du solo. Donc ils doivent passer un examen d'entrée comme tout le monde, à part qu'ils ont un sacré bagage, donc en général ils sont pris, ou en classe de direction de chœur. Moi, les élèves que j'ai en direction de chœur, et qui sortent de dominante chant choral, ce sont les meilleurs, avec 8 ans de déchiffrage. Ce sont des élèves qui déchiffrent à vue, en polyphonie, donc pour la direction de chœur c'est du pain *béni [souligné par nous]* Ils sont dans le chœur, ils entendent toute la polyphonie, ils déchiffrent avec les paroles, etc. après, un instrumentiste, même s'il a son DEM de FM, il déchiffre sur le nom des notes, mais il n'arrivera pas à mettre les paroles, et il n'a pas forcément fait beaucoup de polyphonie. »

Nous voyons la technicité apprise par ces élèves qui les distingue des autres élèves, et les prépare à la suite du cursus. Les jeunes de la dominante chant choral forment un bon réservoir de candidats pour la classe de direction de chœur, encadré par la même enseignante qui les fait venir dans sa classe, après examen de leurs qualités techniques. La formation qu'ils ont reçue dans leurs premières années et les savoir-faire qu'ils ont acquis en font de bons candidats :

« Voilà donc (*l'entrée dans la classe de direction*) n'est pas automatique. De toute façon, bon, comme c'est moi qui fais – je suis dans la *dominante chant choral*, je suis également en direction de chœur, donc ceux qui sortent du cursus, je les prends direct (en direction de chœur) ! C'est sûr. Voilà. Ils ont le test parce que c'est des formalités administratives, mais ils sont pris d'emblée. Par contre en classe de chant ils ne sont pas pris d'emblée, en fonction de la place qu'il y a dans la classe, la voix qu'ils ont. Même s'ils ont un très bon bagage d'oreille, de polyphonie tout ça, ce n'est pas pour ça qu'ils seront pris en chant lyrique. »

Ainsi ces enfants disposent en quelques années d'une expérience qui les distingue d'autres musiciens, adultes amateurs ou enfants de leur âge. Adolescents, ils sont déjà forts de « 8 ans d'expérience » et peuvent lire, chanter, maîtriser des techniques vocales. Ce cursus exigeant opère une sélection à l'entrée : les enfants qui ne souhaitent pas s'investir à cette hauteur sont redirigés vers un parcours plus simple, et non diplômant. Comme elle le précise plus haut, ils peuvent faire « juste du chant choral » comme activité de loisir. En creux, nous voyons les attentes qui reposent sur les enfants inscrits dans le cursus qui s'investissent et étudient le chant

de manière intensive. Du fait de l'organisation en cursus et que le conservatoire régional délivre des diplômes de musique, le parcours des élèves est jalonné d'examens et d'étapes de sélection. Les enfants et les adultes sont sélectionnés : pour répondre à la demande de pratique amateur (dans le sens cette fois-ci d'individus moins formés, ou qui ne désirent pas s'inscrire dans la formation), l'école propose des activités moins sélectives : chant choral et FM pour les enfants, le chœur Gabriel Pierné pour les adultes. Ces activités opèrent néanmoins une sélection au sein des élèves du conservatoire, puisque certaines activités sont donc réservées à ceux qui sont inscrits dans les parcours spécialisés.

À l'intérieur de l'école, au regard de la vie musicale du conservatoire ces jeunes choristes sont « du pain béni » pour les autres chœurs, car ils forment un petit groupe talentueux sur lequel peuvent s'appuyer les autres. L'enseignante voit également le résultat de la formation qu'ils suivent par leur facilité à déchiffrer et faire de la musique en chœur (« ils déchiffrent à vue », « ils entendent tout »).

2.4 La « filière voix » : comparaison avec les cham-voix et les maîtrises

Le choix a été fait à Metz d'avoir une filière voix mixte : il y a des enfants en horaires traditionnels (15), un petit nombre d'élèves CHAM (7). Ces élèves (22) rencontrent dans les répétitions du chœur spécialisé, des élèves inscrits dans d'autres parcours, mais qui suivent quelques cours de chant choral aussi. L'enseignante m'expliquait ainsi la composition de la classe et l'articulation de cette classe avec les dispositifs dans lesquels sont inscrits les élèves (en « horaires traditionnels » ou « cham »). Le parcours dominante chant choral accueille des enfants qui ont choisi la voix comme instrument principal :

« Ça, c'est les enfants qui ont vraiment comme discipline principale la voix. C'est ce qu'on appelle nous le cursus dominante chant choral. Alors on a entre 22 et 30 élèves par an à peu près. Cette année, on est plutôt dans le bas, on en a 22, l'an dernier c'était 28. C'était comme ça. Donc là c'est tous âges confondus : c'est des élèves qui ont comme discipline principale le chant ; ça n'empêche pas qu'ils jouent d'un instrument à côté. Par forcément, mais il y a des enfants qui viennent au conservatoire, ils rentrent, ils font une année de chant choral obligatoire avec la formation musicale pendant 1 an, et au bout d'un an ils rentrent dans le parcours dominante chant choral. Voilà. »

Le terme « filière voix » est le terme générique du ministère de la Culture, mais les conservatoires peuvent nommer leur cursus de chant comme ils le souhaitent en fonction de la forme que prendra ce cursus, avec ou sans CHAM (classes à horaires aménagés), avec un groupe d'enfants stable ou non. D'ailleurs le dispositif CHAM à Metz concerne en majorité de jeunes instrumentistes ; une minorité de ces élèves seulement choisissent le chant comme matière principale. De même, tous les élèves de la « dominante chant choral » ne sont pas en

CHAM. La majorité est en fait en « horaires traditionnels », c'est-à-dire inscrits sur leur temps libre, en fonction des horaires de cours proposés par le conservatoire de musique. En fait pour comprendre, le « CHAM » permet à des scolaires d'avoir un emploi du temps aménagé, et ce dans la discipline de leur choix. Quelques-uns de ces élèves ont choisi le chant, et se retrouvent dans la classe de chant aux côtés d'autres élèves inscrits en horaires traditionnels.

« Alors CHAM et département voix ce n'est pas la même chose ! Il y a au conservatoire des chams et des non-cham, donc en horaires traditionnels, c'est des enfants qui viennent le mercredi le soir, etc. (...) dans le cursus voix il n'y a pas que des CHAM. Il peut y avoir des élèves en [horaires] traditionnel. Donc on n'a pas spécifiquement de CHAM- Voix comme il y aurait dans une maîtrise justement où les enfants s'inscrivent dans la voix et ils sont tout de suite un cursus aménagé en temps scolaire. Là ce n'est pas ça, ceux qui sont en cursus aménagés en temps scolaire, ils sont toutes disciplines confondues : vu le nombre d'instruments qu'il y a, la plupart sont plutôt instrumentistes ».

Cela nous permet de bien comprendre la différence avec les maîtrises (qui existent dans des établissements publics laïcs également) : une maîtrise désigne un groupe stable et avec des classes à horaires aménagés exclusives. Ici il existe bien des chams, mais leurs élèves sont inscrits dans des cours différents, et la filière voix est pensée pour accueillir aussi des élèves en horaires traditionnels. Bien que la classe soit mixte et les cours spécialisés placés hors temps scolaire, les élèves CHAM ont tout de même un emploi du temps un peu plus léger, puisque leurs cours de FM et chant choral complémentaires sont pris sur leurs heures de cours, ce n'est qui n'est pas le cas des autres élèves qui viennent le soir en semaine pour leur chant choral complémentaire. Depuis cette année, les "chams" de l'école primaire ont un cours délocalisé dans leur école le mercredi matin. Ils chantent cependant un peu plus que les élèves "non-chams", car dans leur cas, la participation au chœur spécialisé n'annule pas le chant choral complémentaire :

« Celui qui est au CHAM... par exemple un « cham- primaire » : lundi et jeudi il va avoir FM et chant choral, le chant choral rattaché à la FM (c'est obligatoire pour un cham ! Et ça ne s'annule pas le fait d'être en dominante chant choral et dans un chœur, ça n'annule pas le chant choral CHAM) et il va revenir le mardi pour les ateliers, les trois demi-heures et le chœur. Et puis éventuellement s'il fait du piano complémentaire ça peut tomber dans le temps CHAM, ça dépend des disponibilités du professeur de piano. Il n'y a que 7 « chams » sur 22. Sachant que le cursus voix ne fonctionne pas le cursus scolaire de toute façon. Donc ceux qui sont en CHAM ils ont FM et le chant choral normal qui est rattaché à la FM dans leurs heures normales scolaires, mais ils reviennent en plus pour l'atelier et le chœur. Et d'ailleurs l'instrument, c'est plus ou moins pareil. Le cours d'instrument pour les élèves ce n'est pas forcément dans le temps scolaire. Ce qui est dans le temps scolaire c'est : FM chant choral, et l'instrument, ça dépend des profs d'instrument. Et là aussi en chant choral, ce n'est carrément pas dans le temps scolaire parce qu'on a que 7

qui sont en CHAM et on fonctionne avec les tous les autres. Il faut que tous les autres puissent venir aussi. »

À l'école, les élèves « chams » ont cependant des journées plus longues que leurs camarades de classe. Cette école primaire pratique la semaine de 4 jours, alors ces enfants finissent plus tard. Ils ont tout de même quelques avantages, comme des frais d'inscription réduits par rapport aux élèves en horaires traditionnels. C'est un choix de ce conservatoire de ne pas faire un cursus chant exclusivement réservé aux « chams », sur le modèle des maîtrises. Nous voyons aussi, que cela donne à ce cours, une plus grande accessibilité, car réserver ce cursus aux élèves « chams » en exclurait d'office les autres, par exemple par rapport aux maîtrises et CHAM-voix qui fonctionne avec un groupe permanent.

« Peut-être un côté plus démocratique puisque justement d'autres élèves peuvent venir ?

– Parce qu'on a eu des directeurs qui voulaient qu'on crée une cham-voix, alors pourquoi pas, mais pour nous il ne faut pas que ça empêche une filière-voix non-cham. Mais il y en a plein des horaires traditionnels qui veulent faire ça, ce n'est pas pour ça qu'ils sont en cham. Donc ça ne s'est jamais fait. Nous on n'est pas contre, mais on veut garder des ateliers non-CHAM c'est primordial. Le chœur fonctionne aussi en temps hors scolaire, puisqu'au chœur spécialisé il y a des petits qui viennent chanter juste comme ça, et ils sont dans le cursus instrument. Et font chant choral renforcé, parce qu'ils sont *motivés* [souligné par nous]. Si je mettais ça en CHAM, ils ne seraient pas là. »

Le fait d'avoir une classe hybride (accueillant des élèves en horaires traditionnels et cham, sans réserver la classe aux uns ou aux autres) est une tentative de concilier des valeurs du monde « civique »²⁴⁹. Le monde civique privilégie l'intérêt collectif, l'équité, dans un cursus de formation qui relève du monde « industriel »²⁵⁰ au sens de Boltanski et Thévenot, c'est-à-dire un cadre valorisant la performance, la technicité. Elle insiste sur le souci d'équité de pouvoir recevoir le plus d'enfants possible à l'intérieur de ce cursus, qui certes opère une sélection comme on va le voir, en termes d'engagement individuel. Il y a trois chœurs spécialisés, qui regroupent des élèves volontaires. Certains sont issus de la classe de dominante chant choral, les autres d'autres cursus. Il y a trois chœurs, selon l'âge et le niveau des jeunes :

« Je vais vous parler du cursus voix. C'est des chœurs facultatifs – ce n'est plus les chœurs obligatoires. Donc il y a pour les 7 – 9 ans un chœur qui s'appelle *le chœur préparatoire*, donc qui fonctionne qu'avec des volontaires, ensuite pour les 9 – 13 ans *le chœur spécialisé*, toujours avec des volontaires et ensuite pour les 13 – 20 à peu près *le chœur de jeunes*. »

249 Luc Boltanski, Laurent Thévenot. *De la justification : Les économies de la grandeur*. Paris : Gallimard, 1991, page 231

250 Ibid, page 252

Cette classe demande un investissement important de la part des choristes qui pratiquent au moins 5h par semaine :

« C'est un cursus qui représente un peu plus de 5 heures par semaine. 1h30 de chœur, 1h30 de FM, 1h30 d'atelier, ce qui fait déjà 4h30 et on rajoute le piano c'est 20 minutes, et la technique vocale c'est 30 minutes. Donc c'est grosso modo 5h. »

Ces 5h couvrent les cours habituels, mais à cela s'ajoutent, pour le *chœur spécialisé*, les productions à l'opéra-théâtre une à deux fois par an qui demandent beaucoup de préparation, jusqu'à 70h de présence. Certains de ces élèves *de dominante chant choral* chantent 3 à 4 fois par semaine, et la différence de niveaux se ressent avec les choristes issus des autres cursus :

« Parce que nous finalement... un élève qui est en cursus voix et qui est en CHAM, va chanter par exemple lundi et jeudi en CHAM, mardi en atelier, mercredi en chœur. Donc il va chanter quand même 4 fois par semaine, on s'approche d'un rythme de maîtrise. Voilà. Par contre, celui qui n'est pas en CHAM, il n'a pas le chant choral cham qui se rajoute. Et puis alors, dans les chœurs pour préciser un peu, il y a ceux qui sont dans le cursus, mais il y a aussi tous les autres volontaires qui veulent juste chanter. Ils ne sont pas dans le cursus.

– et vous ressentez des différences de niveau entre ces personnes ?

– ah oui, c'est net ! Enfin souvent ! Après il y en a qui sont très forts, ils ont l'oreille, même sans être dans le cursus ils sont très forts. Mais si... au niveau de l'attitude aussi parce que les ateliers, ça apporte au niveau expression, oser se produire tout seul. Quand on a des petits solos au sein du chœur en général c'est des élèves de dominante chant choral qui les font, ils sont quand même beaucoup plus sûrs. Voilà, des fois on fait un quatuor, un couplet à un par voix et un couplet ou tous les autres répondent, c'est toujours des *dominantes chant choral* qui font ça. Ils ont plus de sûreté, plus d'assurance vocale aussi, puisqu'ils ont des cours de technique vocale individuels, les autres en choral ont des conseils techniques évidemment, mais c'est collectif. Parce que par exemple au chœur spé, ils sont 31 (elle cherche des documents) et des chams il y en a... à la louche comme ça, la moitié. Il y a la moitié de cham dans le chœur spécialisé. Donc ceux-là chantent deux fois en CHAM + le chœur. Ça fait 3 fois. Si en plus ils sont en dominante chant choral, ça fait 4 fois »

Il n'y a pas de sélection sur niveau à l'entrée de la classe, mais une construction du niveau à l'intérieur de la classe à partir de l'encadrement des élèves et des cours intensifs qu'ils suivent. Certains chantent jusqu'à 4 fois par semaine. C'est plus que pour des élèves instrumentistes qui ont des cours d'instrument une fois par semaine, et se rapproche d'un entraînement sportif, opérant au bout de quelques années de pratique une différence entre ces élèves spécialistes et les autres.

2.5 Composition de la classe de chant choral et modalités de sélection : examens et commissions d'entrée

Dans ce paragraphe, nous allons regarder comment les enfants intègrent cette classe, qu'ils soient en horaires traditionnels ou en CHAM : ils seront élèves de la même classe, mais la façon

de l'intégrer n'est pas la même. Les élèves en horaires traditionnels ont un examen d'entrée – qui nous le verrons, n'est pas un concours ni examen sur niveau – tandis que les CHAM passent également devant une commission de l'Éducation nationale pour valider leur candidature. Les effectifs changent sensiblement d'une année à l'autre – avec une régularité, celle de la surreprésentation des filles. Selon les années la classe compte une trentaine d'élèves. Pour l'année 2019-20, ils étaient 22, dont 5 garçons, et dans les chœurs la proportion est sensiblement la même. Rappelons que dans les chœurs, des choristes ne sont pas tous issus de la classe dominante chant choral et que des élèves instrumentistes peuvent s'y joindre aussi :

« Ah, en chant on a plus de filles ! Beaucoup plus de filles. Là en dominante, on en a... 5 garçons sur 22. Au chœur spécialisé c'est du même ordre, ils sont 31 avec je ne sais pas 6 garçons, à la louche. Le chœur de jeunes, d'ado c'est plus équilibré, on est presque moitié-moitié. Ils sont 27 cette année, je pense qu'il y a au moins 13 garçons. Mais ça, ça dépend parce que ça tourne quand même, il y en a qui ne restent pas, qui arrivent ... il y en a qui basculent du chœur spé au chœur de jeune, en fonction de quand ils basculent, il y a une pénurie de garçons. Globalement il y a moins de garçons, c'est sûr. »

Du côté du conservatoire, les jeunes candidats à la classe *dominante chant choral* passent un examen d'entrée, qui sert surtout à présenter la formation, mesurer la motivation de l'élève dont un certain rendement est attendu. Ceux qui ne peuvent fournir ce rendement sont orientés vers un autre parcours, qui répond à leur envie d'avoir une pratique sans demander le même investissement. Il y a un bien une sélection pour intégrer le cursus, sur la base des dispositions psychologiques, la motivation et l'assurance de l'élève :

« Il y a un test d'entrée, ce n'est pas une sélection, nous on recrute beaucoup sur motivation. (...) Les élèves qui arrivent de l'extérieur au conservatoire ne sont pas forcément prêts à investir 5h, donc c'est vrai ceux qui viennent de l'extérieur sans avoir fait d'instrument, sans avoir été au conservatoire avant, souvent on les aiguille vers un cours de chant choral, donc avec les 1ers cycles, qui dure 3/4 d'heure plus un cours de formation musicale. Ils font ça déjà une année, et s'ils voient que c'est ça qui leur plaît, le chant, ils rentrent dans le cursus l'année d'après. Voilà. Parce qu'on peut faire au conservatoire aussi, juste FM + chant choral. Mais du coup, on les teste, c'est plus pour les mettre au bon endroit, que vraiment un test d'entrée pour les refuser. C'est plus leur expliquer ce qu'on fait, le répertoire qu'on fait. Il y en a qui rêvent de faire de la variété, ils rêvent de faire *The Voice*, ou je ne sais pas quoi, donc on leur explique qu'ici on ne fait pas ce répertoire-là. Il y en qui sont quand même partant, d'autres finalement... »

Le parcours allégé sert de variable d'ajustement pour répondre aux critères de sélection pour intégrer la classe dominante chant choral, et de tremplin pour les enfants qui veulent une année de découverte avant de s'engager. Nous voyons également des critères de sélection indirects : ceux basés sur le répertoire musical, qui privilégiant la musique « légitime », exclue les musiques actuelles et donc une partie des classes populaires. Cette école ne dispose pas de

département de musiques actuelles, ce qui est encore rare dans les écoles publiques de musique. Les élèves CHAM (ils sont 7 en 2019-20 dans la classe de dominante chant choral, sur un total d'environ 170 élèves²⁵¹ CHAM et CHAD²⁵² au conservatoire), il y a également un examen de leur candidature par l'éducation nationale, et un test du côté du conservatoire pour situer le niveau de l'élève. Évaluer le niveau permet de le placer le candidat dans un groupe de niveau (il y a des groupes de niveau de FM, et les chœurs spécialisés) et reste dans la classe tant que l'enfant a envie de continuer, et s'il correspond aux attentes du conservatoire et de son école. J'ai pu rencontrer un professeur des écoles – et maman de trois enfants, dont 2 en classes CHAM et 1 à la maîtrise de la cathédrale – qui s'occupe des dossiers CHAM dans son école. Elle obtenu un « Poste à profil » en 2005, qui lui a permis de travailler dans cette école de son choix. Elle-même avait été en CHAM quand elle était enfant, et obtenu un bac A3 musique²⁵³. À l'instar de Myriam et Marie rencontrées précédemment, nous voyons quelqu'un combiner son amour du chant choral et son métier puisqu'elle me dit qu'elle a demandé ce poste parce qu'elle « voulait rester dans le moule », et que de par sa propre expérience, « elle avait le profil ». Il s'agit en effet de « poste à profil » où les enseignants sont recrutés sur entretiens. Elle m'expliquait la sélection de ces élèves, qui s'opère plutôt du côté de l'école que du conservatoire (ou de toute façon des enfants peuvent s'inscrire en horaire traditionnel, avec moins de sélection) :

« Pour l'entrée en CHAM il y a une commission²⁵⁴ qui regroupe l'Éducation nationale et le Conservatoire. Pour l'entrée en CHAM le conservatoire fait des tests d'entrée : soit (l'enfant) a déjà un niveau, un test niveau instrumental ou vocal s'il entre en 6e, et pour les CE1 un petit test : on voit un peu comment ils se comportent en collectif, s'ils sont prêts à faire du chant choral, s'ils ont déjà choisi un instrument, par quoi ils sont motivés ; on teste tout ça. Donc nous (l'école primaire) on donne notre aval, et après il y a l'éducation nationale qui donne aussi son aval, après il y a une inspection avec l'académie qui décide quels enfants vont entrer ou pas. C'est vrai que si l'Éducation nationale est contre, il ne va pas pouvoir rentrer. Et inversement si le Conservatoire est contre parce que le test n'a pas été fructueux, ce qui est rare, mais peu arriver, il ne va pas rentrer. Et une fois qu'ils sont dans le cursus, il y a aussi éventuellement la possibilité d'en sortir soit de leur propre gré parce que cela ne leur convient plus, soit parce qu'ils ne font pas ce qu'il faut au niveau scolaire ou musique. On a des exigences au niveau du timbre, donc des enfants qui n'arrivent pas à se conformer à ce qui est demandé, ben éventuellement se voient sortir du cursus CHAM. Mais c'est rare, en général une fois qu'ils y sont, ça se passe bien, mais ça peut arrivera »

251 Source Conservatoire de Metz Métropole

252 CHAD signifie « classe à horaires aménagés pour la danse ». Elles suivent le même fonctionnement que les CHAM, pour les classes de danse.

253 Baccalauréat général, Littéraire, série lettre et arts

254 Entretien avec Mme S, 42 ans, maman d'élève et professeur des écoles, coordinatrice des élèves cham de son école.

Les épreuves de sélection des élèves nous montrent que nous sommes devant un dispositif rationnel d'enseignement de la musique, qui a pour but le façonnement technique des élèves. La priorité n'est pas l'épanouissement des enfants quoique sur ce point L'Éducation nationale semble être davantage sélective que le conservatoire qui accueille les élèves sur la base de leur motivation sans considération pour le rendement scolaire. À l'école « il faut que ça tourne », c'est-à-dire que les élèves doivent fournir un rendement scolaire et musical avec des heures de cours « en moins » par rapport aux autres élèves de leur école ou leur collège. Il est demandé plus d'autonomie à ces enfants – ou plus d'encadrement de la part des parents :

« Est-ce que c'est réservé aux bons élèves ?

– ... Il faut que ça tourne vraiment. Faut pas se leurrer ! Ils ont deux après-midis en moins ! S'il a des difficultés, ça ne va pas l'aider, ils peuvent l'inscrire en dehors du temps scolaire. Ils peuvent avoir besoin de temps pour apprendre à lire. Je peux leur dire (aux parents) attention, ils ont peut-être besoin de ces deux après-midis... il y a 1h consacré a du renforcement. »

« Est-ce que, comment dire, est-ce que des enfants privilégiés ?

– Globalement ... ils sont quand même privilégiés. Justement c'est pour ça qu'on a mixé les élèves en 2005 ... parce qu'il y avait d'un côté les « bons » en cham, et de l'autre côté les « autres », on avait une école à deux vitesses. Après on a plutôt les bons élèves en cham et ils ont des parents informés des procédures. Beaucoup d'enfants de musiciens, régulièrement, des musiciens professionnels, ou des enfants de prof du conservatoire. C'est souvent des parents qui suivent la scolarité de leurs enfants. Parce que c'est une école qui se paupérise et on a de plus en plus d'élèves en difficulté. »

De nouveau, nous rencontrons du côté de l'Éducation nationale cette fois, la difficile conciliation entre l'impératif « civique²⁵⁵ » de l'enseignement général, et le caractère sélectif de ces classes. La réponse trouvée par cette école est de favoriser la mixité parmi les élèves pour ne pas avoir une école à deux vitesses. À la question de savoir si cette classe CHAM est réservée aux bons élèves et/ ou permet de contourner la carte scolaire, elle répond qu'il y a pu avoir des dossiers pour contourner la carte scolaire, mais elle les considère « à la marge ». Cependant l'école a observé une différence de niveau entre les class CHAM et les autres, d'où la demande de l'Éducation nationale de mixer les classes : les élèves CHAM sont donc mélangés dans les classes avec d'autres élèves. Étant donné que ce dispositif passe par l'Éducation nationale qui impose la gratuité des enseignements, ces classes avantageuses sont également particulièrement accessibles, du point de vue matériel :

« Une participation dérisoire par rapport aux horaires traditionnels. (...) Alors je ne sais plus si les cours sont gratuits et on demande des frais de dossier, ça doit être

255 Luc Boltanski et Laurent Thévenot, op cit.

dans les 70€²⁵⁶, au lieu de 200€ je ne sais plus bien. J'ai la plaquette du conservatoire à l'école si tu veux. L'intérêt c'est qu'ils ont la musique sur leur temps scolaire et surtout ça leur permet d'aller plus loin : ils peuvent avoir un deuxième instrument ou d'autres activités parce que ça leur dégage du temps ! La formation musicale, le chant choral et la musique de chambre... L'Instrument ou la danse sont placés sur les horaires scolaires. Alors dans notre école on fait la semaine de quatre jours et demi. Souvent les élèves "chams" finissent plus tard. C'est normal, il faut placer 3/4 d'heure de chant choral... On leur propose également de l'Informatique musicale et ils ont accès à la bibliothèque. Dans l'école Debussy, c'est les lundis et jeudi après-midi, au collège Taison c'est les mardis et vendredis. Donc ça dépasse les horaires de cours. »

À ce sujet, la tutelle du Conservatoire (Metz Métropole) avait souhaité demander des frais de scolarité aux familles des enfants inscrits en CHAM – les mêmes frais de scolarité des élèves en horaires traditionnels et s'est vu « épinglée par le tribunal administratif de Strasbourg » en 2016 et s'est vue contrainte de rembourser les familles. Pour le moment ces élèves sont exonérés de frais d'inscription, et s'acquittent de frais de dossier comme tous les autres élèves, sauf les DÉMOS. L'argument derrière cette décision est le principe de gratuité de l'enseignement public. Suivant ce principe, il ne peut pas y avoir d'activité payante dans l'école, même s'il s'agit de cours proposés par le Conservatoire de Musique (avec une grille tarifaire selon les ressources des familles).

Le système permet à des élèves d'autres écoles de faire une candidature également, et celle-ci sera évaluée par la même commission. Cela permet éventuellement à des enfants d'être placés dans cette nouvelle école, argumenté par une lettre de motivation :

« N'importe quel élève de n'importe quelle école peut rentrer à n'importe quel niveau. Dans tous les cas, alors il y a une préinscription : il faut une lettre de motivation (l'enfant peut aussi écrire une lettre pour expliquer pourquoi il veut intégrer les cham) et des renseignements sur le niveau scolaire, et l'école doit se prononcer. C'est l'école d'origine qui doit valider. L'école d'origine se renseigne sur le niveau, nous, on leur fait confiance. Ensuite ça passe devant une commission : sont présents la directrice de l'école, des représentants parents d'élèves, des représentants du conservatoire et de la DSDEN.²⁵⁷ »

Ces classes CHAM sont prises dans une tension entre une responsabilité civique, puisqu'en tant que dispositif public, établi entre l'enseignement général public et un conservatoire de musique, il devrait être accessible au plus grand nombre et sans distinction de classe sociale, mais aussi des objectifs techniques : comme le dit cette professeur des écoles, « il faut que ça tourne », c'est-à-dire que cette classe a un rythme impose un rythme intensif aux enfants et

256 70€ de frais de dossier, comme pour l'ensemble des élèves du conservatoire de Metz. Les cham sont exonérés de frais de scolarité,

257 Direction des services départementaux de l'Éducation nationale.

opère par ce biais une sélection sociale puisque ce sont les enfants dont les familles sont les mieux informées sur le système scolaire qui sont plus à même d'en bénéficier. Cependant, les élèves non éligibles à ces classes ont toujours la possibilité de s'inscrire en horaires dits « traditionnel », et une des raisons pour lesquelles les cours de musique sont en mixité « cham » et « non-cham » est de répondre à cet impératif civique de garantir une équité sociale entre les élèves, indépendamment de leur origine sociale. L'enseignante avait le sentiment également que les élèves non-cham montraient une plus grande motivation à suivre les cours de musique, car justement, ils ont leur cours hors temps scolaire tandis que les CHAM peuvent induire une continuité de l'école dans l'école de musique alors que les attentes de ces cadres sont différentes. Dans l'école, des éléments sont mis en place également pour plus d'équité : les élèves CHAM sont impliqués dans les projets d'établissement de leur école, il y a une également une offre de pratique artistique pour leurs camarades non-CHAM, et du côté du Conservatoire, la majorité des élèves restent en horaires traditionnels. De plus, ces élèves ont des parents qui sont effectivement « informés » des procédures, donc les plus à même à suivre de près la scolarité des enfants, mais aussi un grand nombre d'enfants de musiciens. Enfin, lorsque des parents ont des attentes sur l'éducation artistique de leurs enfants, le chant arrive rarement en tête de liste. Cette enseignante constate également une moindre pression parentale envers le chant choral qu'envers les autres disciplines instrumentales :

« En général, ça (la motivation) vient de l'enfant, surtout pour le chant. Les parents des fois ont un peu des rêves pour leurs enfants, mais c'est plus des instruments. Ceux qui demandent du chant, la demande vient vraiment de l'enfant. Alors on reçoit les parents avec, bien sûr, on fait chanter l'enfant, ça c'est aussi pour voir s'il n'y a pas de problème sur les cordes vocales qui empêcherait de faire beaucoup de chant, et puis pour les écouter un peu²⁵⁸ ».

La musique valorisée dans le Conservatoire tend davantage vers les musiques savantes que populaires, même si les musiques populaires sont également présentes. Cela se ressent dans les demandes des jeunes candidats à la classe de chant, qui s'expriment lors de l'examen d'entrée :

« Mais du coup, on les teste, c'est plus pour les mettre au bon endroit, que vraiment un test d'entrée pour les refuser. C'est plus leur expliquer ce qu'on fait, le répertoire qu'on fait. Il y en a qui rêvent de faire de la variété, ils rêvent de faire *The Voice*, ou je ne sais pas quoi, donc on leur explique qu'ici on ne fait pas ce répertoire-là. Il y en qui sont quand même partant, d'autres finalement... »

– Et justement niveau répertoire, vous faites surtout de la musique classique ?

– Classique et... la chanson traditionnelle, les musiques du monde. On fait un peu de tout, mais pas de variété au sens d'aujourd'hui. On peut en faire occasionnellement, mais ce n'est pas l'essentiel. On fait de la chanson, c'est plutôt de la chanson populaire, de la chanson Renaissance, enfin de la chanson dans le classique, même si ça reste de la

258 Entretien avec Annick Hoerner, professeur de chant choral et de direction de chœur

chanson : ce n'est pas la musique savante, ce n'est pas des messes, des motets. On fait de tout, mais surtout de la musique du monde, un peu gospel, voilà c'est très varié. Mais c'est rare qu'on fasse un chant de variété ²⁵⁹».

Le choix du répertoire musical opère indirectement une sélection sociale. En valorisant explicitement les musiques savantes, le conservatoire de musique éloigne les familles ou les enfants désirant apprendre les musiques populaires, ou passer par un apprentissage qui ne nécessite pas de « solfège », c'est-à-dire sans passer par la culture écrite savante. En revanche, le programme musical enseigné couvre une variété de genres musicaux, et ne se limite pas à la « musique classique » : soucieux de sensibiliser les élèves à l'histoire de la musique, l'enseignement comprend des chants de la Renaissance, de la musique sacrée (des « messes », des « motets ») et une ouverture sur les musiques d'autres traditions comme le gospel. Cela démontre également le rôle du conservatoire de musique dans son rôle de la transmission du patrimoine musical et de la culture « légitime ». Nous pourrions regretter la rareté des départements de musiques actuelles dans les conservatoires de musique, dont l'enseignement est paradoxalement peu répandu dans les écoles publiques au regard de sa popularité dans la société actuelle. Si on considère l'ensemble de l'offre artistique sur la métropole, ces disciplines sont enseignées dans d'autres écoles de musique publiques, comme l'EMARI²⁶⁰ par exemple et quelques écoles privées. Mais il est vrai que les écoles privées n'étant pas subventionnées, les tarifs y sont bien supérieurs²⁶¹. Nous avons vu précédemment par l'exemple de la chorale du collège, que la musique actuelle ne servait pas une entreprise démagogique, mais permettait à des jeunes de bénéficier d'un enseignement artistique qui autrement ne leur aurait pas plu. De plus ce répertoire permettait un partage avec les familles venues voir le spectacle, alors que la musique « savante » ou de répertoire, bien qu'elle fasse partie des œuvres de patrimoine culturel, peut éloigner des personnes qui n'en sont pas familières. Le conservatoire de musique peut encore faire usage de « reproduction de la culture bourgeoise » pour certaines familles tel que cela a été montré par l'étude une enquête de 1988 sur la sélection sociale dans les écoles de musique agréées²⁶² qui montre le rôle du « solfège » dans la sélection sociale des conservatoires, car il rebute tant d'enfants, et la surreprésentation de musiques « savantes » au

259 Ibid.

260 EMARI, soit École de Musique Agréée à Rayonnement Intercommunal. Cette école dispose d'un département de musique actuelle, et détail non anodin : les cours de FM (formation musicale) ne sont pas obligatoires, alors qu'ils le sont dans les autres formations.

261 Entre 660 € et 1320 € par an à l'*Institut des Musiques d'Aujourd'hui* par exemple. Sans comparaison avec les tarifs des écoles publiques subventionnées aux alentours de 370 €/an (tarif mosellan externe du Conservatoire de Metz).

262 Antoine Hennion, Françoise Martinat, Jean-Pierre Vignolle, *Les conservatoires et leurs élèves (rapport sur les élèves et les anciens élèves des écoles de musique agréés par l'État)*, Paris : La Documentation Française, 1983, 267p

détriment de musiques actuelles. Or celles-ci sont plus appréciées par les classes populaires – qui alors s'éloignent culturellement des conservatoires de musique.

S'il existe une sélection sociale des musiques enseignées, nous pouvons la relativiser, à l'exemple du compromis pédagogique défendu par cette enseignante, puisque la transmission de la « chanson populaire » lui permet de récuser à la fois la critique contre une attention exclusive à la « musique savante » et contre une pratique démagogique de formation de chanteurs de variétés. C'est dire également que l'activité des enseignants est cadrée par l'organisation qui les emploie et qui définit des attentes. Nous pouvons comprendre également le rôle des écoles publiques de musique dans la transmission du patrimoine culturel et de la culture « savante ». L'enseignant a une liberté pédagogique à l'intérieur de ce cadre, dans lequel ici les musiques actuelles ne sont pas prioritaires et l'enseignement de la musique repose sur de la technicité : technicité vocale et connaissances de théorie musicale. Cette sélection sociale s'inscrit également dans une tension inhérente aux conservatoires de musique : c'est de proposer une formation professionnelle exigeante à des individus qui pratiquent de la musique en tant que loisir.

Les enseignants du Conservatoire sont conscients de ce problème, de même qu'ils gardent à l'esprit que la majorité de leurs élèves seront amateurs – d'où le but revendiqué précédemment de former des « musiciens autonomes ». Une minorité d'entre eux seulement continuera des études supérieures de musique et deviendra un interprète professionnel. Mais un amateur peut malgré tout devenir un acteur du monde musical, comme en témoignent les parcours de Anne Marie ou Mathilde par exemple. Certains enseignements proposés par le conservatoire sont également accessibles à des adultes volontaires ou de jeunes professionnels : la classe de direction de chœur notamment, et le chœur d'adultes Gabriel Pierné qui accueille des amateurs aux côtés d'étudiants de 3^e cycle. On ne peut réduire les conservatoires de musique à la reproduction de classe sociale, bien que ce soit un usage possible par les familles.

2.6 Les représentations publiques des élèves du cursus de chant choral

Le Conservatoire de Metz, on l'a vu, impose à certains de ses élèves en chant choral la participation à des concerts annuels, intérieurs et plus rarement, nous le verrons, extérieurs à l'institution. À la différence des Maîtrises qui font davantage de prestations de concert, la filière-voix du Conservatoire de Metz focalise d'abord sur l'enseignement et fait moins de concerts extérieurs. L'objectif est de former des musiciens autonomes, et les prestations ne sont pas l'objectif premier :

« La prestation n'est pas la finalité²⁶³. La prestation c'est la cerise sur le gâteau. Mais la finalité c'est de former des musiciens, par le biais de la voix et du chant. Donc on va privilégier le travail de l'oreille, le travail de déchiffrage quitte à avancer moins vite sur l'apprentissage d'une partition, mais qu'ils se collent à déchiffrer tout seuls et... (...) Le but du conservatoire finalement c'est de former des musiciens amateurs autonomes. Que ce soit pour l'instrument et la voix, donc qu'ils aient également le bagage musical de ce qui est analysé, savoir ce qui est sur une partition ... pour après dans la vie adulte pouvoir prendre une partition et avoir une autonomie, avec un instrument ou avec sa voix. C'est un peu le but, donc il y a ce côté formation qui est peut-être plus approfondi, parce que le conservatoire c'est une école. C'est une école de musique.²⁶⁴ »

Néanmoins, les choristes se produisent beaucoup, au sein du Conservatoire, mais aussi à l'Opéra-Théâtre, et lors de concerts à l'Arsenal²⁶⁵ de Metz. Ces concerts servent à montrer le travail fait pendant l'année et à représenter la qualité de l'enseignement artistique du conservatoire de musique à l'extérieur. Ils servent également un objectif de préprofessionnalisation en offrant une véritable expérience scénique aux enfants : c'est notamment le rôle du « chœur spécialisé » qui participe 1 à 2 fois par an à une production de l'Opéra-Théâtre. Chaque collectif a ses propres productions, et parfois des concerts communs :

« Pour ce qui est du chant choral obligatoire. C'est par année. Tous ceux qui sont en cycle 1 font le même programme, enfin... le même programme de concert, après il y a d'autres chansons que chacun choisit. On a un tronc commun qu'on va présenter en concert. Tous les 1^{ers} cycle 1, tous les 1^{ers} cycles 2 ont un programme, et tous les 1^{ers} cycles 3 ont un autre programme. Ensuite, on a les CHAM collège qui ont aussi un programme spécifique, qui du coup fonctionne en voix mixte, parce qu'on a des voix de garçons en 4^e et 3^e en général. Et sinon il y a les chœurs spécialisés du mercredi. Ceux-là ont un programme propre. Donc le chœur préparatoire (les petits) a un programme propre, le chœur spécialisé – le chœur spécialisé c'est LE chœur d'enfants du conservatoire qui fait tout ce qui se passe à l'extérieur aussi, un opéra²⁶⁶ par exemple. »

Suivant l'organisation en cursus et en classe du conservatoire, chaque « année » ou « groupe » d'enfants présente son propre programme. La voix change avec l'âge, les jeunes chanteurs peuvent donc chanter en formation « mixte », c'est-à-dire avec des voix d'hommes et de femmes puisque ces adolescents ont cette possibilité que n'ont pas encore les enfants prépubères. Dans ce cas exceptionnel, les jeunes artistes perçoivent un cachet pour leur participation, car ils sont intégrés à une production professionnelle :

263 Entretien avec Mme Hoerner, professeur de chant choral et de direction de chœur coordinatrice du département voix

264 Ibid.

265 L'Arsenal est un équipement public de la Cité Musicale de Metz (auparavant EPCC Metz en Scènes), et possède un auditorium de 1354 places. L'équipement est régulièrement utilisé par les chœurs et orchestre amateurs de la région.

266 Voir par exemple la critique de l'opéra « A Midsummer's night dream », de Benjamin Britten, Opéra-Théâtre de Metz Métropole, février 2016 [en ligne] *Anaclase*, par François Cavallès, production dans laquelle apparaît le Chœur Spécialisé. <http://www.anaclase.com/chroniques/a-midsummer-nights-dream-le-songe-d%E2%80%99une-nuit-d%E2%80%99%C3%A9t%C3%A9-1>

« L'opéra, c'est une prestation professionnelle et tout le plateau est payé, c'est la législation, ils sont obligés de payer les enfants aussi. Mais c'est symbolique. En général quand on fait un opéra, il y a au bas mot 70 h de présence au théâtre, entre les répétitions et les spectacles, et les enfants sont payés 150€ brut pour le tout. Mais c'est obligatoire pour l'assurance, ils ont un contrat de travail. On ne peut pas sur une prestation entièrement professionnelle, ce serait considéré comme de l'exploitation. Mais nous ici en tant que Conservatoire, nous on est dans un cadre pédagogique. Tous les concerts qu'on fait sont gratuits, on ne fait jamais payer aucun concert et les enfants ne touchent jamais rien. Les profs non plus d'ailleurs ; c'est notre travail. C'est comme ça, ça fait partie de notre fonction, on n'est pas payé en plus pour faire notre concert. »²⁶⁷

Selon les années, le chœur spécialisé participe également à d'autres manifestations. En 2020 était prévue (elle a été annulée en raison de la crise sanitaire) une saison culturelle pour les 800 ans de la cathédrale de Metz, à laquelle ce chœur devait participer. Ils ont également participé notamment au concert Ypokosmos²⁶⁸ et au concert de la Misa Criolla²⁶⁹ :

« Cette année on va faire un programme avec Cascadeur, avec l'ONL (orchestre national de Lorraine), voilà. Ils sont amenés à faire plein de choses, ils font le concert au temple Neuf (Metz) à Noël. Des choses plus extérieures, ce n'est pas l'audition du conservatoire. Le chœur de jeunes c'est pareil, le chœur de jeunes donc c'est les ados, ils vont participer aux 800tenaire de la cathédrale, faire un concert avec l'INECC au mois de mars, donc c'est un programme à trois voix. Et puis l'ensemble vocal Gabriel Pierné, donc là c'est à part – c'est un ensemble mixte d'adultes, donc rien à voir avec les autres chœurs d'enfants, et ils ont un programme propre. Donc tous ceux qui sont en chant choral obligatoire (les 1^{ers} cycles et les cham collège) chantent une fois par an. On a une audition pour les 1^{res} années, on a un concert des chœurs à l'arsenal, en général on y met les 3 et 4 années. Les Cham, ça dépend. Cette année ils chantent aussi à la cathédrale, ça dépend des années. Les autres chœurs, ça dépend. Il y a toujours des projets plusieurs fois par an. »²⁷⁰

Les spectacles extérieurs sont l'occasion de montrer les talents du conservatoire auprès du public plus large, et sortent les élèves du cadre institutionnel du conservatoire. Le « concert des chœurs » est un concert annuel, qui a lieu dans la grande salle de l'Arsenal, et qui présente les productions des chœurs d'enfants du conservatoire devant un public de parents.

Chaque année, le conservatoire organise – en plus d'autres concerts au cours de l'année impliquant soit le chœur spécialisé, ou le chœur d'adultes – un spectacle en fin d'année, qui rassemble tous les choristes du conservatoire. Il y a des élèves de la dominante chant choral, et des autres classes. C'est aussi un dispositif pour communiquer aux parents, montrer le travail fait, leur permettre de voir leurs enfants en artistes et, quelque part, valider la qualité de la formation que ces enfants ont eue par la création d'un spectacle. C'était également un moment familial, avec un public composé majoritairement de parents. Et le spectacle est conçu pour parler particulièrement aux parents, leur montrer l'intérêt du chant choral pour les enfants.

267 Entretien avec Mme Hoerner, professeur de chant choral et de direction de chœur, op cit.

268 Alexandros Markeas, op cit.

269 *Misa de indios - Misa criolla*, production de l'ensemble La Chimera, Arsenal de Metz, 16 décembre 2016.

270 Entretien avec Mme Hoerner, op cit

Il est intéressant d'analyser, en ce sens, le texte de présentation rédigé par les responsables de la classe de chant et publié dans le programme du concert de fin d'année, donné à l'Arsenal de Metz. Notons en passant que le choix de ce cadre prestigieux pour le spectacle de fin d'année du Conservatoire vise à faire ressentir la manière dont le chant choral a fait grandir, dans un sens à la fois physique et symbolique, les enfants qui y ont participé. La présentation du chant choral dans le programme distribué à cette occasion aux parents insiste ainsi sur les vertus du chant choral :

- « Chanter ça détend ». ²⁷¹
- « Chanter c'est du sport »
- « Chanter, ça met de bonne humeur »
- « Chanter ça libère »

Il s'agit d'une vision « utilitariste » du chant. C'est dire que le chant n'a pas qu'une valeur « en soi » comme technique artistique, mais qu'il est aussi un outil utile à la santé physique et mentale et au développement personnel. C'est une façon de confirmer aux parents l'intérêt d'inscrire leurs enfants aux cours de chant choral, en raison de la valeur éducative de son apprentissage et de son exercice. Ce discours est également présent chez certains pratiquants adultes. Bénédicte, on s'en souvient, nous déclarait qu'elle exploitait les bienfaits du chant sur la santé et proposait des ateliers de yoga et chant. Il est également exploité professionnellement. On trouve ainsi, sur le marché, des offres d'ateliers pour de la musicothérapie par le chant. Mais ces objectifs de santé physique et mentale sont poursuivis plutôt dans des ateliers spécifiques animés par des individus spécialement formés à certaines méthodes (la musicothérapie) que dans les cours de chant courants. Philippe par exemple nous disait avoir refusé une élève venue avec des fragilités mentales parce qu'il estimait que ce n'était pas son rôle de s'en occuper. Un professeur de chant peut seulement proposer des conseils de technique vocale. Cependant, il est vrai que la pratique du chant choral, si l'individu s'y adonne sérieusement, engendre un plaisir qui contribue au développement personnel de l'individu :

« S'il est vrai que nous pensons le chant choral comme une discipline au service de la formation du musicien, de son oreille mélodique et polyphonique, de son sens rythmique, de son autonomie face à la partition, de sa capacité à chanter dans sa tête pour choisir le bon tempo à son instrument, conduire une phrase musicale ou lui donner une vie rythmique et expressive, le chant est aussi une façon de se faire plaisir, de s'intégrer à un groupe, de se coordonner, d'être à l'écoute des autres et de se mettre à l'unisson : travailler sous la direction d'un chef permet de se fondre dans un son d'ensemble et implique un sens de l'équilibre, du rythme et de la justesse,

271 Programme du concert des chœurs du Conservatoire de Metz Métropole, Arsenal de Metz, 2013

mais aussi un sens des responsabilités, une ouverture aux autres, une disponibilité et une véritable solidarité. Tout un apprentissage²⁷²... »

Le chant est célébré pour ses vertus morales et en tant qu'outil d'éducation personnelle, au-delà du but en soi qu'il peut être pour quelqu'un qui désire devenir chanteur professionnel. Cela éclaire le rôle de certains cours de chant choral dans les écoles de musique, proposés comme enseignement complémentaire à des élèves « instrumentistes ». Le chant, au sein même du Conservatoire, possède ainsi un statut hybride. Il y est enseigné comme discipline artistique à part entière à des enfants, une pratique récente et qui ne concerne que des effectifs réduits (22 élèves à Metz en 2019-20, sur 500 enfants en 1^{er} cycle). Dans le même temps, comme le souligne le spectacle de fin d'année, il y est utilisé comme un outil pédagogique pour le jeune musicien, et, au nom de sa dimension ludique et de sa valeur éducative pour les enfants, mobilisé en tant qu'argument promotionnel par les enseignants.

Ce chapitre nous a permis d'observer les spécificités de l'enseignement spécialisé, par l'étude de cas de la classe de chant choral au conservatoire de Metz, et ses tensions entre la recherche d'équité sociale et de technicité artistique, mais aussi entre sa vocation et l'usage : le cadre national prévoit que ces classes servent la formation du futur chanteur professionnel. En pratique, les enseignants espèrent former des « amateurs autonomes ». Les enfants peuvent y voir une occasion de s'épanouir, tandis que leurs parents peuvent y voir une réponse à l'enseignement artistique qu'ils veulent que leurs enfants suivent. À la différence de chorales associatives et de maîtrise, le concert n'est pas une finalité, mais l'occasion de montrer les talents des élèves, leur progression, alors que le but premier est de délivrer un enseignement technique.

Le rôle du concert est ici pédagogique. Il donne une cohésion et un fil conducteur aux enseignements donnés dans l'établissement, et répond, on l'a vu avec les productions des enfants à l'opéra-théâtre de Metz Métropole de donner une expérience professionnelle à ces futurs chanteurs, et une expérience de la scène. Les concerts sont aussi une façon de valoriser la qualité de l'enseignement artistique dispensé par l'école vis-à-vis des parents d'élèves, par le biais des spectacles de fin d'année, et auprès d'un public plus large et spécialiste en ce qui concerne les productions à l'opéra -théâtre. La question est différente avec les productions d'une école maïtrisienne, qui comme nous allons le voir, réunit des enfants de même âge, mais a un autre fonctionnement. Elle repose en effet sur un fonctionnement associatif et s'oriente davantage vers la prestation de concert.

272 Programme op cit.

3. Le cadre de l'enseignement privé : la maîtrise de Metz

Après avoir examiné et le fonctionnement et le statut du chant choral au sein du Conservatoire de Région, intéressons-nous maintenant à une autre institution locale qui assure la transmission du chant choral. Il s'agit d'une institution privée, symbolique à sa manière du statut particulier des anciens départements annexés, toujours sur le régime du concordat napoléonien, comme on l'a vu lors de notre présentation de notre site d'observation. Cette formation est hybride dans son fonctionnement, puisqu'elle est à la fois un équipement culturel du diocèse, une association de loi 1908, une école de chant et un chœur tourné vers la prestation de concerts. Le chœur fonctionne grâce au soutien du diocèse, des subventions publiques ainsi que des recettes de concerts. Ce qui singularise la Maîtrise messine, par rapport au Conservatoire, c'est qu'une de ses fonctions est d'assurer le service du culte de la cathédrale. Pour autant, la Maîtrise reste un dispositif d'enseignement accessible à tout un chacun, indépendamment de son appartenance confessionnelle et de sa pratique religieuse, s'il en a une. À la différence du chœur d'adultes qui recrutent des adultes volontaires, une sélection s'opère au niveau des chœurs d'enfants, car du fait du fonctionnement en classes à horaires aménagés, les enfants sont nécessairement inscrits dans l'école partenaire, dans notre cas, il s'agit d'un établissement privé catholique. D'autres enfants ne peuvent pas intégrer le chœur.

Les maîtrises sont comparables aux filières voix des conservatoires de musique en termes de l'âge des enfants, des programmes proposés, mais différentes sur un point, au-delà même de la question de la religion, car toutes les maîtrises ne sont pas religieuses, c'est la stabilité du groupe : une maîtrise, c'est un groupe constitué, et non une classe à laquelle peuvent se joindre d'autres élèves occasionnellement comme c'est le cas au conservatoire de musique. Ces écoles sont comparables aux filières voix de par la tranche d'âge concernée, en témoigne la possibilité pour leurs enseignants de chercher occasionnellement des espaces de discussion communs, par exemple les « Rencontres nationales des maîtrises et filières-voix des conservatoires » organisée par l'IFAC²⁷³, dont la 5^e édition a eu lieu à Metz, les 10 et 11 juillet 2017. Mais elles restent différentes dans la finalité, puisque l'objectif est la prestation de concert. Les objectifs encore peuvent varier d'une maîtrise à l'autre. Lors de cette rencontre en juillet 2017, les chefs de chœur se disaient qu'il y a « autant de définitions de maîtrise que de maîtrises », ce qui

273 Institut français d'Art Choral, un groupe d'intérêt du chant choral, qui a pour objectif « la promotion et le développement de l'art choral », crée le 19 septembre 2000. Source : *Statuts de l'IFAC, adoptés le 19 septembre 2000 et modifiés les 4 décembre 2001, 21 octobre 2003, 7 mai 2004, 8 mai 2012 et 25 février 2017*. En ligne : <https://artchoral.org/statuts-de-lifac/>

souligne les différences (premièrement entre des maîtrises laïques et religieuses), mais aussi le refus d'être enfermé dans un modèle.

Nous présenterons le fonctionnement de ce dispositif en deux temps : dans un premier temps nous observerons le fonctionnement de « l'école maîtrisienne », c'est-à-dire les chœurs d'enfants de la maîtrise qui suivent de cours de chant choral, pour permettre la comparaison avec la filière voix du conservatoire de musique, et dans un second temps l'organisation économique de la maîtrise. Du fait de ces deux volets, le chef de chœur est à la fois employé du diocèse, professeur de chant choral et chef de projet. La deuxième partie de chapitre nous permettra de regarder également le rôle du « bureau » de l'association qui se rapproche de celui d'une entreprise.

3.1 Une forme hybride entre enseignement technique et prestation de concerts

La Maîtrise de Metz forme actuellement 64 enfants, inscrits dans un établissement privé catholique, Jean XIII à Montigny-lès-Metz. Les enfants sont au nombre de 35 au collège (de la 6^e et la 3^e) et 29 au primaire (classes de CM1 et CM2). Ils sont répartis en deux chœurs : les plus jeunes constituent le « chœur préparatoire » et les collégiens le « chœur principal ». Les enfants ont leur cours de chant choral dans leur école. Il s'agit de classes à horaires aménagés : un dispositif plus léger que ce qui existe dans le public, mais qui permet à ces 64 enfants d'avoir leur cours de chant choral dans le temps scolaire. Les enfants ne sortent pas de l'établissement pour prendre leurs cours, ce sont les enseignants qui viennent à eux. Au primaire, les enfants ont 3 h 30 de cours à la Maîtrise en horaires aménagés, qui sont pris sur les cours de musique, religion (proposés dans les écoles des départements concordataires), sport et 30 minutes de cours d'histoire. Ils ont encore 45 minutes de cours de chant individuel, hors aménagement d'horaires, mais dans leur école, en fonction des disponibilités des élèves et de leur professeur. Au collège, les élèves ont 3 h de chant choral en cham 6^e et 5^e (pris sur les cours d'instruction religieuse, art plastique et éducation musicale) et 3 h de plus, hors cham. Les 4^e et 3^e ont 2 h en CHAM (pris sur les cours d'éducation musicale et instruction religieuse) auxquelles s'ajoutent 2 h hors CHAM, et 1 h 30 de répétition avec le chœur de lycéens. De ce point de vue, l'organisation ressemble à celles que l'on peut voir dans les écoles publiques de musique, avec la différence que le cours a lieu dans le cadre scolaire et que les effectifs ne permettent pas de faire des groupes d'âges et de niveau comme nous allons le voir dans l'observation de cette répétition ordinaire du chœur principal.

Une répétition du chœur principal

La répétition, dont un extrait est présenté ci-dessous, dure 45 minutes et a lieu au collège des enfants. C'est un mardi après-midi, les enfants jouent dans la cour, et les deux chefs de chœur attendent la sonnerie de 13 h 05 pour faire monter les enfants dans la salle. Le lycée prêt à la maîtrise une grande salle réaménagée en salle de musique. Depuis que nous avons cette salle, le bureau de la Maîtrise a également déménagé et quitté la salle qu'il occupait à l'évêché de Metz pour cette salle plus grande et plus fonctionnelle. Comme d'autres chorales, celle-ci bénéficie d'aide non monétaire par le prêt de matériel, dont cette salle, prêtée par le lycée. Dans cet espace il y a un coin bureau pour l'administrateur de la maîtrise, des étagères tout le long des murs pour stocker les partitions, et au milieu un piano, des chaises disposées autour, sur plusieurs rangs. Et au milieu des chaises, un peu en désordre, des pupitres. Les enfants s'installent et la répétition commence par un échauffement.

« **Mardi 24 septembre 2019. Salle de la Maîtrise. Lycée Jean 23.** Brouhaha. Bruits de chaise. Des ados s'installent, bavardent. Le chef est au piano. Je m'assois en deuxième rang, à côté des enfants pour écouter.

« C'est parti ! On se met debout ? ». À nouveau, bruits de chaises. « *Shh... mets-toi-là Yan ! on y va ! Ts ts ts ! Sh sh sh sh ! F f f f !* » Les enfants imitent le chef, pour l'échauffement. Il annonce toujours un temps à l'avance la consonne suivante, « s », ou « f ». « Trois fois S, trois fois sh, trois f. » Les enfants font l'exercice et il commente : « attention à votre tenue, bien sûr les deux pieds » avant de changer la consigne : « maintenant... *ssssssss shhhhh ffffffffff !* » Il y a toujours des bruits de chaises et de pupitres, les enfants continuent de s'installer, de se faire de la place pour être debout.

Le chef se met au piano et montre un motif, pour la vocalise. Après avoir donné l'exemple il dit : « Et ! » les enfants chantent « ou-ou-ou » sur le motif. Il les soutient au piano, et ils répètent en boucle le même motif, à chaque fois au ton supérieur. Après quoi il annonce un nouvel exercice : « ok ! Maintenant, *a-ha é-hé i-hi o-ho ahhh* » ! (Sur les notes do-mi, re-fa, mi-sol, fa-ré do). « *Voilà. Quand on chant, e quand on fait du théâtre, quand on fait des vocalises, il faut qu'il y ait une intention musicale. Vous devez être dans un état d'esprit où on raconte une histoire. Rappelez-vous que quand vous chantez, vous chantez pour un public, et si vous ne racontez pas une histoire, il ne vous écoute pas. Il faut qu'on comprenne quelque chose. Faites-moi quelque chose d'énergé* ». Il propose ensuite « nostalgique, joyeux, peur ». Ensuite c'est au tour des enfants de proposer d'autres nuances ou caractères. Cela les fait rire, l'un d'eux détourne la consigne pour en faire un jeu : triste, suicidaires (qui n'a pas été retenu), peur, timide ».

Le chef de chœur tente de créer une cohésion dans le groupe avec des élèves qui n'ont pas fini de s'installer. Il est à la fois en train de discipliner le groupe et de les faire chanter. Pour leur montrer les exercices (d'abord des exercices de souffle sur « *sh sh sh sh* » cela réveille la respiration et le corps) il procède par un exemple vocal (il fait lui-même l'exercice et les enfants imitent) et commente avec des images pour les aider à visualiser. L'objectif est de capter l'attention de chacun des enfants, et optimiser le temps de répétition, car ils n'ont que 40 minutes, pour apprendre plusieurs chants.

« **Mardi 24 septembre 2019. (Suite)** Nouvel exercice : « maintenant, *iyâ ha ha ha* (sur les notes : sol-do-sol-mi-do). Oui, comme un skieur qui prend de l'appui pour sauter. Non toi tu changes de place, tu te mets là s'il te plaît. Voilà je préfère tout de suite vous séparer si vous discutez..., on y va. 1, et ! », les enfants chantent. Il les arrête : « non, il y a quelqu'un qui fait à l'octave en dessous ». Un enfant se manifeste, en fait c'est trop aigu pour lui, il ne peut pas. Le chef demande à réentendre l'exercice une fois sans lui, pour écouter les autres, car il a décelé une autre erreur dans le groupe. Il demande à écouter quelques enfants seuls, le premier à chanter est intimidé et ne chante pas fort du tout, mais ce sont les bonnes notes. C'est au tour de son voisin, qui part sur la bonne note, mais se trompe sur les suivantes qui sont beaucoup trop basses. Le chef tente de l'aider : « c'est comme un ballon, les montgolfières qui montent, essaye de ne pas chanter plus fort, mais plus aigu ». La deuxième fois est mieux : « excellent ! ». Le troisième réussit l'exercice.

Le chef : « bien, on s'assoit ? » Les enfants s'assoient, le chef s'apprête à leur distribuer une partition, en expliquant le contexte : « alors ça, c'est ce qu'on va chanter avec la Maîtrise de Reims en novembre ». Les enfants bavardent et rient pendant la distribution. « On en prend un pour deux. Anaïs, tu ranges ton portable s'il te plaît. »

Le chef se remet au piano « alors c'est parti. *Ave Verum* ! On essaye de déchiffrer, lentement. Et ! » les enfants chantent le *Ave Verum* de Mozart, et le chef plaque des accords au piano pour les aider, chantent un peu avec eux en même temps. Après avec lui les deux premières phrases, il porte leur attention sur les ressemblances entre ces deux phrases, et ils reprennent l'extrait une deuxième fois.

Enfant : « ç'a déjà sonné ou pas ? »

Cette dernière intervention rappelle que ce cours de musique a lieu dans l'institution scolaire. L'horloge de l'école rappelle que la séance est terminée. L'enseignant multiplie les registres de discours : organiser la séance (le chant à l'étude est prévu pour un concert avec une autre maîtrise en novembre), discipliner le groupe (« on s'assoit », « on essaye de déchiffrer ») et enlever les objets étrangers à la séance (le portable). Dans cet extrait, nous voyons l'interférence entre le cadre scolaire et le cadre musical : les enfants sont en cours et quelques-uns attendent la sonnerie pour savoir si l'heure est terminée. Le chef de chœur a décomposé la séance en plusieurs moments : un moment d'échauffement et étirement pour se mettre en disposition pour chanter, un moment avec des exercices pour travailler le souffle, la posture, et en fin un moment pour travailler les pièces au programme. En cas d'erreur, l'enfant qui s'est trompé n'est pas ciblé : leur professeur emploie des tournures qui permettent de signaler les erreurs sans désigner un responsable ce qui est respectueux des enfants, comme « *non, il y a quelqu'un qui fait à l'octave en dessous* ». À ce moment, un garçon lève la main pour signaler que c'était lui, mais parce qu'il rencontre une difficulté pour faire l'exercice et sollicite l'aide du chef de chœur. Une différence avec le conservatoire de musique, c'est l'organisation des cours : les cours de chant choral au conservatoire sont délivrés par une équipe de trois professeurs, qui organise les enseignements sous forme d'ateliers de 20 minutes. Ici le contenu est similaire, mais en un seul cours. Les enfants sont sollicités pour apprendre à déchiffrer : le chef de chœur joue volontairement la pièce (l'« *Ave Verum* » de Mozart) plus lentement, pour que les enfants aient

le temps de lire et de trouver les notes. Cette pièce est difficile pour les plus jeunes en 6^e et 5^e et leur demande un effort supplémentaire, là où les 4^e et 3^e semblent plus à l'aise. C'est une particularité aussi que ce groupe rassemble des enfants de plusieurs niveaux, donc certains ont déjà 4 ans d'expérience, à côté d'enfants débutants. Dans l'ensemble, cela permet plutôt aux débutants de progresser plus vite avec l'exemple des enfants plus âgés. Ceux-ci peuvent continuer d'évoluer en rejoignant dès la 4^e le collège vocal qui chante des pièces plus ambitieuses. Le recrutement des enseignants est différent : ici le chef de chœur donne lui-même les cours de chant choral, et les cours de technique vocale individuels sont donnés par des chanteurs qualifiés, mais qui ne sont pas recrutés sur concours comme dans les écoles publiques. Leur formation est complétée pendant l'année par des stages sur les temps de vacances, et des concerts qui sont l'occasion de travailler avec d'autres chefs de chœur et formateurs. Cela contribue également à leur formation, car les stages permettent d'aborder des points spécifiques : un spectacle chorégraphié, un opéra, une musique baroque anglaise, ou des cours de chant avec un professeur venus d'une autre institution. En 2013, ils ont pu suivre des cours de chant avec le Centre des Musiques Baroques de Versailles. Le chœur est tourné vers la prestation de concert, mais ces rencontres contribuent à la formation des choristes.

Recrutement et sélection

Ces choristes sont tous recrutés dans leur école, l'ensemble scolaire Jean 23 à Montigny-lès-Metz. L'établissement ne fait pas de la publicité pour le chœur et le recrutement des choristes se fait en interne. Les établissements publics qui ont des classes spéciales en font la publicité, car c'est un outil d'attractivité, mais cet établissement privé attire déjà des familles qui fuient le secteur public. Les arguments de cet établissement pour se distinguer sur le marché de l'éducation sont les formations qu'il dispense (classes préparatoires, écoles de commerce) et non cette activité artistique qui paraît ne pas faire l'objet d'un investissement particulier par l'établissement qui se contente de « laisser faire²⁷⁴ » une activité qui existe dans les murs sans perturber le fonctionnement de l'école. Le recrutement se fait par la Maîtrise et non par l'école :

« Ce qui se passe, en juin (le directeur de la Maîtrise) nous donne la liste des élèves qui sont inscrits à la Maîtrise et nous on les met dans les classes dans lesquelles l'emploi du temps est compatible avec la prise en charge de la Maîtrise. C'est pour vous expliquer que les élèves qui sont inscrits passent d'abord par la Maîtrise. Moi j'inscris les élèves, en 6, 5^e, 4^e – traditionnellement en 6^e. Je ne fais pas de pub là-dessus, mais il y a des personnes qui viennent et qui connaissent la Maîtrise, et parce qu'ils connaissent la Maîtrise, ils veulent s'inscrire, demandent à bénéficier des horaires aménagés, à ce titre-là en étant élève de cette école. »²⁷⁵

274 Entretien avec le directeur de l'établissement scolaire.

275 Ibid.

Dans cet établissement, pas de commission d'examen ou de test d'entrée pour intégrer la Maîtrise. Ce ne sont pas de « vraies » CHAM selon la réglementation du secteur public — la forme que nous avons rencontrée dans notre observation du Conservatoire —, mais une forme allégée, où les enfants ont tout de même un après-midi libéré pour les cours de chant choral. Le directeur d'établissement laisse le directeur de la Maîtrise décider du recrutement, voire s'il le souhaite mettre fin à la participation d'un enfant pour cause de comportement inacceptable :

« S'il y avait des difficultés de comportement, c'est surtout à la Maîtrise qu'ils s'en rendraient compte. Et à chaque fois qu'il y avait des interruptions, ça venait de la Maîtrise. (...) même si je fais partie du comité directeur de la Maîtrise, ce n'est pas moi qui vais m'immiscer dans la relation avec les élèves. Après si le gamin pose des problèmes dans la Maîtrise, ça peut me concerner aussi. Mais ce sont vraiment deux moments de la scolarité. Quelqu'un qui pose problème dans l'un pose problème dans l'autre. Par contre ce qui peut arriver, ce qui pourrait arriver, mais qui ne m'est pas encore arrivé, c'est un élève pose problème dans l'établissement, qui passe en conseil de discipline et qu'on le renvoie. À ce moment, il peut toujours être à la Maîtrise, mais ne peut plus bénéficier des cours donnés ici. Mais ce n'est jamais arrivé. L'inverse est déjà arrivé, M. B me dit « lui, je le prends plus à la Maîtrise ». ²⁷⁶

À la Maîtrise, les choristes sont évalués avec un bulletin semestriel. À la demande de la Maîtrise, une note « maîtrise » figure sur le bulletin scolaire des enfants. Certains de leurs cours de chant choral étant pris sur les cours de musique, ils ont une note de la Maîtrise pour le cours de musique, mais également un bulletin semestriel indépendant, avec des appréciations sur leur travail musical. Ils n'ont pas de notes pour le chant choral difficilement objectivable avec un barème de notation, mais des notes en direction de chœur (notée sur 5) et une évaluation des « compétences » valorisées par la structure : « concentration, esprit d'équipe et autonomie ».

Le recrutement se fait dans l'école. Il y a très peu de communication à l'extérieur. De ce fait, la demande d'intégrer la Maîtrise vient plus souvent des enfants que des parents. En effet, les formateurs de la maîtrise sont très présents dans l'école – d'une part parce que les cours de musique y ont lieu, mais aussi parce que les formateurs peuvent intervenir dans les classes pour préparer des spectacles scolaires. Il y a un test d'entrée pour situer le niveau de l'enfant :

« Les jeunes que vous avez... ils sont recrutés sur sélection ? Comment vous faites ?

– Non... il n'y a pas vraiment de sélection, mais on leur dit qu'il faut qu'ils travaillent, quoi. Il y en a qui travaillent, ils rattrapent le niveau. Je fais une audition pour voir le niveau et dans quel groupe on les met, mais on n'a jamais refusé un enfant. Sauf problème physiologique de la voix.

– Il y a des groupes de niveaux ?

– Oui, on est obligé pour les groupes de solfège. Là, ils ont FM tu vois. Il y en qui arrivent ils ont déjà fait de la musique et d'autres pas. Donc on fait deux groupes. Et au collège c'est la même chose. Enfin ce n'est pas tout à fait la même chose, ils ont des cours de déchiffrage. Là du coup, c'est le professeur qui l'adapte aux différents niveaux qu'il a.

276 Ibid.

- Parmi ces enfants, il y en a beaucoup qui jouent d'un instrument ?
- Plus de la moitié qui font de la musique en dehors oui. Au collège. Moins au primaire. Il y en a qui démarrent la musique avec la maîtrise puisque nous on ne donne pas de cours d'instruments, mais finalement ils sentent le besoin de jouer d'un instrument en plus. Et c'est vrai que c'est plus de la moitié qui joue d'un instrument, souvent en privé, soit au conservatoire. »

Une partie de ces enfants suivent des cours de musique par ailleurs, au conservatoire de musique. Ceux-là se trouvent plus avancés que les autres, car ils ont plus de cours. C'est un signe également qu'ils viennent de familles qui portent une grande attention à la réussite scolaire, en les ayant inscrits à la fois dans un établissement privé et dans des cours de musique. Cela reflète les stratégies éducatives des classes supérieures qui organisent « la saturation du temps libre²⁷⁷ » de leurs enfants et qui voient dans l'éducation musicale formelle délivrée par les conservatoires de musique, une annexe de la réussite scolaire, et une façon de leur donner un « capital culturel ²⁷⁸» des classes supérieures. Il n'y a pas de sélection sur niveau, car l'objectif revendiqué est de former des chanteurs – donc ils apprendront à chanter sur place, par la pratique –, et qu'il y a moins de pression que dans les écoles publiques pour le nombre de places disponibles. Cette absence de sélection sur niveau rend service aux enfants : dont la participation aux cours de musique est indexée, des « cham » publiques, à leurs résultats scolaires, alors que pour les enfants en échec scolaire, l'activité artistique peut au contraire devenir une source d'épanouissement, avec une activité qu'il ou elle peut enfin réussir et partager avec les autres :

« C'est vrai que le travail scolaire est prioritaire ; un enfant qui aurait vraiment des difficultés, mais par manque de travail, c'est arrivé qu'on lui dise voilà... la Maîtrise, ça fait trop parce que l'élève est toujours en retard et au lieu de faire le cours il finit ses devoirs. Maintenant, on a souvent d'excellents élèves, on a souvent des élèves moyens, et on a parfois des élèves vraiment en difficulté, mais c'est vu avec l'équipe pédagogique. Parfois l'enfant il s'épanouit que là parce qu'il est en difficulté partout. Tu vois, Camille ? ... Finalement, les parents nous disaient qu'elle ne s'épanouit qu'à la Maîtrise ! On en a quelques-uns qui sont vraiment en difficulté et ça leur fait une bouffée d'oxygène tu vois, ils s'épanouissent dans un domaine (...) »²⁷⁹.

Malgré une organisation en cursus et un certain rendement attendu des enfants, la cohésion de groupe et le développement personnel de l'enfant sont pris en considération. Point de commission pour intégrer la maîtrise – il y a une présélection du fait que les enfants sont choisis dans cette école —, seuls sont pris en considération, comme au conservatoire de musique, l'investissement de l'enfant et la cohésion du groupe. La participation au chœur n'est pas,

277 Lucas Tranchant. « Des musiciens à bonne école Les pratiques éducatives des classes supérieures au prisme de l'apprentissage enfantin de la musique », *Sociologie*, vol. 7, no. 1, 2016, pp. 23-40.

278 Pierre Bourdieu, *La distinction, une critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 1979

279 Entretien avec C Bergossi, directeur de la maîtrise

comme dans les CHAM publiques, indexée à la réussite scolaire, au contraire, le cours de chant choral est parfois le seul qui réussit à un élève et lui offre une expérience collective gratifiante. À la Maîtrise, les choristes sont évalués avec un bulletin semestriel. À la demande de la Maîtrise, une note « maîtrise » figure sur le bulletin scolaire des enfants. Certains de leurs cours de chant choral étant pris sur les cours de musique, ils ont une note de la Maîtrise pour le cours de musique, mais également un bulletin semestriel indépendant, avec des appréciations sur leur travail musical. Ils n'ont pas de notes pour le chant choral difficilement objectivable avec un barème de notation, mais des notes en direction de chœur (notée sur 5) et une évaluation des « compétences » valorisées par la structure : « concentration, esprit d'équipe et autonomie ». La motivation vient le plus souvent des enfants dont les parents découvrent la maîtrise une fois leurs enfants scolarisés dans l'école. L'établissement scolaire maintient le système des CHAM depuis plusieurs années pour permettre à ces choristes de suivre leur cours de chant, mais ne fait pas de communication active sur cette option²⁸⁰. Le recrutement se fait par le bouche-à-oreille – lorsque des enfants voient leur camarade aller à la maîtrise ou que des enfants suivent leurs frères et sœurs aînés – et par la présence du chœur dans le collège. Les formateurs sont en effet sollicités pour d'autres activités musicales dans l'école (spectacle de fin d'année), ce qui leur permet indirectement de recruter des choristes.

« On a plus de parents qui découvrent la Maîtrise finalement. C'est plutôt les enfants qui veulent s'inscrire à la maîtrise, mais parce qu'on travaille beaucoup avec toute l'école. P., moi et L. on est intervenus toute l'année dans les classes donc ils nous connaissent. Et ils ont vu un bout du travail qu'on fait, on les a quand même eus chaque classe toutes les semaines, 20 h à peu près. Alors s'ils veulent, ça leur plaît, les parents ... ils sont quand même à l'écoute de ce que veulent faire les enfants. Mais on a des parents qui s'inscrivent et des enfants et on a des enfants qui disent « je voulais venir, mais mes parents ne veulent pas ». C'est une question financière aussi, c'est payant. C'est une question aussi qu'il faut les emmener. Il y a des parents qui habitent loin. C'est compliqué de les emmener le soir, le week-end... »²⁸¹

Cependant, le fonctionnement de cette maîtrise demande un fort investissement des parents. Premièrement pour le coût que cela peut représenter : l'inscription à la maîtrise est de 320 € par enfant, ou 290 € pour le second enfant (cela inclut les cours et la location de la tenue de concert) ; à cela s'ajoutent les frais d'inscription à ce collège privé, mais ce sont surtout les

280 Cela peut sembler étonnant, car dans d'autres établissements les CHAM contribuent à leur image d'excellence : « les CHAM visent à donner une image d'excellence à l'établissement. Axés sur la pratique instrumentale ou vocale en partenariat avec un conservatoire, ces dispositifs présélectionnent des élèves volontaires pour suivre ces enseignements supplémentaires pendant toute la durée du collège. Ces collégiens s'avèrent souvent être issus des classes moyennes et supérieures », Stéphane Bonnéry et Manon Fenard, « La scolarisation de la musique dans l'enseignement secondaire au travers de projets partenariaux », *Revue française de pédagogie*, 185 | 2013

281 Entretien avec C Bergossi, directeur de la maîtrise

déplacements qui demandent la présence des parents, car les concerts, tournées et stages ont lieu sur les week-ends et les vacances. Les déplacements se font en bus, mais il faut que les parents soient présents pour déposer et venir chercher les enfants.

Le stage des vacances de la Toussaint (3 jours pour chaque chœur) est obligatoire, de même que la totalité des activités de la Maîtrise. En réalité, certains enfants auront des empêchements à l'occasion sur les concerts, mais leur présence est requise à ces manifestations. La Maîtrise leur demande un investissement important : plusieurs heures de cours de musique par semaine, ainsi que des manifestations les soirs, week-end ou vacances. Au vu du nombre de déplacements, le bureau demande aux enfants de fournir une autorisation de sortie du territoire, une copie de la carte d'identité dès la rentrée et de se procurer la carte européenne d'assurance maladie pour les voyages. Il peut y avoir des coûts supplémentaires pour contribuer au financement de déplacement (par exemple la participation au congrès des Petits Chanteurs). À cela s'ajoutent le stage des vacances de Toussaint (150 €), le manuel de formation musicale (20 €). La location de la tenue est incluse dans la cotisation. Les partitions leur sont prêtées, tout comme aux adultes.

Scolarité et continuité du parcours

Les primaires et collégiens ne sont pas sur les mêmes sites : les jeunes ont donc peu de lien entre eux. Pour autant, leurs enseignants sont soucieux de maintenir une continuité dans le parcours et ne pas perdre des effectifs entre le primaire et le secondaire, puis également entre le collège et le lycée, où il n'y a plus de CHAM, mais la maîtrise propose toujours une activité pour les lycéens : le *collège vocal*, qui répète avec les adultes en soirée. Cette classe ne comprend pas de cursus, mais tout de même un encadrement et donner un sentiment de progression aux choristes. Cela est dans le but de les fidéliser en suscitant de nouveaux enjeux et de valoriser les plus grands en rendant visible leur progrès technique. Ainsi les plus âgés du chœur principal peuvent déjà chanter avec les jeunes du collège vocal. Leur fidélisation est également dans l'intérêt du chef de chœur qui voit dans le chœur principal un moyen de renouveler le chœur d'adultes. Depuis qu'il a instauré ce fonctionnement, les effectifs du chœur d'adultes augmentent.

Au collège, les effectifs de choristes, en particulier le faible nombre de 4^e et 3^e empêchaient jusqu'alors de constituer sous-groupes comme cela se fait dans d'autres structures (Maîtrise de Reims, ou Filière Voix de Metz). La différence d'âge entre choristes est donc également un paramètre dans la gestion de la répétition, car selon que les jeunes soient en première année de chant ou choristes depuis 4 ans, ils n'ont pas le même niveau. Les plus expérimentés peuvent

déchiffrer de la musique à deux voix, tandis que les plus jeunes font des musiques plus simples et plus courtes :

« Ce n'est pas évident de faire travailler des 3e avec des 6e, ce n'est pas le même rythme. Soit on fait du répertoire de 6e et ils trouvent ça bébé, soit je vais vers les 3e et ça va trop vite. Ce n'est pas évident. Tu as vu tout à l'heure, j'ai commencé par l'Ave Verum de Fauré : c'est compliqué pour les 6e ! En 6e ils font des pièces qui font une page, c'est 15 mesures : là déjà, c'est 2 pages, avec des harmonies complexes, c'est en latin, donc là j'allais plutôt vers les 4e et 3e. Après j'ai fait le gospel, c'est en anglais, mais c'est toujours assez simple pour les 6e, et après je suis repassé au *Laudate*, qui est un peu un mixte entre les deux, mais on fait à deux voix. Donc je suis obligé toujours de jongler sinon pendant une session ils sont perdus, et les autres... s'ils refont des trucs qu'ils connaissent déjà, ce n'est pas possible²⁸². »

Mais malgré une récente augmentation du nombre d'inscrits, les chefs de chœur maintiennent un seul groupe de collégiens. Quand le chœur a commencé, les jeunes n'étaient que 4 ou 5 de chaque année à s'inscrire d'où la nécessité de constituer un seul groupe, et ce fonctionnement est resté, avec des aménagements pour tenir compte des différences de niveaux dans le groupe. Pour penser cette continuité, les formateurs organisent des journées de visite pendant lesquelles les primaires peuvent voir une répétition du chœur principal. Lors de leur stage annuel pendant les vacances scolaires de novembre, les deux groupes ont des ateliers communs pour pouvoir se rencontrer. Cela est fait pour inciter les plus jeunes à continuer dans ces classes à leur entrée au collège. De même, pour les collégiens, le fait de les laisser chanter – en réalité les obliger, car cela fait partie du programme – dans le collège vocal dès la 4e avec les lycéens, pour leur permettre de voir la suite. Ces passerelles visent aussi à aider les enfants à sentir qu'ils avancent, qu'ils grandissent, du fait qu'il n'y a pas de groupes d'âge dans le chœur principal. Alors que, de 11 à 15 ans, ils chantent ensemble, ce qui entraîne le risque qu'un sentiment d'ennui (ou de « tourner en rond ») s'installe chez ces adolescents qui chantent chaque année dans le même chœur pendant 4 ans, de la 6e à la 3e. Chanter avec les grands est valorisant et leur fait voir le palier suivant. À terme, c'est aussi une façon d'étoffer les rangs du collège vocal et du chœur de chambre que les jeunes peuvent intégrer à leur majorité, car le chœur d'adultes recrute très peu de chanteurs provenant de l'extérieur.

La continuité dans le parcours n'est pas facilitée par la morphologie spatiale de l'établissement scolaire, car les primaires et le secondaire ne sont pas sur les mêmes sites. Les deux groupes d'âge étant séparés spatialement, les jeunes ont donc peu de liens entre eux. Pour autant les organisateurs sont soucieux de maintenir une continuité dans le parcours et ne pas perdre des effectifs lors du passage du primaire au collège, puis du collège au lycée, où il n'y a plus de

282 Entretien avec le directeur de la maîtrise.

CHAM. La Maîtrise propose toujours une activité pour les élèves de lycée : il s'agit du collège vocal, qui répète avec les adultes, en dehors du temps scolaire. Pour penser cette continuité, les encadrants organisent des journées de visite pendant lesquelles les primaires peuvent voir une répétition du chœur principal. Cela est fait pour les inciter à continuer dans ces classes à leur entrée au collège. De même pour les collégiens, les laisser chanter dès la 4^e dans le collège vocal avec les lycéens leur permet de voir la suite.

Chanter à la cathédrale : servir la musique d'Église avec des choristes laïcs

Puisqu'il s'agit ici d'une maîtrise de cathédrale, il y a une dimension religieuse dans le projet. Les plus jeunes ne sont pas tenus de venir chaque semaine à la cathédrale, seulement aux fêtes : ce sont des adultes qui viennent au moins une fois par mois, ou plus selon leurs propres envies, chanter lors des offices. Cette mise au service du culte affecte, dans une société laïcisée comme la société française, la perception du chant choral, une perception que les responsables de la maîtrise ont à cœur de modifier, par l'augmentation des exigences de qualité. Au-delà de sa fonction liturgique, les prestations de chant choral assurées par la Maîtrise de Metz doivent avoir une valeur musicale incontestable :

« Parce que pour moi la Maîtrise est un moyen de montrer que dans l'Église on peut très bien faire de la musique de qualité. Quelque part, on souffre de ça, on parle de chorale liturgique à des gens ; quel son ils ont dans les oreilles ? Hein, c'est un son de... chorale ancienne, de voix pas travaillées, de répertoire euh... pas très intéressant. Ce que je veux montrer c'est que dans l'Église avec les moyens, avec des professionnels à la tête de ces Maîtrises, on peut très bien être au même niveau que le monde musical²⁸³».

Contrairement aux Maîtrises de l'ancien régime, et contrairement à la Maîtrise de Metz dans les époques précédentes, les enfants du chœur ne sont pas servants d'autel. Les servants d'autel (« enfants de chœur », et « chœur » indique qu'ils chantent, ou au moins le faisaient aux époques passées) constituent une tout autre équipe que nous ne côtoyons que de loin à la cathédrale. Les enfants scolarisés à la Maîtrise chantent peu à la cathédrale, uniquement aux grandes fêtes. Ils ont cependant des cours de religion : dans un département concordataire, cela fait partie de l'enseignement. Mais à la différence de leur camarade de classe, leur cours de religion est en fait un cours de « liturgie » :

« Alors, comme c'est une chorale qui a un côté religieux, nous²⁸⁴ on demande à ce qu'ils respectent les rites. C'est-à-dire aller à la messe et au moment de la messe, si on se met debout, on se met debout, s'il faut saluer, on salue... Voilà. Après on sent bien qu'il y a des pratiquants réguliers, des pratiquants irréguliers et des gens qui ne

²⁸³ Entretien avec le chef de chœur C Bergossi, 2011

²⁸⁴ Entretien avec le chef de chœur C Bergossi, 2019

sont pas du tout pratiquants. On a des musulmans, des protestants, mais après ils acceptent à l'inscription de venir. (...)

– (Directeur Adjoint, et formateur) : Et la liturgie, ce n'est pas de la catéchèse. La liturgie c'est vraiment comprendre comment fonctionne le rite, et comprendre pourquoi ils sont là à la cathédrale, ce qu'ils chantent, pourquoi ils le chantent en allant un peu plus loin. Au collège... c'est intéressant même pour ceux qui ne sont pas pratiquants. »

Les enfants ne sont pas tenus de chanter tous les dimanches à la cathédrale. Ce sont les adultes qui sont présents pour les offices, à tour de rôle. Il s'agit d'un chœur et non d'un groupe confessionnel :

« On ne veut pas les emmener (les enfants) à passer des sacrements à la Maîtrise ! Ce n'est pas notre rôle. Ceci dit, on peut les accompagner s'ils demandent. On a eu quand même assez régulièrement des enfants qui ont demandé à être baptisés, à être confirmés... parce qu'ils comprennent. Enfin, ils ressentent peut-être à la maîtrise une communauté qu'ils ne trouvent pas dans leur paroisse. Après on accepte complètement avec l'école de les accompagner. Ils ne peuvent pas le faire seuls parce qu'il faut qu'ils s'appuient sur un établissement ou une paroisse. On le fait. Il y a Romain qui avait été baptisé et qui a reçu le sacrement de la confirmation à la cathédrale à la semaine sainte. Après, nous, ce n'est pas notre rôle... »

La Maîtrise est une offre de pratique artistique dans l'école, mais il y a d'autres activités toute l'année : des compagnies ou institutions en ville font de l'action culturelle ou des interventions dans l'école. Des enseignants peuvent être à l'initiative de projet artistique en lien avec un cours qu'ils proposent. Il y a également, comme dans d'autres établissements, une chorale de collège... dirigée par l'épouse du chef de chœur de la maîtrise, qui est professeur agrégée de musique dans l'établissement. Comme cela était le cas dans l'école primaire publique dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, les élèves maîtrisiens sont mélangés aux autres élèves. C'est à la fois une question d'effectifs, et la volonté (affirmée dans l'établissement public, mais visible ici aussi) de ne pas créer de classes à part et maintenir une équité avec les autres élèves. Dans cet établissement privé, ce sont des classes à horaires aménagés... mais pas des CHAM comme dans le public. Ils suivent le même modèle que les classes CHAM qui existent dans le public en lien avec les conservatoires, mais il s'agit d'un dispositif allégé. Les collégiens sont donc libérés de leurs cours du mardi après-midi pour avoir les cours avec la maîtrise. Leurs cours de technique vocale sont placés en fonction de leur disponibilité et ont lieu dans l'établissement également. Je pensais que l'entretien avec le chef d'établissement m'apprendrait les origines de cette classe ou s'il la considérait comme une plus-value pour l'établissement, ce qui semble être le cas dans le public²⁸⁵. Or ce n'était pas le cas :

285 Un article du journal régional montre que lorsque la classe cham était menacée dans le collège Taison qui héberge d'autres filières spécifiques pour les élèves allophones, et une filière franco-allemande, d'autres collègues

« Alors non, on ne communique pas spécialement. Je pense que la Maîtrise fait sa propre communication, ça se dit. Alors les gens qui veulent rentrer à la Maîtrise ... mais encore une fois, on ne fait pas de la pub. On ne dit pas « venez chez nous, on a des classes à horaires aménagés ». En fait, c'est par adhésion au projet de la maîtrise que les élèves viennent. Ce qui se passe, en juin (le chef de chœur) nous donne la liste des élèves qui sont inscrits à la Maîtrise et nous on les met dans les classes dans lesquelles l'emploi du temps est compatible avec la prise en charge de la Maîtrise. C'est pour vous expliquer que les élèves qui sont inscrits passent d'abord par Maîtrise. Moi j'inscris les élèves, en 6, 5e, 4e traditionnellement en 6e. Je fais le recrutement en 6e, je ne fais pas de pub là-dessus, mais il y a des personnes qui viennent et qui connaissent la Maîtrise, et parce qu'ils connaissent la Maîtrise ils veulent s'inscrire, demandent à bénéficier des horaires aménagés, à ce titre-là en étant [inscrits dans notre établissement]. »²⁸⁶

Est-ce que la non-communication est une façon de sélectionner les enfants puisque que seules personnes informées font la demande d'inscription ? Celle-ci s'effectue en fonction de la motivation et le recrutement semble se faire dans les classes plutôt qu'auprès des parents dont certains découvrent la maîtrise quand leur enfant demande à y aller. Aucun enfant de ce chœur n'est rémunéré pour les spectacles : lorsque les concerts génèrent des recettes (27 % de leurs revenus en 2018) elles contribuent à financer le fonctionnement de l'association. Les concerts incluent de la création de spectacles, des concerts communs avec des orchestres et d'autres chœurs de la localité, des tournées en France ou à l'étranger (cela n'est pas possible tous les ans, et certaines tournées ne concernent que les adultes), mais aussi des concerts scolaires avec d'autres chœurs de l'école. Le répertoire est principalement de la musique dite de répertoire (classique, renaissance, contemporain, baroque ...), mais selon les occasions les jeunes chantent aussi des musiques actuelles (avec les 2000 choristes notamment en 2017), des musiques de film ou des créations.

Un spectacle exemplaire de la Maîtrise : une commande à un compositeur pour 400 enfants.

Il s'agit là encore d'un spectacle de fin d'année d'un établissement scolaire, mais d'une situation exceptionnelle puisque ce spectacle a été l'occasion pour la Maîtrise de passer une commande auprès d'un compositeur. Ce concert offre une étude de cas intéressante, car il s'agit d'un spectacle scolaire, mais aussi d'une commande spécifique pour le jeune public et adaptée à la voix des enfants. La maîtrise, comme certains chœurs de « cham » dans le public, a servi de ressource dans l'établissement scolaire pour développer un projet scolaire qui concerne tout l'établissement, et non les seuls maîtrisiens. Cette fois, toute l'école a pu bénéficier du

s'étaient manifestés pour les reprendre : Gael Le Calvez, « Collège Taison de Metz : après les craintes, le soulagement... », *Le Républicain Lorrain, Edition de Metz Ville*, 27 janvier 2016
286 Entretien avec le directeur d'établissement scolaire.

dispositif. La maîtrise participe au concert de fin d'année de l'école chaque année, mais cette fois, le concert a pris de l'envergure et était délocalisé à l'Arsenal (auditorium de musique classique) de Metz.

Ce projet unique a rassemblé à la fois des élèves de maternelle et primaire de Jean XXIII, les maîtrisiens, et l'Harmonie Municipale de Metz, pour deux dates de concert le 13 juin 2017 et le 17 septembre 2017. La Maîtrise avait passé commande à un compositeur, ce choix permettait de justifier une subvention publique pour ce spectacle. La commande donna lieu à un conte musical, « *Ah ! Si tu savais d'où je viens* » de Julien Joubert, racontant une histoire d'amour entre un collégien né de parents immigrés, faisant le « clown » en classe pour se rendre populaire, et une collégienne mystérieuse, dont la popularité au collège masque une situation familiale difficile. Le concert fut donné le 13 juin 2017 devant un public de parents ; l'enthousiasme fut tel qu'une seconde date était prévue pour le 17 septembre suivant, afin de présenter la création à un public plus large.

Pierre, directeur adjoint de la maîtrise et coordinateur sur ce concert, m'a rappelé la genèse du projet. Il s'avère que ce grand projet était né d'abord d'un projet plus petit – réaliser un spectacle de fin d'année pour les scolaires – qui s'était heurté à un obstacle :

« Et pour le conte musical, ça s'est passé comment ? C'était une idée de l'école ?

– C'était une idée de l'école, par rapport à ce qu'on avait fait il y a deux ans avec toutes les classes de CE2, mais chaque année on faisait avec toutes les classes de CE2 de CE1 un conte musical. C'était un peu le projet de l'année, mais on le faisait avec tout un niveau, donc ça fait 4 classes et on avait fait un conte musical de Julien Joubert, *la cuisine de Josquin et Léonie* sauf qu'on a eu un souci pour faire le concert, on voulait faire ça comme les autres années où on avait fait dans le gymnase. Problème cette année : ça représentait trop de monde, ou le gymnase ne pouvait pas supporter ce nombre-là. Donc on a dit, on va le faire au gymnase du lycée, et là, non, ça ne va pas non plus : le sol en parquet flottant ne supportera pas autant de monde parce qu'il commence à être dégradé. On ne peut pas mettre autant de monde, en plus il faudrait mettre une scène, etc. Donc tant pis, on a loué la [salle de musique actuelle], mais on ne l'a pas eu très cher, mais on a loué cette salle. Donc on a fait le concert dans une salle, avec éclairage professionnel, une vraie scène, toutes les classes, un orchestre... donc un truc, et la directrice de l'école, elle a trouvé ça génial et elle a dit : « il faut faire ça avec toute l'école ! » et lancé ce projet, « on fait ce projet-là avec toute l'école ! » Du coup, on a réfléchi pendant un an, et l'idée c'était de commander à Julien Joubert une création parce qu'il y avait le festival, donc c'était un peu l'année création aussi. Donc, commander une création et faire ça avec toute l'école, du coup il fallait qu'on fasse ça à l'Arsenal. »

Les organisateurs ont tiré parti d'un obstacle – impossibilité d'utiliser le gymnase de l'école – pour faire évoluer le projet de spectacle de fin d'année, mais aussi tiré parti du fait qu'une subvention importante du projet était conditionnée par une création – les organisateurs ont donc faire une commande à un compositeur. Ils se sont adressés à Julien Joubert déjà connu pour

écrire des contes musicaux pour voix d'enfants, en particulier pour la Maîtrise de Radio France. Ils lui ont cette fois demandé d'écrire pour 400 enfants, dont la plupart ont très peu voire aucune formation musicale. Le compositeur a finalement apporté à ses commanditaires, une première version de l'œuvre écrite pour chant et piano. La version piano et chant n'était pas définitive et servait à présenter aux commanditaires le travail réalisé, et attendre des retours. Le spectacle devait être accompagné par un orchestre d'harmonie et non un piano, mais l'orchestration (l'écriture de la musique pour un orchestre) demande une attention particulière et du temps supplémentaire :

« Et on a commandé ça (le conte musical « *Ah si tu savais d'où je viens* »)²⁸⁷ en mai-juin 2016 et [Julien Joubert] nous a apporté le truc. Il n'avait pas encore écrit pour l'harmonie, mais il avait déjà fait la version chant-piano – et il nous a apporté ça début octobre.

– Pour que vous puissiez déjà travailler ?

– Oui c'est ça, et voir si on était déjà satisfaits. Tu avais entendu ce qu'il disait, au dîner ? C'est le stress le plus dur qu'il a à chaque fois, dans sa vie de musicien et de compositeur, quand il arrive, et qu'il va présenter ce qu'il a écrit. Il a passé des heures et des mois à bosser et il ne sait pas la réaction des gens qui ont commandé. Et lui c'est le gros stress, et du coup il s'est mis au piano, et il s'est mis à chanter le truc du début à la fin. On a dit « c'est génial ! ».

Le prototype de l'œuvre, dans une version écrite alors pour voix et piano, est présenté aux commanditaires et approuvé. Le compositeur semblait encore dans l'incertitude à ce moment, mais le public formé par les commanditaires est conquis. Reste à faire apprendre à 400 enfants, en particulier des scolaires qui n'ont encore jamais chanté. À partir de ce moment, les organisateurs mettent en place un calendrier. Les enfants étant très nombreux, les séances d'apprentissage sont décomposées d'abord par classes, puis par niveaux et enfin, à mesure que la date du concert approche, rassemblées dans leur totalité. Cela a représenté une augmentation des heures travaillées pour les 3 animateurs, qui étaient le directeur, l'administrateur et la secrétaire du chœur :

« Après, on a fait répéter les classes, donc il y avait 4 classes de CM2, 1 classe de CM1, 4 classes de CE2, donc on est à 9 ... 10, il y avait 2 classes de grande section maternelle donc ça fait 10, et encore 4 classes de CE1 et 4 classes de CP, donc ça fait 18 classes. Ça veut dire 18 heures par semaine de répétition. Divisées en 3 ... mais, je devais faire au moins 8, et 5 et 5 pour les deux autres.

– entre toi, le directeur et la secrétaire ... ? Ça doit être énorme si ça s'ajoute à votre planning.

– ça s'ajoute au planning... Donc moi j'avais bien 8 ou 9 heures de répétition en plus par semaine, ça jusqu'aux vacances de février. De la fin des vacances de la Toussaint aux vacances de février, après on a fait niveau par niveau, après on a fait tous ensemble. Mais c'était crevant. »

287 Entretien avec Pierre Falkenrodt, directeur adjoint de la maîtrise

Les enfants étant des écoliers, d'autres individus interviennent : comme les enseignants qui encadrent les enfants pendant la durée de l'évènement. La réaction des enseignants était incomprise de certains chefs de chœur, car en tant que représentant de l'école, ils avaient d'autres attentes et ne semblaient pas trouver leur place dans l'évènement :

« Vous avez eu des retours ?

– Plein de retours des parents, qui étaient contents. Ça a vraiment plu ! Mais... il faut travailler avec les maîtresses, parce qu'elles ne savent pas en fait.

– Elles ne savent pas quoi ?

– Ben elles ne comprennent pas, même si on les voit tous les jours, ne savent pas où on va. Nous, on sait, même si c'est difficile à imaginer, mais on sait ce que ça va être 400 enfants, un orchestre, une harmonie de 50 musiciens, ce que ça va donner, que ça va être un gros truc, vraiment un évènement. Et les maîtresses et les parents, tout ce qu'ils connaissent c'est les machins qu'ils font à la kermesse de l'école dans la cour, en bougeant les mains et chantant une chansonnette. C'est quelque chose qu'ils n'arrivent pas à imaginer, ils n'arrivent pas à comprendre. Donc on commence les répétitions, ils ne savent pas où on va. On a fait la moitié des répétitions, on a commencé à faire les répétitions par niveaux, ils ne savent toujours pas où on va. On voit les répétitions tous ensemble ils voient à peu près ce que ça donne tous ensemble, mais c'est vraiment à la répétition générale qu'ils se disent : « ah ouais d'accord, ah ouais ».

– Comment tu arrives à percevoir ça ?

– Tu le sens dans leurs préoccupations en fait. Ils sont stressés pour des détails qui ne sont rien. (...) Ils sont stressés pour des trucs ... ils ont l'impression que les enfants ne seront pas prêts. Pour eux, un déplacement en bus avec les enfants, c'est compliqué. Tu vois ? Nous on s'est dit : ils prennent le bus, les bus ont été commandés, ils les emmènent à l'arsenal. Pour eux, ça, c'est la chose importante qui est dure à organiser et qui les fait stresser. Ils sont complètement dans autre chose ! Pour eux c'est la chose la plus dure de l'année quoi, ça va être le déplacement en bus, ou le déplacement à pied parce que les grands se sont déplacés à pied depuis (leur école). Il suffit de marcher.

– Elles ne pensent pas au spectacle ?

– Non et puis elles n'arrivent même pas à comprendre qu'elle serait leur place au spectacle (...) L'attitude des maîtresses change. Tu as des trucs ... Elles ont l'impression qu'on fait n'importe quoi, qu'on les mène au casse-pipe, qu'on les amène droit dans le mur, alors que nous on sait très bien où on va et que ça va marcher, mais elles ne savent pas, donc elles n'ont pas de contrôle. Elles ne maîtrisent rien, elles paniquent. »

Ici nous voyons le décalage entre deux types de professionnels qui chacun portent un autre regard sur l'encadrement des enfants. Les instituteurs et institutrices sont inquiets du déplacement en bus, préoccupés par des aspects pratiques, et ces personnes ne semblent pas anticiper sur le résultat, ils n'ont pas confiance. Les chefs de chœur quant à eux avaient l'habitude de travailler avec des enfants et avaient donc des attentes très différentes quant au résultat, et surtout une certaine confiance due à leur expérience (« nous, on sait où on va »). Ce genre de spectacle ne sert pas seulement à convaincre les parents de l'utilité de l'enseignement artistique dont bénéficient leurs enfants : il sert aussi à former les enseignants sur ce que peut

être un spectacle scolaire. Tout le monde ne semble pas convaincu qu'un spectacle scolaire puisse être un « beau » spectacle.

Ce chef de chœur semble se moquer des « spectacles de kermesse » qui seraient selon lui la seule référence artistique des enseignants en primaire. En tant qu'intervenant sur ce concert, il a été personnellement confronté au manque de compréhension de la part de ces enseignants et peut-être excédé, pourtant, derrière cette remarque, il y a une question plus importante : c'est celle de la formation des enseignants du 1^{er} degré dans les disciplines artistiques. Nous avons déjà rencontré ce problème avec la rencontre chantante « 1,2,3 chorale » qui servait à former les professeurs des écoles au chant choral, car ils ne sont pas toujours en mesure d'organiser eux-mêmes les spectacles scolaires, alors que l'enseignement artistique fait partie de leurs objectifs.

L'histoire de ce conte musical est celle d'un garçon, Tarek. Il vient d'arriver en France, à Metz précisément, et est attiré par une fille de sa classe, Laura, une orpheline qui parle une langue régionale, le Platt. L'histoire fictive est liée à la ville de Metz et à une langue régionale. L'histoire est racontée par les enfants, dont chaque chant reprend des dialogues entre les personnages. Il n'y avait pas de mise en scène ou de théâtre, si ce n'est un narrateur qui raconte les étapes de l'histoire. C'est un projet qui a été préparé pendant près d'une année scolaire :

« **Observation. Lundi 12 juin 2017. Arsenal** de Metz, répétition générale. Le chœur est composé de 400 choristes, certains sont sur scène sur des estrades, les autres au-dessus de la scène dans des places normalement destinées aux spectateurs, dans ce qu'on appelle ici « le paradis » (pour distinguer ces places notamment de l'orchestre, qui est face à la scène, et des loges et balcons qui sont de part et d'autre de l'orchestre, sur le côté). L'orchestre d'harmonie est sur la scène.

Il n'y a que des enfants et adolescents dans les chœurs, ainsi que 4 femmes de la maîtrise dont moi en tant que renforts et accompagnantes. Nous restons ensemble toutes les 4 d'ailleurs, dans le groupe « maîtrise » au milieu du chœur.

Il y a beaucoup de monde. En arrivant – nous passons tous par la porte des artistes – Marie-Laure (secrétaire de la maîtrise) était debout dans le cadre de la porte pour accueillir les enfants, qui venaient par groupes, encadrés par leurs enseignants. Elle me dit déjà qu'il y a « trop d'enfants ». Les instituteurs restent dans la salle avec les enfants pour les encadrer, aider à garder le calme, mais cela fait tout de même beaucoup de bruit. Christophe est présent et parle aux choristes avec un micro. Il est face au chœur, et dos à l'orchestre, devant lequel se tient Alain, le chef d'orchestre de l'harmonie. C'est lui qui dirigera la musique, mais Christophe reste pour diriger les chœurs.

Les enfants chantent par cœur, sauf nous (les 4 adultes et quelques ados en renfort) avons le livret de partition. Nous n'avons pas eu le temps de les apprendre par cœur comme les enfants. La partition devient gênante à certains moments, car il y a une chorégraphie : certains couplets sont accompagnés de gestes des mains, pour mimer les actions de l'histoire comme imiter le tic-tac d'une horloge, mettre les poings sur les hanches pour avoir l'air fâché, ou se gratter la tête pour réfléchir. J'en fais la remarque à ma voisine, que nous devrions le savoir par cœur. Elle me répond : « *parce que tu auras le temps d'ici*

demain ? ». Évidemment, non. Je lui dis : « *si encore on avait un enregistrement* », et elle m'explique qu'ils ont essayé de l'enregistrer, mais vu les conditions, ça s'est avéré trop compliqué.

Il n'y a donc que des enfants et des femmes, tout le monde est soprano. Nous ne sommes pas divisés en pupitre comme d'habitude, mais il y a quelques passages à deux voix et des canons. Christophe divise le groupe « maîtrise » en 6 sous-groupes. Je suis dans le groupe 2 avec quelques garçons et filles. Carole à ma gauche est dans le groupe trois. Cela s'avère important pour un canon à 6 voix, dans lequel nous ne chantons pas tout, mais uniquement la ligne qui est attribuée à notre groupe (c'est donc un faux canon). »

La pièce a été écrite sur mesure pour des chœurs d'enfants, et en particulier des enfants qui n'ont pas l'habitude de chanter. En conséquence, la pièce comportait beaucoup de passages à l'unisson et quelques subtilités dans l'écriture, comme de « faux canons », c'est-à-dire une mélodie qui ressemble à un canon pour l'auditeur, sans représenter autant de difficultés pour les petits choristes. La pièce ne comportait pas de solo : un récitant ajoutait des éléments de la narration entre chaque chanson. Les enfants n'ont pour la plupart jamais chanté. Christophe leur explique certains signes qu'il va leur indiquer pendant le concert : il les fait asseoir, puis ouvre les bras et annonce aux enfants qu'il va leur donner un signe pour se lever, qu'ils doivent regarder ses mains, car les mains veulent dire « attention ». Quand il est sûr que la plupart des enfants regardent effectivement les mains, il les lève et ils se lèvent aussi. Ceci est pour répéter les moments où les enfants seront assis et debout pendant le concert. C'est leur première expérience de concert, et certains découvrent les instruments de musique :

« **Journal de Terrain.** Pendant un temps mort pour les choristes, l'orchestre joue un peu et s'accorde. Un garçon à ma droite demande à Christine des explications sur un instrument qui attire son attention : ce sont des *marimba* et vibraphones.

Christophe déplace des enfants : un passage ne fonctionnait pas bien sur sa gauche, il demande à un groupe d'enfants de chanter une phrase chacun leur tour et fait déplacer un garçon vers l'extérieur, et fait asseoir une fille à sa place. Ce garçon chantait faux, mais il ne lui a pas dit. »

La réussite du spectacle reste l'objectif du spectacle. À ce stade le chef de chœur déplace les enfants : cela lui permet de regrouper les enfants qui chantent « bien » pour créer des « noyaux » dans le chœur et une meilleure qualité de son. Plusieurs fois, il y eut des imprévus liés au fait qu'il y avait deux types d'encadrants sur cet évènement : les chefs de chœur, habitués de par leur métier d'encadrer des choristes, et des instituteurs qui accompagnaient les enfants. Les chefs de chœurs et d'orchestre voulaient notamment encore faire quelques révisions avant que les enfants s'en aillent, mais n'ont pas pu le faire :

« La répétition s'est arrêtée un peu trop tôt : Christophe voulait travailler le dernier refrain, mais A. voulait aussi donner des précisions avant. Des instituteurs n'ont pas compris et commencé à faire descendre les enfants de leur place croyant que la répétition était terminée. Christophe a tenté de les faire rester sur scène, mais le mouvement était lancé, c'était trop tard. »

Les chefs de chœur prévoient l'imprévisible et ne sont pas surpris par les hésitations des enfants et même les moments susceptibles de créer du retard. Ainsi l'heure du raccord est volontairement annoncée plus tôt qu'elle n'aura lieu :

« **Journal de Terrain. 17 septembre 2017.** En regardant avec Pierre la foule désordonnée d'enfants, je lui dis : « ... *On ne commencera jamais à l'heure !* » il rit et dit : « *on a prévu !* ». Il n'y aura pas de raccord. Jusqu'à 20h, les chanteurs se préparent. Les maîtrisiens profitent du vestiaire de l'arsenal – une grande salle derrière la scène avec des rangées de porte-manteaux, un miroir, du café –, qu'ils partagent aujourd'hui avec les musiciens de l'harmonie pour se changer si besoin et poser leurs affaires. Les autres enfants sont répartis dans les couloirs. Une institutrice a fait asseoir ses élèves et improvise un atelier de méditation. Les autres instituteurs tentent de mettre les enfants en rang et les préparer à entrer sur scène.

Ainsi la foule d'enfants est encore dispersée à quelques minutes du concert. Il y a des enfants partout, ils sont 400. Les adultes, leurs enseignants essayent différentes stratégies pour les regrouper. Pourtant, le cadre du concert suffit à canaliser le collectif en un groupe ordonné :

« Nous allons bientôt entrer sur scène. C'est compliqué, nous sommes très nombreux, et tous compressés dans le sas devant la porte de la scène. À ce moment, Marie-Laure (secrétaire de la maîtrise et cheffe de chœur) trouve une solution : elle demande à tout le monde de se placer comme pour le concert, donc de faire un demi-cercle là, dans les coulisses, et que chacun trouve sa place dans le groupe à côté de son voisin. Cela nous permet de nous mettre « dans l'ordre » et de rentrer sur scène de manière organisée. Puis le régisseur (c'est une femme aujourd'hui) ouvre les portes et nous entrons sur scène. L'harmonie ne s'installe qu'une fois les chœurs en place, et sous les applaudissements. Enfin, Alain le chef d'orchestre entre, en dernier. La consigne nous avait été donnée de nous mettre assis une fois arrivés sur scène : pour nous, au dernier rang ce n'est pas pratique, car nous n'avons pas de marche pour nous asseoir. Les autres sont sur des gradins, au dernier rang, il n'y a plus de gradins. Nous attendons donc à genoux et accroupi (cela ne se voit pas depuis le public) que tout le monde s'installe. »

Vu le nombre d'artistes sur scène (400 enfants sur la scène et au-dessus, dans des places normalement réservées au public, ainsi que l'orchestre d'harmonie), et sachant que les enfants n'ont pas l'habitude de faire des concerts et ne peuvent pas simplement regarder le chef et chanter de façon autonome, un système particulier a été mis en place. La direction était assurée simultanément par trois personnes : Pierre, l'adjoint, restait avec 200 élèves de maternelles dans les places dites « en paradis », au-dessus du plateau ; Christophe était devant le chœur sur le plateau et Alain dirigeait l'harmonie :

« Ils sont trois à diriger : Alain est devant l'orchestre, et Christophe est entre l'orchestre et les chanteurs, face aux chanteurs (les primaires et la maîtrise), et Pierre est au *Paradis*, avec les maternelles. Avec près de 400 choristes, il n'y avait pas de place pour tout le monde sur le plateau. Christophe scrute les enfants : ils ne sont pas placés comme hier. Il en fait la remarque à une fille : « *tu n'étais pas là du tout !* », mais c'est trop tard pour effectuer des changements de placement. Il attend que Alain soit prêt et puis fait le signal préparé hier soir : il ouvre les mains, et les lève pour indiquer aux enfants de se mettre debout. C'est une réussite, le mouvement général est bien synchronisé. Tout au long du concert, Christophe regarde Alain pour qu'ils soient d'accord sur les départs. Christophe est surtout un relais, car les enfants ne savent pas suivre une direction d'orchestre, et il est présent pour

aider les chanteurs : souffler le texte, montrer la hauteur des notes ou le rythme en le mimant avec les mains. Il montre ses yeux pour dire « regardez-moi », parfois montre le plat de sa main pour dire « *ne bougez pas, chut, ce n'est pas encore le moment, on attend* ».

Les trois personnes avaient instauré une direction avec un système de relais, aligné sur Alain, le chef de l'harmonie. Les enfants sont trop nombreux et éloignés du plateau, et également inexpérimentés, pour se baser sur la direction du chef d'harmonie. Christophe et Pierre sont donc avec eux pour relayer les informations.

3.2 L'organisation économique de la Maîtrise

Parler de l'enseignement du chant choral par la Maîtrise c'est parler du fonctionnement d'une entreprise privée, même si elle est conventionnée. À la différence du Conservatoire ou d'un établissement scolaire, cette entreprise peut et même doit se procurer des ressources économiques complémentaires. Être « commissaire aux comptes » de la Maîtrise pendant quelques années m'a permis d'observer une pratique qui différencie la Maîtrise du secteur public de l'enseignement du chant choral, soit l'obligation de trouver des ressources financières complémentaires et le rôle joué par l'organisation de concerts dans cette perspective. Cette préoccupation économique reste acceptable, à partir du moment où, comme on l'a vu, concerts et spectacle restent des moments de formation pour les choristes. De plus, en tant qu'association à but non lucratif, l'association ne peut pas faire d'excédent à moins de pouvoir le justifier sur des besoins précis. Les concerts complètent une partie des revenus, mais permettent aussi de justifier le soutien par les pouvoirs publics puisqu'ils relèvent de la diffusion de concerts et les revenus aident à financer la formation des choristes. Les subventions publiques au titre du fonctionnement ont considérablement diminué. Dans ce contexte, la capacité à organiser des concerts, collaborer avec d'autres ensemble devient un avantage, car elle lui permet de capter des subventions liées à la « diffusion », plutôt qu'au « fonctionnement ». L'observation de cette association donne un exemple des tensions inhérentes à certaines associations qui reposent à la fois sur une économie du don avec du travail bénévole (au bureau et dans les chœurs puisque l'activité musicale repose sur la libre adhésion des choristes) et des aides non monétaires, ainsi qu'une économie marchande qui les pousse à vendre leurs concerts en s'intégrant au « monde de l'art » local pour maintenir leur viabilité.

Le directeur adjoint, Pierre Falkenrodt est également chargé de l'administration du chœur, en collaboration avec la trésorière qui est bénévole au bureau. Il m'a accordé un moment pour m'expliquer les ressources économiques de l'association. Cette association reposant comme les

autres (« 88% ») des chœurs se voient offrir un lieu de répétition par une structure tierce²⁸⁸) sur des aides non monétaires, elle les a également chiffrées ce qui les rend plus visibles :

« ... et ce qui va être intéressant pour toi c'est les « *Contributions externes* » : c'est toutes les mises à disposition, c'est des choses qu'on ne paye pas.

– Pourquoi tu as écrit 100€ par mois ?

– On évalue un loyer ! Voilà, on nous prête quelque chose et on estime que voilà, c'est un bureau qui fait 20m², même moins, on devrait payer 100€ par mois pour ça. On a une salle pour entreposer des choses à la cathédrale et les deux postes salariés, celui de Christophe [Bergossi, le directeur] et le mien, parce que ce n'est pas la maîtrise qui les paye ces postes-là.

– C'est le bureau des cultes²⁸⁹...

– Voilà, donc ça, c'est une très grosse contribution, mise à disposition, c'est important. À Jean XXIII [lycée privé] on a la salle de cours beaucoup plus grande qui nous sert aussi de bureau qu'on évalue à 1000€ par mois. On a vu avec Jean XXII si ça semblait juste pour eux, les frais d'électricité, de chauffage, qu'on évalue à 200€ par mois (...) On a cette salle à disposition gracieuse, c'est comme si Jean XXIII nous subventionnait 12 000€ pour qu'on se paye une salle ! C'est une aide qui vaut 12 000€ ! Plus le chauffage, etc. Si on les payait, ça nous coûterait tant. Ce sont des *contributions externes* ».

Les recettes du chœur proviennent de subventions des collectivités territoriales (région, département et deux communes Metz et Montigny-lès-Metz), de l'Évêché (bien que le chœur soit lié à l'Évêché de Metz, il n'est pas en régie directe : l'association des chanoines verse une subvention à la maîtrise chaque année pour sa participation aux offices à la cathédrale).

Pendant trois ans, j'ai été commissaire aux comptes de la maîtrise, mais ce qui devait être un prête-nom s'est avéré une mission d'une demi-journée une fois par an pour examiner les comptes de l'association. Nous étions deux pour cela, et mon associé, Claude – un ingénieur à la retraite et également choriste – menait l'examen. Après l'examen (qui procédait d'une technique par « sondage » selon mon associé) nous devons demander le *quitus* à l'assemblée générale.

« **Notes du 12 mars 2015** : Claude tourne les pages du classeur, pose des questions à Marie. Elle semble connaître le contenu des classeurs et de l'armoire par cœur et sait dans quel tableau, quel classeur se trouvent des chiffres et leurs justificatifs. Claude a deux classeurs devant lui et jongle des feuilles de comptes aux factures. Tout est référencé, tout. La galette des Rois a coûté 55,44€, un achat à Woippy pour le goûter des enfants a coûté 32,10€ ; 85,97€ réglés à l'assurance de la santé au travail. Familles Rurales : 20€ pour une visite guidée lors de la sortie annuelle de rentrée, cotisation des membres 150€ ». Claude

288 Guillaume Lurton, « Formes économiques et identité sociale des chœurs amateurs en France », *Transposition* [En ligne], 7 | 2018

289 C'est une spécificité du droit local. Les employés du diocèse sont employés par le Bureau des Cultes de Strasbourg, lui-même relié au ministère de l'Intérieur. Le directeur et le directeur adjoint sont employés par l'évêché. En raison du droit local d'Alsace-Moselle, les employés de l'Église sont employés du ministère de l'Intérieur, et leur mission correspond à développer la musique d'Église. Cela passe par des actions auprès des chorales liturgiques dans le diocèse (territoire qui a les limites que le département), et par la direction de la maîtrise, qui elle, a un statut associatif de loi 1908.

continue le contrôle, lit les souches de carnets de chèques, les tableaux avec les cachets des artistes, les contrats de travail.

Le prochain concert à Lunéville n'aura pas lieu : les subventions baissent, le centre culturel ne connaît pas encore son budget pour l'année qui est pourtant commencée depuis 3 mois et ne peut pas s'engager. Tout est gelé²⁹⁰. Des travaux sont prévus dans la nouvelle salle de la maîtrise pour la remettre aux normes : Jean 23 [le collège privé où sont inscrits les enfants] paye pour les fenêtres. Avant de s'engager pour les travaux, le bureau exige une convention signée pour « qu'ils ne la reprennent pas dans 3 ans ».

Cette observation a eu lieu en 2015, année de la réforme territoriale et cette réforme a causé de l'incertitude dans les collectivités et leurs sites (notamment le Château de Lunéville cité ci-dessus), car eux-mêmes n'avaient pas la visibilité nécessaire pour pouvoir s'engager. Concernant l'avancée des travaux, il a fallu deux ans de plus pour que nous puissions utiliser cette salle, mais cela est donc chose faite. Nous n'avons jamais relevé d'irrégularité dans les comptes, mais ces examens étaient surtout l'occasion d'observer le fonctionnement du bureau de l'association. Quand je suis entrée dans le chœur en 2008, les comptes étaient présentés en un tableau simple de deux colonnes, avec les recettes et les dépenses. Aujourd'hui, l'association s'est modernisée, car la nouvelle trésorière qui est bénévole au bureau (Marie, retraitée), et ne chante pas, est comptable de métier et a importé ses compétences professionnelles dans l'association. Celle-ci a importé la rationalité industrielle dans le fonctionnement de cette association :

« **Journal de terrain, 9 mars 2017.** Ces archives occupent une armoire entière dans le bureau, sur plusieurs étagères. La secrétaire de l'association (absente ce jour), employée à temps partiel est chargée de leur tenue, Sylvie, une bénévole, est trésorière. Pour cette réunion, elle nous a préparé des documents :

- Un bilan prévisionnel pour 2017 « à l'équilibre » en précisant recettes (cotisations, vente de CD et BD, intérêts bancaires, subventions des collectivités, remboursement de matériel par des choristes...) et dépenses (assurance, achats matériel, téléphone, partitions, formation du personnel, salaires instrumentistes ...).
- Un bilan 2016
- Compte de résultat 2016
- Un résultat par poste analytique
- Un tableau comparatif des résultats de 2014, 2015 et 2016
- Un document de 3 pages intitulé « balance des postes » comprenant une liste de « postes » (eux-mêmes organisés en « classes ») associés à des montants débits et montant crédits. Le document est organisé en catégories avec des sous-totaux (classe 1 – capitaux : « report à nouveau », « résultat de l'exercice – bénéfice », « résultat de l'exercice – perte » ; classe 2 – immobilisation : « mobilier positif », « amortissement » ; classe 3 – tiers : s'ensuivent des noms d'entreprises et de personnes salariées ; classe 4 – financiers : « banque populaire », « crédit mutuel » ; « classe 6 – charges : « stages », « concerts », « tournées », « cadeaux », « cachets », « assurances », « fournitures », etc. ; classe 6 –

290 2015, année de la réforme territoriale, et les collectivités ne savaient pas à quoi s'attendre, et donc ne connaissaient pas leur budget.

produits : « stage de novembre », « cotisations », « subventions », « Interreg », « vente cd » ...).

Les choristes, en tant qu'adhérents à l'association, forment l'assemblée générale et ont, tel que prévu dans l'organisation de l'association un rôle dans la dénomination de leurs représentants au bureau de même qu'un droit de vote, mais s'intéressent peu à ce versant de la chorale. Cela se voit lors des Assemblées Générales annuelles marquées par un fort absentéisme. En effet les discussions de finances n'intéressent pas forcément des individus qui voient la chorale comme une activité de loisir d'autant plus que les membres du bureau, sauf la secrétaire, ne sont pas choristes. Les espaces de production musicale et de gestion sont donc distincts avec une spécialisation des tâches, le chœur et le bureau. Depuis 2011, l'équipe s'est étoffée d'un poste de directeur adjoint pour prendre en charge une partie des tâches administratives qui ne cessent d'augmenter :

« Ça représente une masse de travail assez énorme ... Vous êtes à trois (deux directeurs et la trésorière bénévole) dessus, ou bien le bureau ... ?²⁹¹

– Le bureau nous aide, pour les déclarations, payer les gens ... C'est Dominique qui va déposer les chèques, faire les comptes-rendus qui fait les convocations, il y a beaucoup de choses, si on ne les avait pas, Marie et Dominique ... Avec l'ancien trésorier, je faisais toutes les déclarations, je faisais tous les chèques, je courrais après les signatures, etc. C'était compliqué ! Tu vois, je devais suivre toutes les factures, je devais suivre la comptabilité moi-même... C'est-à-dire que c'est moi qui rentrais tout dans le logiciel de compta pour faire les bilans de fin d'année, parce que lui, il n'était pas disponible donc il fallait que je le fasse. Après je relisais avec lui, alors que là, la nouvelle trésorière, Marie, elle fait tout. Je suis juste au bureau en même temps qu'elle quand elle le fait parce que des fois elle me pose des questions : « Cette facture-là, c'est quel concert ? » Des fois le nom de la facture par exemple *Les Concerts Parisiens*, elle ne sait pas forcément que c'est pour *La Chimera*²⁹². Voilà. »

En effet, la trésorière n'étant pas en contact direct avec les artistes, qui sont souvent représentés par une agence dont elle peut ne pas reconnaître le nom. Avec les années, la comptabilité du chœur s'est peu à peu professionnalisée pour ressembler à celle d'une petite entreprise avec des techniques plus sophistiquées qui permettent aux gestionnaires de se projeter sur les années suivantes :

« Moi²⁹³, je faisais la compta version *facile*, c'est-à-dire dépenses / recettes, des *plus* et des *moins*. Depuis qu'elle est là, et c'est mieux, elle fonctionne en créance/dette, ça signifie : tu émetts une facture, tu reçois une facture. Tu vois ? Du coup, on « doit » ça, on a « reçu » ça, on « doit payer » ça. Ce qui permet de savoir où on est, ce qui permet de savoir combien on a d'argent, combien on va en recevoir, combien on va en dépenser. On voit plus loin. Et ça nous permet, en fin d'année quand il nous reste des choses à payer, de faire des reports sur l'année, c'est-à-dire par exemple, on arrête l'année 2017 au 31 décembre : une facture qu'on a reçue et qu'on n'a pas encore payée en 2017, on peut la compter sur fin 2017 parce qu'on l'a reçue, mais elle est dans nos dettes. On peut la compter. »

291 Entretien avec Pierre Falkenrodt, op cit

292 Ensemble instrumental *La Chimera*.

293 Entretien avec Pierre Falkenrodt, op cit

L'association se développe tout en restant une association à but non lucratif. Or il peut y avoir du bénéfice et le bureau même a besoin de générer des recettes pour prévoir ses prochaines actions et financer son activité. Les « bénéfices » sont fléchés en termes de provisions et amortissement et fonds de roulement pour anticiper sur les activités sur deux ans au moins. L'extrait suivant est une discussion avec l'administrateur pour commenter les tableaux présentés à l'Assemblée Générale 2019 :

« **Journal de terrain. 18 mars 2019. Assemblée Générale Ordinaire.** Pierre explique : on sait qu'en 2020 ça va être *les 800 ans de la cathédrale*, donc on prévoit à l'équilibre 2019 d'avoir beaucoup plus de recettes que de dépenses. Donc on va avoir une année positive ! Mais une année positive pour une association à but non lucratif, si ce n'est pas justifié, ce n'est pas possible ! Donc on dit « on a prévu d'avoir des recettes en plus, et ça, on le met dans la case « provisions pour 2020 » parce qu'on va avoir beaucoup de projets coûteux qui ne pourront pas être financés par les recettes qu'on aura en 2020. Donc ça, c'est des provisions. Et tu as aussi l'inverse : quand tu n'as pas pu provisionner, tu as l'amortissement. L'année où on a acheté l'orgue positif, ces dépenses pour l'orgue positif, et quasiment aucune recette derrière ! (...) cet orgue positif, on peut l'absorber en 5 ans.

– vous avez fait un emprunt ?

– non parce qu'on a toujours un matelas financier qui nous permet de compenser... même quand les subventions arrivent très tard, et bien, on fonctionne sans subvention. Il nous faut un fonds de roulement. (...) Il faut bien qu'on paye les formateurs ! »

Il y a aujourd'hui une répartition des tâches dans l'association et les tâches administratives et artistiques sont de plus en plus séparées. Le directeur est donc moins présent au bureau, ce qui le libère pour d'autres tâches comme l'enseignement, la direction de chœur et la gestion de projet. Sur ce point, le directeur reste le principal représentant et interlocuteur pour la structure :

« La difficulté c'est qu'entre les enfants, les jeunes, les adultes, la formation, le festival (le Printemps des Maîtrises), tout ce qui est le travail à la cathédrale et tout ça... personne n'a tous les bouts. Personne ne suit toutes les activités ce n'est pas possible. Tu comprends ? Même au niveau du bureau. Ils sont informés, mais ils ne savent pas toutes les démarches à faire pour tous les projets. Personne n'est au courant de tout. Là avant de te voir, j'étais à la DRAC (Direction régionale des Affaires Culturelles) pour avoir une demande, j'étais voir le centre Pompidou... Tu comprends ? Je ne peux pas demander à des bénévoles d'aller défendre des projets alors qu'ils n'ont pas tout. Voilà. Ils n'ont pas : et l'expérience, d'avoir les bons termes, et le projet global. »

Suite à des changements internes, de nouvelles élections à l'Assemblée Générale, des départs et renouvellements des équipes, l'équipe actuelle est solidaire du projet. Le bureau a un rôle de soutien et d'aiguillage, chacun dans son domaine de compétence : dans l'histoire récente du chœur, certains projets ont par exemple été annulés ou reportés à des dates ultérieures faute de provisions.

Nous comprenons pourquoi la gestion de cette association s'est professionnalisée avec les années, car il y a des impératifs : convaincre les mécènes de leur sérieux, anticiper sur le manque

de subventions tout en maintenant l'activité, rémunérer les intervenants et les artistes qui collaborent avec le chœur toute l'année. C'est une façon aussi de s'intégrer dans le monde de l'art local et de s'adresser à un public plus large, comme nous allons le voir.

3.3 La dynamique financière du « projet culturel »

La pratique du chant choral en tant que loisir artistique poursuivi dans un cadre privé a évolué en même temps que le cadre politico-administratif qui régleme les loisirs et, dans certains cas, les soutient. Le cas de la Maîtrise montre que l'organisation de concerts de qualité constitue une ressource financière qui contribue à la pérennisation de son activité. Son fonctionnement rend visible également une extension, au-delà de l'activité traditionnelle du chœur, du fonctionnement par projets qui constitue un moyen d'entretenir économiquement et d'amplifier son activité. Le chœur, conformément à l'économie particulière des chœurs amateurs, relève autant d'une économie de « redistribution » provenant de l'État que d'une économie de « marché »²⁹⁴.

Ainsi, l'organisation de concerts et la recherche de financements publics et de collaborations avec d'autres chœurs font aujourd'hui partie de la pratique amateur du chant choral en particulier pour les chœurs faisant de nombreux concerts : en France, les chœurs font en moyenne 6 concerts par an, et ils sont 3% à en faire plus de 21 par an. La Maîtrise en fait une trentaine par an (31 en 2018) et comme les autres chœurs dans ce cas de figure, change de « stratégie pour capter un public élargi²⁹⁵ ». Ceci contredit la perception que nous avons spontanément des « amateurs » comme éloignés des circuits de la production professionnelle. La vision traditionnelle humaniste du loisir ne nous dispose pas à remarquer l'économie — au sens de circulation des biens, et d'échanges — qui permet aujourd'hui à ce monde amateur de fonctionner.

Qu'un ensemble amateur soit composé de gens qui chantent pour le plaisir (et donc dans une apparente gratuité) masque tout simplement la possibilité de revenus liés aux concerts : un chœur amateur peut en effet avoir des recettes et des cachets, qui vont lui permettre d'organiser un prochain évènement. Certes, l'objectif de la prestation musicale amateur n'est pas de faire du bénéfice : les chorales sont d'ailleurs sous le statut d'association à but non lucratif. Mais, la recherche de la qualité du chant exige de pallier le manque de ressources qui empêche de l'atteindre. Le service d'un professionnel capable de faire progresser le chœur doit être

294 Guillaume Lurton, « Formes économiques et identité sociale des chœurs amateurs en France », *Transposition* [En ligne], 7 | 2018

295 Guillaume Lurton, op cit.

rémunéré. Ses répétitions, les déplacements de ses membres sont coûteux. Collaborer bénévolement avec des ensembles de musiciens professionnels ou semi-professionnels constitue à sa manière un échange économique. Cela revient en effet à bénéficier de la compétence des chefs professionnels et des intermittent(e)s du spectacle que l'on côtoie et qui sont, eux, rémunérés. Ces situations — des professionnels associant à leurs prestations des amateurs, constituent une forme de contre-don, puisque les amateurs non seulement sont bénévoles, mais payent pour le plaisir de poursuivre leur passion (l'adhésion à leur chorale) tandis les intermittents du spectacle venu en « renfort » sont rémunérés pour leur participation dans le cadre d'un contrat de travail.

Le discours de Pierre, administrateur du chœur permet de préciser l'importance et les modalités de ce travail d'organisation de projets culturels, et de mieux comprendre le réseau de partenaires et commanditaires de concerts qui constitue l'économie du chant choral amateur en région. Il nous indique quelles ressources peut mobiliser une association pour organiser autant d'évènements et dans quels cadres ou pour quelles raisons ce chœur peut être sollicité par d'autres ensembles de musique ou orchestre pour les accompagner. Tous les concerts de la Maîtrise ne sont pas de son initiative : ayant déjà construit un réseau local, elle est sollicitée parfois directement par des ensembles professionnels, des salles de spectacles et des collectivités territoriales :

« En fait, il y a plus ou moins deux scénarios possibles²⁹⁶. Soit on est organisateur, soit on est prestataire. Avec *La Chimera*²⁹⁷ on était prestataire. L'organisateur, c'est celui qui va déclarer le concert à la DRAC, ces choses-là, même si après le prestataire va organiser tout le reste. L'organisateur du concert en Alsace, c'était la ville de Colmar. C'est la ville, dans le cadre de leur festival, qui est organisateur de tous les concerts sur ce festival. Ensuite *La Chimera* est représenté par *Les Concerts Parisiens* (agence artistique) : eux, ils sont *producteurs*, ils ne sont pas *organiseurs* : ils sont producteurs, c'est-à-dire qu'ils offrent un spectacle clé en main à l'organisateur. Donc c'est eux qui vont se charger de recruter les artistes, de les payer, de les déclarer, et ils font une facture globale à l'organisateur. »

Pour le concert en Alsace, la ville alsacienne organisait un festival, et avait donc organisé et déclaré le concert. L'ensemble accompagné pour ce concert était quant à lui représenté par une agence qui s'est chargée des négociations avec la ville ainsi que de la coordination avec les chœurs. Cela s'est passé différemment pour le concert en Moselle où le partenariat n'a été pas été organisé directement ni par l'ensemble porteur du projet, ni par le chef de chœur, mais s'est effectué par le biais d'une salle de spectacle. En effet, l'ensemble instrumental souhaitait

296 Entretien avec Pierre Falkenrodt, op cit

297 Ensemble *La Chimera*, en référence à leur concert donné à l'arsenal de Metz, 16 décembre 2016. Voir en 3^e partie, « le concert de musique latine » pour une observation de l'interprétation des musiques latine.

collaborer avec un chœur pour ce concert, mais n'étant pas implantés dans la région, ils n'en connaissent aucun des acteurs :

« À quel moment la maîtrise s'est retrouvée là-dedans ?

— Il y avait un premier projet en décembre (2016), là, l'organisateur c'était l'Arsenal (salle de concert, équipement public), le producteur c'est *Les Concerts Parisiens*, sauf que c'est l'Arsenal qui s'est chargé de recruter les chœurs. Donc ils ont demandé au conservatoire de Metz et à la Maîtrise. C'est l'Arsenal qui a démarché l'orchestre, ce n'est pas dans l'autre sens, peut-être qu'ils ont proposé le concert de base. Tu sais, les artistes envoient des dossiers avec le coût que ça représente, etc., après ils disent en option : « on peut s'occuper des chœurs, ou vous vous chargez de recruter des chœurs ».

— Donc l'Arsenal a ensuite travaillé avec le conservatoire qui a pensé à vous aussi ?

— Voilà, parce qu'il fallait compléter les chœurs. Le chœur du conservatoire, ce n'était pas suffisant donc on a complété avec les jeunes de la maîtrise. Après ce concert-là, les musiciens de *la Chimera* étaient plutôt satisfaits, du coup leur agent a dit « on va faire un concert en mai, si vous êtes dispo on vous demande de le faire ». Et là c'était la ville de Colmar qui les avait contactés pour ce programme-là. »

Dans ce cas, en réalité le chœur ne s'est pas chargé de l'organisation de concert, mais a répondu à la demande de l'Arsenal, la salle de concert et de la ville de Colmar (Alsace), avec l'accord de l'ensemble *La Chimera* qui était en tournée à ce moment, avec deux dates de concert dans la région. Cet ensemble avait l'habitude de collaborer avec un chœur local, opération qu'ils ont renouvelée sur les autres dates de leur tournée. Dans ce cas, la maîtrise est prestataire :

« Est-ce que la maîtrise touche quelque chose pour un concert comme ça ?

— Oui. Alors là pour le contrat — le contrat a été passé avec les *Concerts Parisiens* (agent artistique) directement, pas avec le Festival. Donc le contrat, il y avait une certaine somme : il y avait un cachet pour la maîtrise, il y avait également les repas et le bus. C'est l'agent qui a réservé le restaurant, c'est nous qui l'avons payé, mais eux ont payé cette somme-là après. Je sais plus combien c'était, il y avait entre 500 et 900 euros de cachet pour la maîtrise, ils avaient calculé le prix exact du repas, ils avaient compté le nombre exact de personnes et le devis de bus : c'est nous qui avons commandé le bus, qui avons envoyé le devis et ils l'ont mis dans le contrat. On leur a fait une facture après, qui était une addition du cachet, du repas et du bus. Ils nous ont payé cette totalité, mais nous, on a payé de notre poche le bus et on a avancé tous les frais.

— Donc à peu près, ça a coûté...

— ... J'ai plus la somme en tête et il y en avait bien pour 900 € de bus, quelque chose comme ça. 400, 500 € de nourriture. Oui c'est ça, quelque chose comme 1 900 € et quelques »

Les recettes couvrent en réalité les dépenses liées à la participation du chœur (transport, nourriture). Les collaborations avec des ensembles et la participation à des festivals permettent donc à des chœurs d'être rémunérés : dans ce cas, les choristes amateurs ne sont pas rémunérés individuellement ; la recette est au nom de l'association. Ce sont des sources de revenus qui viennent compléter les subventions publiques, qui sont vitales, mais ne couvrent l'ensemble des coûts de fonctionnement du chœur. On vérifie donc que, par le biais des coproductions et des

participations à des concerts il y a bien une valorisation économique du chant choral amateur. L'organisation de tels événements semble flexible et ne pas suivre de modèle particulier. Selon Pierre, le cas de projets récents, en particulier la participation de son chœur à un festival de musique ancienne où le chœur était porteur du projet, nous confronte à des situations inédites :

« Et par exemple, le concert que tu as fait à Bar-Le-Duc ?

– Là c'était... si tu veux, on a inversé les rôles, c'est-à-dire que [le festival] a demandé à la Maîtrise — donc l'organisateur, ce n'est toujours pas nous, c'est le festival ! Nous, on était producteurs et en tant que producteurs, on a demandé à un orchestre [de se joindre à nous sur cette production]. Du coup, nous, on a passé les contrats avec l'orchestre, et le festival a passé un contrat avec nous.

– Et à quel moment ils vous ont démarché, le festival ?

– Je sais plus, ce devait être fin 2016, Christophe (le directeur de la maîtrise) a appelé le directeur du festival pour lui dire : « ça nous intéresserait de chanter dans ton festival à l'occasion, l'année prochaine, si tu as une place pour nous, pense à nous », en gros c'est ça, et il a répondu : « voilà, on peut vous proposer ça si vous avez du Monteverdi parce que c'est l'anniversaire de Monteverdi ». Donc on avait un thème imposé, ensuite on a choisi le répertoire pour l'effectif, c'est-à-dire qu'on n'avait pas le temps de travailler avec les adultes, c'était un répertoire trop compliqué pour travailler avec tout le chœur donc seulement des solistes et un chœur d'enfants sélectionnés, c'était 8 ou 10 enfants. Le budget total c'était 2500 €, je crois, donc on voulait récupérer une partie nous, et [l'orchestre] nous a coûté 1000 €. »

Dans cet exemple, on vérifie l'importance du réseau de connaissances : ici le chœur était porteur du projet et a démarché un festival pour y être programmé. S'intégrer dans le festival est lié également à des attentes esthétiques : un programme conforme au thème du festival, et un niveau suffisant. Pour ce concert, la Maîtrise a formé un ensemble hybride, formé de choristes bénévoles sélectionnés (donc tout le chœur ne participe pas) et d'un instrumentiste professionnel pour rehausser le niveau. Dans cette même démarche, le chœur a été rehaussé par la participation de trois solistes (2 basses et 1 ténor) venus compléter les effectifs : deux d'entre eux sont intermittents du spectacle, le troisième (Florent) est professeur de musique à l'éducation nationale :

« Il y avait des pros en chanteurs : Hervé qu'on a payé, il y avait Julien contre-ténor qu'on a payé et Florent qu'on défraye. On paye ses frais de déplacement. Julien on l'a payé 100 €, plus le GUSO²⁹⁸, ça nous fait 210 € avec les charges, 250 € pour Hervé, et 100 €, vu que c'est que des frais, il n'y a rien à déclarer, pour Florent, donc on était à peu près à 560 €.

298 Guichet Unique du Spectacle Occasionnel, ce dispositif permet à des organisations d'embaucher des intermittents du spectacle. Le portail <https://www.guso.fr/> permet de déclarer une activité, en tant que salarié ou en tant qu'employeur. Informations descriptives sur leur portail, (telles qu'observées en juin 2017) : « C'est un dispositif de simplification administrative qui permet d'effectuer les déclarations et le paiement des cotisations sociales, pour le compte des organismes de protection sociale suivants : Afdas (formation professionnelle), Audiens (retraite complémentaire et prévoyance), CMB (médecine et santé au travail), Les Congés Spectacles (congrés payés — gestion assurée par Audiens), Unédic (Assurance chômage), Urssaf (Sécurité sociale). *Gratuit et obligatoire, le Guso est mis en œuvre par Pôle emploi* »

Donc on a récupéré un peu moins de 1000 € pour nous. Le contrat avec le festival c'était 2500 €. »²⁹⁹

Ces projets sont conditionnés à leur réussite et le renouvellement ou la promesse de prochains de partenariats peuvent être des indicateurs de la qualité du spectacle et servent à maintenir la place de chœur dans un réseau. Lorsque le spectacle a réussi, les personnes engagées sont prêtes à réitérer l'expérience :

« Et tu as eu des retours ?

— Oui [le directeur du festival], était satisfait. Après on a eu le retour dans le mail en fait, parce que nous on envoie un mail avec la facture juste après le concert et on lui dit « merci pour l'invitation », voilà, et puis on dit notre ressenti, que c'était cool de nous avoir invités que le lieu était sympa, etc., ce qui était vrai. Et du coup, à ce moment-là il accuse bonne réception, et il fait toujours... il a dit que c'était bien, qu'il était content. [Le directeur de l'orchestre], nous a envoyé sa facture et nous a dit qu'il était content et qu'il était prêt à retravailler avec nous sachant que ce gars-là, avec son ensemble c'est quand même un ensemble qui monte bien, ils étaient disque d'or cette année, donc c'est un ensemble professionnel de belle qualité. Là on a eu l'ensemble de manière réduite : on avait lui à la viole et une de ses connaissances à la basse continue. C'est des gens qui écoutent et qui maîtrisent leur instrument, mais ils écoutent et ils entendent tout... ! tout ce qui se passait dans le chœur, ils l'entendaient ! Enfin c'est du Monteverdi, c'est 4, 5, 6 voix, c'est que du contrepoint, ils entendent tout ce qui se passe dans l'harmonie et ça on le voyait, on le remarquait aux répétitions. (...) Le fait qu'ils disent qu'ils veulent travailler avec nous et qu'ils étaient satisfaits du concert, s'il avait été hypocrite, ils auraient dit « merci pour ce concert c'était bien », mais s'il rajoute « dans l'espoir de faire une prochaine production avec vous » ...

— Ça, c'est une porte ouverte !

— Voilà, s'il laisse une porte ouverte, c'est que ça a fonctionné. Avec des gens qui sont vraiment experts dans cette musique, donc on sait que ça a marché. Même si je sais que j'ai fait des erreurs et eux l'ont sûrement entendu, ça doit s'entendre à l'enregistrement. »

Le concert est également une épreuve, car il est l'occasion de la rencontre avec le public et de la finalisation du projet : le renouvellement des collaborations entre les artistes est aussi conditionné à la réussite de l'évènement, son bon déroulement, et s'il y a une entente entre les participants sur la qualité du concert. Nous vérifions également, pas le ton enthousiaste de Pierre et du mail de remerciement de la part de l'organisateur, que la qualité artistique de l'évènement n'est pas dissociable du plaisir des individus d'y avoir participé. Cette réussite laisse la possibilité de créer de futures collaborations. Le sentiment de réussite d'un évènement est également relatif : les « erreurs » mentionnées n'ont pas eu de conséquences sur la satisfaction globale. Pour Pierre son admiration pour le côté méticuleux et « expert » des artistes ajoute de la valeur à la promesse. Son évaluation des retours du concert semble indissociable du ressenti lié à l'évènement — notamment admiration pour les musiciens avec qui il a collaboré. Le succès

299 Entretien avec Pierre Falkenrodt op cit

du concert et le plaisir des participants sont également un contre-don de leur investissement personnel. Il semble enfin que ces collaborations, car elles sont une sorte de placement :

« Le gars, il sait que s'il a besoin d'un chœur dans la région, il peut nous contacter pour une autre production avec un ensemble qui a besoin d'un chœur. Il peut nous contacter. »

Un projet demande plus ou moins de préparation selon les cas. Certains projets peuvent être ainsi « clés en main » tandis que d'autres nécessitent davantage d'organisation en amont pour recruter les artistes notamment. Dans l'extrait ci-dessous, Pierre distingue du même coup deux types d'organisations :

« Du coup, il arrive qu'on soit organisateur aussi ! C'est par exemple, le concert au Luxembourg. Donc là, c'est nous [maîtrise de Metz] qui avons le projet. C'est plutôt clé en main avec Antonio [Antonio Grosu, chef luxembourgeois], parce que c'est lui qui a recruté l'orchestre, il vient avec son chœur, on vient avec notre chœur, on chante, c'est lui qui dirige, il nous envoie une facture et c'est réglé. À ce niveau-là, pour ce qui est artistique, on ne s'occupe pas de grand-chose au niveau organisation quoi. Pour l'autre concert qui était le *Gloria* de John Rutter et la création de Marc Henric [compositeur], donc là... c'était une création qui avait été faite par la Maîtrise de Reims donc naturellement on a invité la Maîtrise de Reims pour le faire avec nous. Et là, ça demande un ensemble très spécifique d'instrumentistes. Du coup on les a recrutés un à un individuellement ! (...), Mais vu qu'on n'a pas non plus beaucoup de contact avec des musiciens, c'est un trompettiste qui travaille avec nous souvent (parce qu'il joue à la cathédrale à Pâques tous les ans) qui les a contactés (...) et une fois qu'il avait les réponses de tout le monde, il nous a envoyé les contacts et on s'est occupé de tout le reste, c'est-à-dire les déclarer, au guso pour ceux qui sont au guso (Guichet Unique du Spectacle Occasionnel) — et pour ceux qui ne sont pas au guso, les déclarer normal, par l'Urssaf ; on passe par les chèques emploi associatif. Les frais de déplacement, leur envoyer les partitions, c'est important ! »

Nous vérifions encore une fois le rôle du réseau et du bouche-à-oreille pour constituer des ensembles. C'est une situation où l'association est employeuse, puisqu'elle va faire appel à des instrumentistes professionnels. Le GUSO est un équipement qui permet justement à des employeurs « occasionnels » d'embaucher des artistes intermittents du spectacle. Ce concert avait lieu également à l'occasion d'une « création » commandée par la Maîtrise de la cathédrale Reims, dirigée par Sandrine Lebec. « Naturellement » les deux chœurs ont collaboré sur cette production, et le concert a été donné à Metz et à la cathédrale de Reims. L'exemple ci-dessus explique le recrutement des individus, mais d'autres ressources manquent, notamment du matériel. Là encore, le réseau de connaissances permet de rassembler l'équipement nécessaire. Nous vérifions une seconde fois l'importance des aides non monétaires avec cette fois le prêt d'instruments. Cela concerne notamment les « grands » instruments de musique que les musiciens ne peuvent pas transporter eux-mêmes : ici, orgues et instruments à percussion :

« Il fallait emprunter du matériel, notamment pour les percussions, parce que généralement, les percussionnistes ne viennent pas avec leurs instruments surtout pas quand c'est des grosses percussions genre des grosses caisses, des marimbas, des machins qui se transportent qu'en camionnette. On a emprunté les instruments à une école de musique.

Donc voilà, on ne passe même pas de convention. Ils nous envoient un mail, on leur demande le prix des instruments et nous on déclare les instruments à notre assurance qui nous fait un avenant avec un petit supplément ou pas. On a eu un avenant qui précisait que ça ne nous coûtait rien au final, mais il y en avait bien pour 13 000 euros d'instruments. Ça monte très vite ! (...) On déclare à notre assurance qu'on nous a prêtée pour 13 000 € d'instruments et qu'on les transporte de là à là »

Dans cette description, nous voyons apparaître d'autres acteurs impliqués dans la production, comme les écoles de musique (qui disposent de matériel dont le chœur avait besoin), des assurances pour les instruments de musique, mais aussi des organismes de l'État comme le Guso ou l'Urssaf pour rémunérer les artistes. La réussite d'un projet nécessite en effet de mobiliser un réseau local de coopération pour réunir les ressources, humaines et matérielles. La particularité était que l'œuvre au programme (une création de Marc Henric) empêchait de s'adresser à un orchestre déjà constitué et requérait un orchestre inédit avec un nombre spécifique d'instrumentistes. N'ayant pas le réseau suffisant, la maîtrise s'est appuyée sur le réseau du trompettiste qu'ils connaissaient pour constituer un ensemble instrumental. Puisque ces musiciens étaient employés un à un, le chœur devenait également employeur « occasionnel » et devait faire les déclarations et les contrats de travail. Pierre, en tant qu'administrateur s'en est chargé, secondé par la trésorière (bénévole dans le bureau de l'association). Ils font appel à des musiciens professionnels régulièrement pendant l'année, instrumentistes ou chanteurs. Les modalités d'embauches varient selon le statut du musicien :

« En fait, quand on paye et on déclare quelqu'un, il faut faire une déclaration à la caisse des retraites, une déclaration à pôle emploi ; il faut faire une déclaration à trois ou quatre organismes différents et beaucoup plus quand c'est des intermittents du spectacle, c'est super fastidieux ! Et c'est plein de calculs à faire, ça prend un temps fou. Donc il y a des organismes intermédiaires, pour nous il y a le *chèque emploi associatif* qui est un organisme de l'Urssaf (...) et le Guso pour les intermittents du spectacle (...) On paye du coup pour toutes les caisses différentes qui concernent un intermittent du spectacle, mais évidemment comme le GUSO est un organisme privé, on paye aussi un supplément pour le service qu'il nous rend. Ça nous coûte environ l'équivalent du salaire — on paye quelqu'un 100 € on paye 100 € au Guso, et si c'est quelqu'un qui travaille, où habite en Alsace-Moselle, c'est encore plus cher, pour 100 € on paye 112 € au Guso. Alors que c'est 96 € pour quelqu'un d'autre. Après il y a toujours des régimes spéciaux quand ils sont fonctionnaires, mais ils s'occupent de ça, nous on a juste une case à cocher. Donc ça on le multiplie je sais plus... il y avait 12 instrumentistes pour ce concert-là, donc ça prend pas mal de temps, même si on passe par des organismes pour faire tout ça, ça prend pas mal de temps. »

Le GUSO est un intermédiaire qui permet à des organisateurs occasionnels de spectacle d'embaucher des artistes avec un CDD. L'artiste reçoit une « attestation récapitulative mensuelle » avec le détail de ses salaires et cotisations sociales. L'organisateur n'est pas tenu d'avoir une licence d'entrepreneur du spectacle. Cette association n'en a d'ailleurs pas (au moment de l'entretien) :

« On est une « association annexe spectacle » donc on est limité à l'organisation (pas la production ou participation) de 7 concerts par an. Mais on pense la demander pour l'année prochaine, car on risque d'en organiser plus. »

L'embauche des musiciens se fait donc au cas par cas, en analysant les situations et statuts de chacun, les procédures étant différentes pour les intermittents du spectacle et professeurs de musique titulaires. Aux salaires de douze instrumentistes, s'ajoutent des frais supplémentaires comme les droits à payer pour chanter dans la cathédrale (bien que le chœur soit rattaché à la cathédrale, elle appartient au Monument Historique), et le règlement des droits d'auteurs à la SACEM :

« Pour la cathédrale, vu que c'est un bâtiment historique il faut faire une demande au moins un mois à l'avance à l'architecte des bâtiments de France et on a des droits à payer.

— Des droits à payer, alors que vous chantez là tous les dimanches ?

— C'est différent, c'est entrée payante. Quand c'est *cultuel* on n'a même pas besoin de déclarer. Il faut également faire une déclaration à la SACEM pour les droits d'auteurs. Là, vu qu'on fait partie des *Pueri Cantores* (fédération de chœurs d'enfants catholique) on a un forfait, on paye moins cher. Mais vu que c'est entrée payante, on paye quand même un certain montant. Ici, pour les bâtiments de France, c'est 500 €. (...)

— Et vous arrivez à assumer ça ?

— On a toujours un peu de place pour un déficit, après on avait des subventions pour ça, mais ça ne couvre pas. »

Dans ce chœur, ils font la différence entre ce qui est d'ordre cultuel et culturel parce qu'ils ont une saison de concerts, mais sont présents également pour les offices à la cathédrale, ce qui revient à louer la salle même dont ils ont les clés. Les productions musicales s'inscrivent dans des cadres très différents. Les concerts tiennent compte non seulement du cadre artistique (les besoins matériels, les effectifs, le temps de préparation nécessaire...), mais se plient également aux impératifs concernant l'organisation de tout évènement : gestion de la billetterie (quand le concert n'est pas une salle de spectacle), l'accueil du public requière des dispositifs de sécurité et de santé en cas d'urgence :

« Sur l'organisation à la cathédrale on devait aussi avoir, recruter un dispositif médical, on a recruté l'ordre de Malte, on devait avoir aussi des personnes responsables de la sécurité ».

Selon les concerts, le chœur travaille avec une graphiste pour la réalisation des affiches, des programmes et du support de communication comme un Roll-up et un Kakémono. Lorsque ce sont des concerts subventionnés par la ville, celle-ci prend en charge quelques fois les frais d'impression des programmes.

« Et au niveau de la communication, ça se passe comment ? Est-ce que vous contactez les agendas culturels de la région ?

— On a vu avec la mairie, par contre on a vu assez tard, donc on s’y prenait un mois ou deux plus tôt on pouvait réserver les affichages en ville, les trucs comme ça et on aurait pu mettre de grandes affiches du festival quoi, avec les dates, partout en ville. On aurait pu avoir plusieurs affichages comme ça, on s’y est pris un peu trop tard. C’est la mairie (le service com) qui a imprimé le flyer, les affiches, les programmes aussi, je crois. C’était génial, parce que c’est un budget, donc une belle économie qu’on a faite, et qui vient en plus des subventions qu’ils nous versent.

— Oui, c’est un geste...

— Pareil, quand on a fait l’autre concert, Tarek³⁰⁰ il y avait un flyer, un programme et là pareil, c’est la mairie qui nous les a imprimés, le service com. On a fait une conférence de presse, on avait un représentant du journal *La Croix* qui est un journal national, donc on a eu une couverture nationale, on a eu *l’Ami Hebdo*, *la Semaine*, ils étaient 4 ; on a, pour la communication, le responsable communication de l’évêché qui nous aidé, par exemple pour cette conférence de presse c’est lui qui a envoyé la communication, qui a envoyé l’info et pas la maîtrise directement, donc c’est entre professionnels, donc c’est important d’avoir ça, il a fait la couverture sur radio Jéricho, on a eu une couverture sur cette radio-là. Le directeur a fait plusieurs interventions, il a été interviewé. »

L’organisation des évènements varie selon les situations et le soutien rencontrés. Certains évènements parviennent à convaincre les collectivités, mais ces subventions ne couvrent pas l’intégralité des dépenses : les partenariats et prestations sont pour les chœurs des sources de revenus complémentaires qui viennent à la fois nourrir leur production (un bénéfice permettant d’investir sur le prochain évènement), construire un réseau autour de la production et accroître leur visibilité. Dans l’exemple ci-dessus, le chœur parvient à faire parler de son évènement dans des journaux nationaux.

Pour les chœurs, il semble plus intéressant d’être programmé dans un festival qu’être organisateur, parce que cela assure une meilleure communication sur l’évènement et une meilleure visibilité. Nous avons pu observer cela directement lors d’une tournée en Haute-Savoie réalisée en 2013. Trois dates de concert étaient prévues, dont une devant une salle vide et deux autres dans des salles combles. Les différences étaient que les concerts avec salle comble étaient programmés dans un festival, avec un public renseigné, alors que pour l’une des dates, aucune communication n’avait été faite :

« Une tournée sans aller dans les festivals ça ne marche pas. Les gens ne nous connaissent pas et on n’est pas sur place pour faire la com, et ça, c’est super difficile ! Là, pour le concert en Savoie [celui où il n’y avait personne], au niveau de la feuille paroissiale ce n’était même pas marqué quoi ! Tu vois, même le prêtre n’en a pas parlé le dimanche matin, alors que le concert était l’après-midi ! Là, on ne peut rien faire. On n’a personne là-bas, une personne de confiance pour placarder des affiches. »

La production musicale est donc prise entre plusieurs enjeux : l’inscription du chœur dans un monde l’art local, la captation de revenus complémentaires qui répondent aux besoins de

300 Entretien avec Pierre Falkenrodt. Il fait référence au concert scolaire réalisé à partir d’une création de Julien Joubert, « ah si tu savais d’où je viens », 2017

fonctionnement et le fait de pouvoir toucher un public large. Cet éclaircissement sur le fonctionnement économique de la maîtrise ne nous éloigne pas, comme on pourrait le penser du monde des amateurs du chant choral. Au contraire, on va le voir, la dimension de la gestion économique de leur activité est de plus en plus présente chez les amateurs de chant choral, dès lors qu'ils ne s'inscrivent pas dans une perspective militante alternative, opposée à toute forme d'institutionnalisation, perçue comme une compromission.

4. Le cadre amateur de transmission du chant choral

Les chœurs associatifs, dans lesquels la fonction de formation n'est pas séparée du travail de répétition et de l'activité de concert, sont également des dispositifs de transmission. Ce cadre a s'est développé, sous l'effet conjoint de la prolongation de la scolarité, de l'accès massif des individus à l'Université, du succès, au moins institutionnel, de la politique de démocratisation culturelle enclenchée sous la Vème République et de l'émergence et du développement des politiques culturelles des collectivités locales. On peut ainsi distinguer deux cadres de la transmission amateur, le premier plus classique, « traditionnel », car fondé surtout sur l'investissement personnel, le second que nous avons qualifié ici de « moderne », plus innovant techniquement, car intégrant la captation et la manipulation des ressources financières injectées par l'État et les collectivités locales dans le soutien aux pratiques amateurs.

4.1 Une chorale amateur « classique » : l'exemple d'un chœur de MJC

J'ai eu l'occasion d'approcher un chœur d'amateurs adultes, un ensemble mixte membre d'une fédération de chorales locales, l'AMECI (Association messine d'ensembles choraux et instrumentaux) fondée en 1997. Cette fédération regroupe trois ensembles, un chœur mixte, un chœur d'hommes et un ensemble instrumental. Je ne chantais pas dans ce chœur mixte, il s'agit d'une observation directe. Je connaissais le chef de chœur, Pierre, par la Maîtrise et, par son intermédiaire, j'ai pu assister à une répétition, un mardi soir dans les locaux de la MJC Sud. Les choristes payent une cotisation à la MJC et à leur association. Il préparait, au moment de l'observation, un diplôme de direction de chœur et se destinait à ce métier, qu'il exerce aujourd'hui. C'est important, car nous allons voir qu'après un engagement de cinq ans, ce jeune chef de chœur a délaissé le chœur mixte pour pouvoir créer le sien. Ayant une formation musicale, il s'est peu à peu lassé de ne pouvoir faire la musique qui lui plaisait avec ce chœur envers lequel il se sentait redevable, puisqu'il n'est pas parti qu'après avoir trouvé un remplaçant. C'est un problème récurrent, aujourd'hui, des chorales associatives. Les chorales n'ont pas les moyens de créer des postes rémunérés pour garder des chefs de chœurs professionnels. Ces chorales fonctionnent sur le bénévolat, y compris pour les chefs de chœur. On comprend, à travers cet exemple, le décalage qui peut exister entre la formation d'un chef de chœur jeune et ses aspirations musicales et professionnelles, au regard de ses possibilités d'évolution avec ce chœur amateur. Ces derniers sont en une démarche de loisir et non dans un objectif de rendement. Ce jeune chef de chœur, interrogé au moment de l'observation, me disait « *je n'y arrive pas, parce qu'en face il y a des gens dans une autre démarche* ». C'est cette

tension que confirme, par le biais d'un euphémisme, le compte-rendu de la fédération, dans lequel le chœur remercie le chef de chœur en partance pour les nouveautés qu'il a apportées :

« Les choristes ont infiniment apprécié la formation vocale dispensée par le chef de chœur au début de chaque répétition : tenue, respiration, son, justesse des notes, toute la panoplie que doit posséder en fait un choriste dans ses prestations. »³⁰¹

Cette chorale est représentative des chorales associatives au niveau du choix du répertoire (le répertoire traditionnel de la chanson française, choisie de manière exclusive par 19% des chorales, et « souvent » par 28% d'entre elles³⁰²) et au vu de l'intensité de la production musicale : en 2015, ce chœur a organisé 3 concerts, l'un pour une association caritative, un second pour les résidents d'une maison de retraite et le troisième dans un centre culturel de la ville, sur invitation de la commune. Cela correspond à la production musicale de 40% des chorales françaises³⁰³. La situation qui suit correspond à une répétition hebdomadaire de ce chœur mixte, qui réunit tous les mardis soir un groupe de 30 personnes. Leur répertoire est exclusivement composé de chanson française et ce jour-là, ils apprenaient la chanson *Souviens-Toi* de Jean-Jacques Goldman. Cette chanson représente une difficulté en raison de ses rythmes « syncopés » qui ne tombent jamais sur le temps :

« **Journal de terrain. Chorale de la MJC.** 20h30. Cette chorale répète à la MJC, dans une grande salle sous les combles. Les choristes sont sur des chaises, en demi-cercle sur deux rangées avec leurs sacs à main ou pochette entre les pieds des chaises. Face à eux, le chef de chœur, Pierre, est assis aussi, avec un pupitre devant lui. À sa droite, un homme âgé au clavier accompagne la chorale. Quoique pianiste débutant, il sera l'accompagnateur pendant toute la répétition. À ce moment, il joue l'introduction d'une chanson pendant que les choristes bavardent entre eux. C'est leur dernière répétition avant les vacances d'été. Pierre annonce la suite : « on en fait 4 dans le vide et ensuite on démarre ! ». Cela voulait dire que les choristes devaient compter 4 temps « pour rien » et ensuite chanter. Ils chantent en tapant la pulsation sur leurs genoux :

« ♪♪♪♪ Souviens-toi ! Était-ce mai, novembre, ici ou là ? Était-ce un lundi ? Je ne me souviens que d'un mur immense, mais nous étions ensemble [à ce moment le pianiste les rattrape avec un accompagnement], ensemble, nous l'avons franchi. Souviens-toi !³⁰⁴ ♪♪ »
» Ils arrêtent là, il y a eu des décalages. »

Cette chanson très connue et appréciée par les choristes qui choisissent les chants eux-mêmes n'est pas pour autant la plus facile. Le groupe n'arrive pas à chanter cette chanson en entier et s'arrête souvent. Comme les rythmes sont difficiles, le chef de chœur les décompose pour montrer où tombent les temps :

301 Procès-Verbal de l'Assemblée Générale Ordinaire, 6 avril 2019

302 *Une approche des pratiques chorales*, IFAC, ministère de la Culture et de la Communication, septembre 2007, page 30

303 *Une approche des pratiques vocales*, op cit., page 39

304 Jean-Jacques Goldman, « Ensemble », 2001

« **Journal de terrain. Chorale de la MJC.** Pierre : « On va refaire phrase par phrase, pour savoir à quel moment on est sur le temps et à quel moment on n'est pas dessus ! Alors je vous le fais ! » Il montre un exemple sur les premiers mots du texte : il chante en battant la mesure sur son genou : « *Souviens-toi !* ». Il montre deux fois l'exemple.

Les choristes observent, écoutent. Il leur donne ensuite le départ : « À vous ! Et ! ». Les choristes chantent cet extrait à nouveau, en battant toujours la pulsation sur le genou. Ils continuent et Pierre les interrompt : « On refait celui-là ? *Était-ce un lundi ?* ». Il chante à nouveau pour leur montrer.

Les choristes reprennent cet extrait, après lequel il leur dit : « *encore une fois, on n'a pas tous bien démarré* ». Les choristes chantent. Ils refont l'extrait, quelques personnes se décalent encore. Des choristes rient, car ils ne comprennent pas. »

Dans ce groupe, chacun des acteurs est face à des difficultés : les choristes ne peuvent pas lire la musique et ne peuvent donc pas s'appuyer sur leur partition pour comprendre les rythmes. Ils ont besoin d'un exemple à suivre, pour apprendre à l'oreille. Le chef de chœur quant à lui, donne un exemple vocal et tente de leur expliquer des mesures à 4 temps et comment placer leur texte : cela ne semble que brouiller davantage les choristes qui se découragent. Nous pouvons interpréter leur rire comme une façon d'abandonner devant quelque chose d'impossible à faire, ou bien une façon de dire qu'ils sont venus pour passer du bon temps, et non pour faire des choses si difficiles. Le fait de ne pas pouvoir réussir peut aussi s'avérer frustrant pour le groupe.

On comprend pourquoi ce chef de chœur exigeant en termes de qualité musicale a quitté le chœur pour créer le sien et choisir le répertoire qu'il a envie de faire. La chorale amateur est, en même temps qu'un loisir pour ses participants, un lieu de réalisation de leur passion musicale pour certains chefs de chœur. Dans un contexte où des musiciens professionnels – c'est le cas de Pierre qui se forme au métier de chef de chœur – entraînent bénévolement une chorale amateur, des désaccords peuvent surgir entre les exigences du chef de chœur, et les motivations des choristes présents qui ont une approche « sans façon³⁰⁵ ». Ces derniers attachent de l'importance à la convivialité, au partage de la musique, à la différence des chœurs vus précédemment (le conservatoire de musique, la maîtrise) qui affichent des objectifs de qualité et de maîtrise technique. Ces choristes sont attachés à l'esprit collégial de la chorale et prennent ensemble les décisions sur le répertoire musical et les concerts. C'est différent des chœurs vus précédemment dans lesquelles le chef de chœur ou le professeur de chant choral fixe les objectifs. Ces personnes ne recherchent pas la performance artistique. Pierre n'était pas retenu par un contrat de travail, mais il a eu du mal à partir, car même si sa participation n'était pas rémunérée, il se sent redevable à l'égard du groupe qui s'est adressé à lui pour les faire chanter.

305 Pierre Bourdieu, *La Distinction. Une critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 1979

Il n'est finalement parti que lorsqu'il a trouvé un remplaçant et a pu alors se consacrer à ce que l'on peut caractériser comme une chorale amateur « moderne ».

4.2 Forme d'autoproduction « moderne » : le chœur a cappella

Pierre (32 ans) a en effet quitté le chœur adulte de la MJC pour créer le sien avec une autre jeune cheffe de chœur, Marie (28 ans), elle-même diplômée du conservatoire de région. Comme c'est eux qui ont créé le chœur, ils choisissent les programmes – à la différence du chœur précédent où ce sont les choristes qui choisissent et le rôle du chef de chœur et de les aider à les chanter – et recrutent des choristes intéressés. Les choristes sont cooptés dans leur réseau de connaissances et de proche en proche, puisque quelques choristes ont également ramené une ou deux personnes. Le chœur est récent, les effectifs ne sont donc pas encore stables : certains choristes intéressés ont essayé de venir une fois, sans que nous les ayons revus, mais cela ne veut pas qu'ils ne reviennent pas. Les répétitions sont espacées, et le chœur a été créé en 2019-2020, saison marquée par la crise sanitaire qui a compris le bon déroulement des activités. Ces choristes ont entre 18 et 50 ans et ont presque tous fait, ou sont en train de faire, des études de musique. Les plus jeunes sont étudiants en faculté de musicologie ; il y a une traductrice, ancienne choriste du chœur transfrontalier *Robert Schuman* (du nom de l'ancien ministre Robert Schuman, « père » de l'Europe et originaire de la région), un professeur de musique certifié qui est également chanteur de longue date et organiste ; un professeur de guitare. La cheffe de chœur est agrégée d'anglais et diplômée en chant et direction de chœur du conservatoire régional. Nous nous situons dans un chœur de choristes plus expérimentés que dans le cas précédent.

J'en fais moi-même partie, avec d'autres choristes qui sont soit issus de la maîtrise comme moi, d'anciens choristes du chœur Robert Schuman, de la Psalette de Lorraine ou des étudiants en musicologie. La démarche de créer son propre ensemble n'est pas rare, et correspond à une forme d'émancipation de musiciens amateurs et jeunes professionnels comme lui des autres chœurs dont ils sont issus, et aussi de la volonté de faire quelque chose par eux-mêmes. Anne-Marie, déjà rencontrée, a aussi créé un ensemble de musique a cappella pour multiplier les opportunités de concerts, faire un petit groupe avec d'autres choristes dont on se sent plus proche, choisir les répertoires, et aussi ces petits ensembles sont plus valorisants pour les choristes qui se retrouvent à faire du « un par voix ». Ils ont dans ce le petit groupe plus de visibilité et de responsabilité individuelle que dans les grands chœurs. La création de nouveaux ensembles montre le dynamisme associatif dans le chant choral et la capacité à cette forme artistique de se renouveler – tant au niveau des répertoires, que des choristes puisque l'on voit des jeunes s'impliquer pour créer leur ensemble.

Le chœur que Pierre, Marie et quelques membres fondateurs ont créé répond également à une demande de choristes qui cherchent de jeunes adultes, consacré à de la musique savante, et qui ne demande pas de se réunir toutes les semaines. Il a été convenu collectivement que les répétitions auraient lieu tous les 15 jours pour ne pas constituer un engagement trop important. Le manque de ce type de chœurs est souvent soulevé par les acteurs du terrain. Il est vrai que la participation des trentenaires au chant choral est plus faible que dans les autres tranches d'âge. L'entrée dans la vie active et les responsabilités familiales de cette tranche d'âge peuvent expliquer leur plus faible participation. On doit cependant relativiser ce faible recrutement. La plus grande participation des enfants résulte directement du fait qu'ils forment des publics captifs dans les écoles, et que le chant choral satisfait les choix éducatifs de leurs familles. Dans ce chœur, les choristes sont tous des étudiants et des jeunes actifs qui n'ont pas d'obligations familiales. Ceci semble effectivement déterminant : le seul membre qui en avait quitté le chœur par faute de temps.

Le répertoire privilégié est de la musique a cappella, avec un programme adapté à la saison. Le premier concert de chœur (et le dernier en date en raison de la crise sanitaire) a été un concert de Noël en 2019 pour les patients de l'hôpital militaire Legouest. Le chœur a préparé un programme de 15 minutes et s'est déplacé dans chaque service de l'hôpital, y compris les urgences et les soins palliatifs, pour chanter pour les patients et le personnel. Les patients alités pouvaient demander à faire ouvrir la porte de leur chambre pour entendre le concert donné dans le couloir. C'était une réussite de l'avis de tous, public, choriste et directeur de l'hôpital qui a demandé le même concert pour 2020. Ce concert n'a pas eu lieu, pour les raisons que l'on connaît.

En raison du confinement et de l'impossibilité de maintenir des répétitions, nous avons tenté en décembre 2020 d'enregistrer une vidéo musicale, avec le chant « O Radiant Dawn » de James McMillan. L'exercice est périlleux et demande des efforts individuels pour maintenir la précision dans les rythmes et la justesse malgré l'absence des autres : dans un chœur, l'écoute mutuelle contribue à la justesse, mais devant l'impossibilité de se réunir le chœur a voulu, comme de nombreux autres dont les vidéos circulent par dizaines sur les réseaux, tenter l'expérience. Puisqu'il s'agit d'une vidéo, l'exercice oblige les chefs de chœurs à développer de nouveaux talents pour le montage. À ce jour, l'expérience est satisfaisante pour les choristes, qui malgré les « défauts » de ce tout premier enregistrement à distance, ont pu éprouver de nouveau en entendant la vidéo, le plaisir de chanter ensemble. De l'avis de tous, car nous avons découvert la vidéo ensemble, en visioconférence, cela nous a rapprochés malgré les

imperfections dues à l'exercice. Cela nous rappelle que le chant choral est une expérience collective. Cette vidéo devrait également servir de support de communication et être l'occasion d'ouvrir une page en ligne. Ces choristes manifestent en répétition une grande attention au perfectionnement individuel : nous entendons les « défauts » tels qu'un accord mal équilibré, un retard quelque part. Mais cette vidéo imparfaite a fait plaisir aux choristes³⁰⁶ et rappelle que dans tous les cas, l'interprétation et le plaisir de faire ensemble priment sur la technicité et la performance.

4.3 Une chorale amateur « civique » : l'autoproduction militante

À l'autoproduction que j'ai appelée savante du fait de l'importance qu'elle accorde à la qualification technique du chef de chœur et à la progression technique personnelle de ses membres, on peut opposer l'autoproduction militante. Il faut prendre le terme dans un sens élargi, le militantisme résidant, en deçà de l'action en faveur d'une cause, dans la revendication de l'autoproduction en tant que démonstration des capacités des gens ordinaires. Le chant choral illustre bien la dialectique de la professionnalisation/déprofessionnalisation explicitée par Jean-Yves Trépos dans sa *Sociologie de l'expertise*³⁰⁷. La déprofessionnalisation, c'est-à-dire la récusation par les usagers du monopole de l'expertise revendiqué par le professionnel, engendre une forme de reprofessionnalisation alternative. Certains chœurs que je n'ai pu rencontrer en personne annoncent dans leur statut recruter des choristes sans formation musicale, avec un chef de chœur bénévole, se distinguant ainsi des formes institutionnelles de transmission encadrées professionnellement. Certaines formes d'autoproduction relèvent d'une idéologie (au sens d'une philosophie de la pratique, à l'origine des actes individuels) d'autoapprentissage et d'autoformation qui refuse une approche savante ou institutionnalisée de la pratique, perçue comme formelle, voire « élitiste ».

Mes informateurs universitaires m'ont permis d'identifier, au-delà de formes conventionnelles – la maîtrise de l'Opéra National du Rhin à Strasbourg fréquentée par la fille d'un professeur de sociologie de Metz ou les cours de chant lyrique suivie par la fille d'un professeur d'histoire – ces formes alternatives. Une de mes collègues doctorante, Marine, qui elle-même a chanté à l'opéra -théâtre de Metz dans le cadre d'un spectacle participatif, m'a ainsi signalé la création d'une chorale féministe à Metz. De nombreuses chorales relèvent ainsi de l'initiative de collectifs indépendants, qui ne s'organisent pas dans les formes conventionnelles avec un statut

306 Source : réunion en ligne sur l'application Discord, pour échanger nos impressions sur la vidéo, 17 décembre 2020.

307 Jean-Yves Trépos, *La sociologie de l'expertise*, Paris : PUF, 1994.

juridique propre par exemple. Ces collectifs n'étant pas intégrés au circuit institutionnalisé du chant choral, je ne les avais pas tout de suite rencontrés, et n'aurais pu ne pas les voir sans le bouche-à-oreille. Un autre collègue, son drapeau noir et rouge à la main alors que nous nous retrouvions à l'issue d'une manifestation, m'a présentée un membre de la CNT en me disant qu'il fallait absolument que je parle avec lui et de la *chorale révolutionnaire* dans laquelle il chantait. Ses membres donnaient un concert de soutien au Café Associatif *La Chaouée*, à *l'Aérogare* de Metz (scène locale indépendante), en décembre 2019 où j'ai pu les écouter.

J'y retrouve le militant qui m'a indiqué l'existence de ce chœur. Il me parle un peu plus du chœur pendant quelques minutes avant le début de leur représentation qui d'ailleurs commence en retard. Nous sommes loin des formalismes des concerts conventionnels. Le chœur s'était déjà rassemblé pour une courte répétition devant la scène, mais s'est dispersé aussitôt les uns pour fumer, les autres pour boire ou bavarder, dans l'attente du public. Une choriste, qu'on me présentera après comme étant également pianiste, s'exclame que c'est bien « une chorale révolutionnaire, y'a pas de chef ! » : il y en a deux, mais ils ne sont pas encore arrivés. Le camarade m'offre une bière avec les jetons de la chorale (les choristes avaient chacun un verre offert) et nous parlons de la chorale dans l'espace fumeurs avec deux autres choristes. Ces choristes fuient les conventions : ils n'ont pas déposé de statuts associatifs, et sans être exclu, ce n'est pas une priorité. La répétition prévue n'aura pas lieu non plus : ils montrent une distance avec les aspects formels observés dans les autres chœurs.

Leurs modèles de références sont le chœur des *Sans Noms* de Nancy, dont le nom fait référence aux travailleurs du Creusot³⁰⁸, qu'ils ont rencontré en septembre, et la compagnie *la Jolie Môme* dont ils apprécient « les choré » et l'emploi de « mégaphones » qui rappellent visuellement, les mouvements sociaux. Le camarade me dit qu'on peut les voir dans le film *Merci Patron !* de François Ruffin (2016). Ils voudraient les faire venir. Une choriste a des contacts avec eux, donc cela semble finalement envisageable. La *chorale révolutionnaire* a deux chefs de chœur, dont l'une est absente ce soir. Elle chante dans un autre chœur, *Carnyx*, qui a donné le spectacle « *Vive la Commune* »³⁰⁹ pour célébrer la commune de Paris. L'autre chef de chœur accompagne le chœur à la guitare.

Ils se produisent rarement sous la forme, disons classique, du concert qui est adoptée par la plupart des autres chorales. Ce chœur chante sur les pavés, selon leurs propres termes ou lors d'actions pour appeler à la manifestation par exemple à la Gare SNCF (où d'ailleurs ils ont pu

308 Karim Moutarrif, « Les « Sans nom » », *Sens-Dessous*, vol. 4, no. 2, 2008, pp. 28-35.

309 « *Vive la commune* », concert du groupe *Carnyx*-en scène, 16 mars 2019, salle Le Gueulard, Val de Fensch

trouver un piano en accès libre !) ou lors d'un happening (le terme est de moi, n'en disposant pas d'autres) dans le bus. Un choriste a particulièrement apprécié de chanter dans le bus pour le « contact avec le peuple », mais était déstabilisé par l'acoustique trouvant qu'il est tout de même plus agréable de chanter dans une pièce fermée, ou un endroit stable. Tous les choristes viennent de milieux militants, du mouvement social des Gilets jaunes et de syndicats. Ils échangent des informations sur la prochaine « AG » après et avant le concert et leurs conversations sont très politisées, de même que le répertoire. À l'issue de ce concert, beaucoup partent rapidement, sans rester pour la totalité de la soirée, car ils se lèvent à 3h, certains pour le travail, d'autres pour mener « une action » le lendemain. Il y a des actifs et étudiants. Certains viennent des villages alentour et font jusqu'à 70 km pour se joindre à la chorale, même lorsqu'ils se lèvent à 3h le lendemain.

Ce chœur est une émanation du Front Social. La pianiste précise qu'elle est venue juste pour le progrès social ! Elle-même est professeur de musique dans un collège et fait de la musicothérapie. Elle me dit que le chant crée du lien, est bon pour le moral et pour le corps. Peu de choristes sont musiciens ou ont une formation musicale, mais ils attendent la participation d'un accordéoniste pour les accompagner. Le camarade me dit « je suis content de chanter dans une chorale parce que je ne chante pas très bien ! ». La pianiste trouve que « ça manque d'organisation », en référence à la répétition avortée quelques minutes avant et pense qu'il serait bien d'avoir un chef de chœur pour donner « la pulsation ». Sa voisine la contredit : « moi j'aime chanter à l'instinct ! », c'est-à-dire sans chef. Elle continue : « nous on n'est pas des pro, on est là pour s'amuser ! » avant d'ajouter qu'elle a eu des échos de leur concert précédent : « alors c'est vachement bien, par contre on fait la gueule ! Il faut que l'on sourit plus ». Les choristes sont partagés entre un refus du formalisme et la valorisation de l'esprit collectif. L'absence de technique devient un gage de sincérité et d'authenticité (« chanter à l'instinct ») et ils refusent les formes (« on n'est pas des pro »). Une seule personne – celle qui est professeur de musique - voudrait un peu plus d'organisation, ce que le groupe semble rejeter. Ici, il n'est pas question de se prendre trop au sérieux, c'est l'amusement qui prime et le choix des textes militants. Le discours de présentation du chœur lors de son concert de soutien à la Chauée nous éclaire sur sa composition et ses objectifs :

« ... plein d'activistes³¹⁰ ! Des gilets jaunes, des syndicalistes, des personnes qui font partie de partis politiques divers, et on passe plus de temps à chanter sur le pavé qu'à répéter. Du coup, soyez indulgents, on débute et on est super motivé. Et puis on a un message à faire

310 Choriste qui faisait la présentation du chœur lors de leur concert à l'Aérogare, Metz.

passer, le message c'est plus important que le reste ! Et voilà. Donc merci à vous de nous écouter, et longue vie à la Chaouée ».

Une dizaine de personnes sont venues écouter. Les choristes arrivent sur scène en chantant déjà entre eux, avant de chanter *l'hymne des femmes*. Les choristes n'ont pas d'uniforme ou de tenue de concert en noir ce qui rend tout le concert plus informel. En guise de partitions, ils ont des photocopiés avec le texte dans des pochettes, ou des livrets de chant imprimés sur des feuilles A4 comme ceux que l'on trouve dans les manifestations. À la fin du concert, une choriste m'en offre un exemplaire. Ce jour-là ils ont chanté *l'hymne des femmes*, basé sur un texte du Mouvement de Libération des Femmes sur l'air du Chant des Déportés, *Bella Ciao* et la *chanson des mineurs*, en hommage aux mineurs de Trieux qui ont reçu leurs lettres de licenciement en octobre 1963 après 79 jours de grève au fond de la mine. Trieux est une ville de Meurthe-et-Moselle et ce chant sonne différemment, chanté aujourd'hui par des travailleurs lorrains. En fin de concert, le public reçoit une invitation à l'Assemblée Générale des Cheminots qui avaient lieu tous les jours à 10h et le concert se clôt par un chant de manifestation :

« On est là ! On est là ! Même si Macron ne veut pas nous est là ! Pour l'honneur des travailleurs et pour un monde meilleur, même si Macron ne veut pas, nous on est là ! On est là ! On est là ! Même si Macron ne veut pas nous est là ! Pour l'honneur des travailleurs et pour un monde meilleur, même si Macron ne veut pas, nous on est là ! »

Les mineurs de Trieux /chant des mineurs	Hymne des Femmes
<p><i>C'était hier le meeting des mineurs Rassemblement de tous ces braves gens Ils sont venus de toute la Lorraine Pour protester contre les licenciements (bis)</i></p>	<p><i>Nous qui sommes sans passé, les femmes, Nous qui n'avons pas d'histoire Depuis la nuit des temps, les femmes, Nous sommes le continent noir</i></p>
<p><i>Le défilé, d'une ampleur remarquable Tous rassemblés devant le monument On y brûla les lettres de menace Que les patrons nous avaient envoyées (bis)</i></p>	<p>Refrain : <i>Levons-nous femmes esclaves Et brisons nos entraves Debout, debout, debout !</i></p>
<p><i>Et tous unis dans un élan sublime Pleins de colère et d'indignation Criant devant ces mesures scélérates Leur volonté de rester des mineurs (bis)</i></p>	<p><i>Asservies, humiliées, les femmes, Achetées, vendues, violées, Dans toutes les maisons, les femmes, Hors du monde, reléguées.</i></p>
<p><i>Pauvre mineur c'est toujours toi qui trinques C'est toi qu'on brime qu'on presse com'un citron Mais aujourd'hui il faut que cela cesse Voilà pourquoi nous occupons le fond (bis)</i></p>	<p><i>Seules dans notre malheur, les femmes, L'une de l'autre ignorée, Ils nous ont divisées, les femmes, Et de nos sœurs séparées.</i></p>
<p><i>Oui notre lutte a été un succès Au fond, au jour continuons le combat</i></p>	<p><i>Le temps de la colère, les femmes, Notre temps, est arrivé, Connaissons notre force, les femmes, Découvrons-nous des milliers !</i></p>

*Unissons-nous comme au fond de la mine
Alors ainsi, nous retournerons mineurs. (bis)*

*Reconnaissons-nous, les femmes,
Parlons-nous, regardons-nous,
Ensemble, on nous opprime, les femmes,
Ensemble, Révoltons-nous !*

Le chœur est dans une démarche d'autoformation et loin des formes institutionnalisées de chorales sans perdre de vue la question de la qualité artistique. C'est ce que disait le chef de chœur dans sa présentation (« on débute »), car ces choristes apprennent la musique en même qu'ils se produisent lors des manifestations. Ils chantent à deux voix et se font aussi porte-paroles de l'histoire ouvrière lorraine qui est une région longtemps marquée par la sidérurgie. Ce répertoire n'est pas transmis dans les écoles ni les écoles de musique. Avec ces chorales nous renouons avec l'origine populaire et ouvrière du chant choral, mais aussi aux différentes façons d'arriver au chant choral et de se familiariser avec cette expression artistique, ainsi qu'aux usages qui peuvent en être faits, tout à fait variables d'une communauté à une autre. Leur répertoire, lié à la mémoire ouvrière et aux luttes sociales, et le cadre de la rue dans lequel elles se produisent, entretient la confusion pour les pouvoirs publics entre musique et manifestation, au point qu'en août 2020 la chorale s'est vu adresser une amende pour « participation à une manifestation interdite ! ». Au nom de la lutte contre la pandémie, toutes les manifestations sont en effet interdites. Cela s'applique également à l'exécution musicale, chanter en chœur dans la rue est un rassemblement également passible d'amende. La chorale révolutionnaire répond sur le même plan juridique, en revendiquant sa « liberté fondamentale de manifester, de s'exprimer et de revendiquer. » D'autres chœurs ont pu faire, en effet, pendant cette période, des répétitions publiques sans amendes à la clé. La différence vient de leur répertoire politique. Dans ce contexte cela s'apparente à une censure. Ils auraient chanté de la variété ou des psaumes que personne n'aurait eu d'amendes. Ils respectent en effet les « gestes barrière », même si ceux-ci sont un obstacle pour chanter. Ils vendent des t-shirts à l'effigie de leur groupe pour payer leurs avocats.

Ce jour-là, j'ai récupéré le livret de chants de « manif » : on y trouve un feuillet recto verso aux couleurs des syndicats qui l'ont préparé et qui, distribué aux participants de la manifestation, permettent à chacun de se joindre au chant. Il s'agit de formes de chant collectif qui restent peu documentées, car difficiles à saisir, du fait de leur caractère occasionnel. Ce sont les chants lors de fêtes, le chant du public lors de concerts, les chants dans les stades, et aussi comme ce jour-là, les chants de manif. Lors de la première vague du COVID, nous avons découvert par les

réseaux sociaux des vidéos de Lombardie ou les Italiens chantent l'hymne national depuis leur balcon.

Ayant commencé mon observation par la maîtrise de la cathédrale puis sur les chorales des écoles de musique et les chorales associatives, je n'avais pris connaissance que des chœurs et chorales répertoriés dans les annuaires culturels, ou adhérents à des fédérations. Or certains collectifs ne se déclarent pas en association. Outre de nombreuses chorales scolaires (ce qui complique leur dénombrement !) les chorales révolutionnaires qui existent en région – les choristes révolutionnaires de Metz m'ont signalé le chœur les *Sans Noms* de Nancy — restent ainsi invisibles hors des manifestations de rue auxquelles elles participent. J'apprendrais cependant, suite à leur rencontre qu'il existe des rassemblements nationaux de chorales révolutionnaires, comme celui du Villard à Royère-de-Vassivière³¹¹.

311 Source : radio locale de Vassivière : <http://radiovassiviere.com/2019/08/rencontres-chorales-revolutionnaires/> document audio de 14'. d'après cette source, les chœurs viennent d'Amiens, Bergam, Bologne, Brest, Bruxelles, Carpi, Grenoble, Limoges, Londres, de Lyon, Madrid, Milan, Nancy, Oxford, Parme, Ryon, Saint Etienne, Toulouse, Trieste, Avery (pays de galles).

5. Le cadre des dispositifs culturels innovants : partenariats professionnels / amateurs et lien social

On l'a vu : la pratique amateur du chant choral en Région est aujourd'hui soutenue et stimulée par les collectivités locales, devenues d'importants mécènes. Elles apportent un soutien au tissu associatif (dans lequel s'inscrivent de nombreuses chorales et orchestres d'harmonie), un soutien aux pratiques artistiques en amateur, mais aussi, en tant que gestionnaires de certaines institutions culturelles directement sous tutelle des collectivités (région, département, communauté d'agglomération), aux événements exceptionnels que ceux-ci organisent. En ce sens, les collectivités, en mettant à disposition des ressources et des équipements et peuvent être à l'initiative de festivals ou de commandes artistiques qui intègrent des amateurs et participent à la transmission du chant choral.

5.1 Une initiative du Département à destination des amateurs : le Requiem de Gouvy

Cet exemple d'un événement organisé en 2013 sur un compositeur méconnu d'origine lorraine est particulièrement intéressant par la diversité des partenariats qu'il a fait exister. C'est le même concert, qui est présenté en prologue de ce manuscrit. Dans ces pages, nous portons notre attention sur le versant lié à l'organisation de cet événement, car cela nous permet d'aborder le problème de la coordination de concerts-événements avec des chorales amateurs : les partenariats impliqués, la difficulté de concilier les emplois du temps de chaque chorale, et la question ambivalente du « niveau » des choristes, car ces choristes amateurs font face à des exigences de résultats. Dans cet extrait, le directeur de l'INECC ce concert-événement qu'il a coordonné en 2013 :

« Donc 1^{er} point de départ : le département veut faire une année consacrée à un compositeur, voilà. Dans le cadre de cette année, le *Requiem* est une œuvre phare. C'est-à-dire dans le cadre de ce qu'on peut faire, le *Requiem* était un peu un incontournable, du coup avec l'orchestre national de Lorraine ils ont très vite... Enfin ils sont partis ensemble³¹². »

Cette œuvre importante de Gouvy permettait, par sa forme (écrit pour chœur et orchestre) de rassembler les choristes lorrains et l'orchestre national de Lorraine dans un projet commun. Le département de la Moselle fait appel à l'INECC-Mission Voix Lorraine (une association conventionnée avec les départements, pour appliquer les politiques culturelles) pour coordonner l'événement mettant à l'honneur le compositeur mosellan, Théodore Gouvy (1819-1898), dont

312 Entretien avec Luc Denoux, alors directeur de l'INECC Lorraine, coordinateur de ce projet.

la mémoire est gardée par l'Institut Théodore Gouvy et par le Chœur d'Hommes de Hombourg-Haut.

Dans les cas des chorales, on observe différents modes de positionnement, on l'a vu, selon la nature des chœurs : chœurs amateurs, Maîtrise, chœurs du Conservatoire de Metz. Ces chorales sont toutes concernées par l'animation culturelle régionale, mais s'y investissent de façon différente selon leurs calendriers, leur statut, leur composition ou de la nature de leurs objectifs. Le 1^{er} critère, que cette personne ne mentionne pas du tout de suite, c'est l'attractivité même du concert. Le répertoire privilégié des chorales est la chanson française, et la musique de répertoire peut paraître attractive pour les uns, qui y voient l'occasion de chanter avec un orchestre symphonique dans le cadre prestigieux de l'Arsenal, ou faire effet de repoussoir. Le phénomène des « 2000 choristes » dont le concert avait lieu à quelques jours d'intervalle a attiré plus de choristes, qui de plus, étant déjà mobilisés sur ce concert ne pouvaient plus se mobiliser pour le *Requiem*. L'investissement demandé est trop important pour des personnes qui chantent sur leur temps de loisir. Nous comprenons aussi la mission du département de la Moselle ne pas faire de l'évènementiel, mais valoriser le patrimoine local. Le second élément est la fréquence de répétition des chorales : préparer une telle pièce demande du temps, alors que le département a annoncé le concert quelques mois seulement avec l'échéance, un délai très court pour que des chorales amateurs puissent intégrer une nouvelle pièce à leur répertoire. Enfin, écoles de musique et associations suivent le calendrier de l'Éducation nationale, donc le concert prévu en octobre arrive après deux mois de vacances pendant lesquelles aucune répétition n'est possible :

« Les bons chœurs anticipent³¹³ (...) il y a une réactivité possible qui n'est pas forcément possible dans d'autres structures. Par exemple les conservatoires c'est vraiment un fonctionnement annuel, donc déjà, un concert en octobre ou novembre c'est impossible, et les élèves se renouvellent d'une année sur l'autre, donc ça rend les choses relativement impossibles. (...) un conservatoire son objectif c'est la formation de ses membres, ce n'est pas d'avoir un groupe vocal très visible. Le concert n'est pas un objectif en soi, ce n'est qu'un passage obligé, un des éléments de la vie du groupe. Et les conservatoires ayant 12 345 activités, souvent, il y a un déficit de communication sur les activités. Les objectifs sont d'abord la formation et l'enseignement ».

Ce concert s'adressait à toutes les chorales de Moselle sans distinctions, mais des différences sont apparues dès lors qu'il faut trouver des chœurs disponibles et prêts à chanter cette pièce, qui n'est pas simple. Les chœurs de conservatoires par exemple sont sujets à un plus fort renouvellement que les chorales de statut associatif qui ont des groupes plus stables ; parmi les chorales enfin, certains sont plus disponibles que d'autres pour de nouveaux projets selon leur propre calendrier d'activités. Coordonner ce genre d'évènement implique de coordonner des

313 Entretien avec Luc Denoux, op cit

agendas des collectivités et des chorales qui ne coïncident pas, sachant que la pièce est difficile et nécessite des semaines de préparation et que les chorales avaient déjà été sollicitées l'année précédente pour un projet similaire. Les chorales peuvent ne pas répondre à des projets faute de temps pour les préparer. Une difficulté de calendrier entraîne des problèmes de recrutement des chorales qui ne peuvent parfois pas s'engager. Dans le cas du *Requiem* de Gouvy, l'INECC Mission-Voix Lorraine missionnée par le département de la Moselle, a coordonné l'évènement :

« Donc après on est revenu me voir ³¹⁴le 1er janvier, donc un an après, pour monter un groupe sur le même modèle de ce que je t'ai raconté, avec au départ trois concerts – ce n'est pas négligeable ! – du côté du mois d'octobre. C'est super tard parce que c'est toute cette anticipation par rapport à la vie des groupes qui est compliquée ! Ensuite c'est passé à 7 concerts : l'orchestre souhaitait déployer le projet dans toute la région, il a trouvé des partenaires, bon très bien, pourquoi pas. Mais à ce moment-là, on est déjà très tard en fait et donc, j'ai eu très peu de réponses de chœurs constitués. La Maîtrise s'est engagée très tôt, parce qu'ils collaborent déjà... Ça, ce n'était pas un souci, mais en dehors ... J'ai consulté une vingtaine de chœurs, qui tous ont dit « *non, on ne prend pas* », et notamment des conservatoires parce que le mois d'octobre c'est trop tôt ! Tout est sur un système pédagogique, les universités, les conservatoires, ce n'est pas possible. Et les autres chœurs avaient déjà leurs propres projets, ou avaient déjà fait la symphonie (de Mahler) l'année précédente et ne souhaitaient pas réitérer tout de suite derrière avec un autre projet.

– Parce que c'est trop pour eux ?

– C'est la vie d'un groupe aussi ! Un chœur amateur a besoin de temps à chaque fois ! Un projet comme ça, ça lui bouffe 1 an de son activité. Bref. J'ai eu aussi la demande des commanditaires, et c'est très important, de tenter de monter un chœur transfrontalier de manière à obtenir un financement européen. Donc on a commencé à monter le dossier, et moi, j'ai passé 2 mois et demi à prendre des contacts avec des chœurs en Saar. Au Luxembourg, ils n'étaient pas preneurs, si ce n'est nous envoyer des choristes à l'occasion, mais ils ne voulaient pas être partenaires en tant que tels. Donc là, c'était un échec, avec le constat que le rythme de travail des Allemands, c'est au moins 2 ans d'avance. Enfin, c'est une réalité il y a un réel décalage. La vie des groupes, c'est 2 ans d'avance. »

À la question de la disponibilité des choristes s'ajoutent la question de recherche de financements. Ce projet avait l'ambition d'être ancré dans la Grande Région (région Européenne qui comprend des territoires frontaliers français, luxembourgeois, belge et allemand), avec la possibilité donc d'impliquer des chœurs allemands, luxembourgeois ou belges. Il faut donc tenir compte des calendriers des chorales étrangères – qui est différent, puisque les chœurs allemands par exemple organisent leurs évènements 2 ans à l'avance, alors que la commande était faite seulement 1 an avant le concert. Plus, s'il existe bien des programmes européens permettant de réaliser des projets transfrontaliers, il faut aussi le temps, là encore, de monter un dossier pour obtenir des financements.

Se pose également la question du « niveau » technique, car les commanditaires attendent un résultat, alors que les choristes ont parfois peu de formation musicale. Ils ne sont pas

314 Entretien avec Luc Denoux op cit

professionnels. Beaucoup de choristes apprennent le chant par la pratique et les différences d'expérience entre les membres du chœur constituent un élément d'incertitude quant au résultat final. Pour soutenir le niveau du chœur, la solution retenue était de faire un chœur hybride en associant une majorité d'amateurs et quelques « renforts » professionnels, mais aussi de proposer des ateliers à destination des amateurs, en dehors des horaires de répétitions initialement prévus pour ceux et celles désireux de se perfectionner. L'INECC se saisit de l'opportunité donnée par ce concert de faire de la formation avec les choristes, ce qui est conforme avec leurs missions. L'objectif est de mieux préparer les chœurs pour une pièce qui s'est avérée difficile, en proposant des ateliers de travail en petit groupe et aussi en trouvant une personne compétente pour encadrer les répétitions :

« C'est-à-dire que toujours par apport à nos missions, c'est de la formation vocale et même pédagogique parce qu'il y a des gens qui profitent de ces répétitions pour échanger avec celui qui fait la répétition. Déjà, choisir le chef de chœur c'est un acte important. C'est clair. Le fait d'aller chercher David Reiland (chef belge, actuel directeur de l'orchestre national de Metz), c'est important. Déjà, c'est un chef qui faisait consensus, l'orchestre le souhaitait. Il semblait être la bonne personne pour faire ça... Parce que c'est un monstre de précision, une oreille ! »

Bien que ce concert soit une commande du département, l'enveloppe n'en semble pas couvrir les frais, qui ont été augmentés par le recours à des chanteurs professionnels pour rehausser le niveau du chœur – puisque la pièce est difficile pour des choristes qui ont eu peu de temps pour se préparer. Le rôle du coordinateur est de trouver des choristes disponibles et capables de chanter cette pièce, des solutions de financements avec une ouverture à l'international pour capter des financements européens, et puis des salles disponibles pour les répétitions dans une échéance courte :

« C'est d'abord les dates, puis les lieux. Parce que les dates c'est une contrainte du temps de tout le monde, des chanteurs, etc., donc il faut chercher une meilleure piste, puis les lieux... En fait, il y a plein de possibilités, sachant que nous on cherche des lieux gratuits. Il faut ramer, encore une fois : plus on arrive tard, plus les lieux sont déjà occupés. En tout cas, on a eu cette opportunité pour fin août. Puis, dès le mois de septembre, on pouvait aller dans les locaux de l'orchestre sans problème. Mais le travail d'atelier s'est fait ici³¹⁵. Et le plus tôt possible, les conventions sur le budget »

Le budget est une tâche compliquée en soi, car il faut à la fois déterminer l'apport des partenaires, le coût de la production (variable en fonction de la rémunération éventuelle d'artiste, du nombre de dates de concerts, et du nombre de partenaires impliqués). La solution de renforcer les chœurs par des professionnels pour assurer un certain niveau technique a

315 « Ici » signifie dans les locaux de l'agence, qui dispose d'un bureau et d'une grande salle de musique délaissée par un orchestre symphonique au moment où celui-ci a eu un nouveau bâtiment, et dans laquelle d'ailleurs s'était déroulée l'entretien.

mécaniquement augmenté le budget, « s'est avéré multiplié par 2 ... ³¹⁶ ». La logique de projet multiplie la complexité de l'organisation qui oblige de passer des conventions entre chaque partenaire, de chercher des financements complémentaires pour couvrir les frais :

« Le budget ce n'est pas de la philosophie. C'est des lignes. (...) C'est un salaire de chef de chœur, un salaire de pianiste accompagnateur, des transports pour les choristes, de la rémunération et du défraiement de choristes professionnels... Après il y a les lignes qui vont coûter en direct sur le projet, mais il y a forcément... on pourrait compter la valorisation. C'est du temps de travail de la chargée de com. Il y a le travail administratif qu'on fait nous à l'agence ou dans l'orchestre, on ne le compte pas dans le budget du projet. Au bout du compte pour des questions de confort, la collectivité va financer le projet une moitié sur l'année en cours, et une moitié sur la suivante. ».

Ce cas nous confronte également à un aspect du terrain lorsque des collectivités organisent des concerts sans connaître le terrain. Dans ce genre de concert, il faut tenir compte du niveau des choristes, du calendrier des chorales et à la question plus large, du dialogue entre les acteurs de terrain et les élus, qui bien qu'ils soient décideurs et financeurs ne sont pas musiciens, et ont des objectifs culturels, mais pas toujours l'expertise du terrain. Le soutien de la collectivité est également variable et une cause d'incertitude :

« Si tu veux, nous ³¹⁷ on avait un devoir de faire, on avait donné les éléments : on ne savait pas encore comment ça allait être payé. Mais c'est en cours de traitement. Maintenant les traitements administratifs c'est très long... dans les collectivités ça passe en commission ³¹⁸ pour des choses qui sont déjà conventionnées. »

Le projet repose d'abord sur un engagement moral, mais qui ne prendra de valeur qu'avec des « conventions » pour inscrire les devoirs et responsabilités de chacun dans le projet et cela allonge la procédure, mais clarifie les rôles de chacun :

« Le budget c'est ce qu'on établit entre nous. On dit ça va coûter ça et ça. La convention c'est un engagement contractuel ; ce n'est pas un dossier projet. Et donc pour Gouvvy, on a une convention avec le Conseil Général, on a une convention avec l'orchestre. Ce n'est pas les mêmes. Chacun avec les éléments et les droits et les devoirs des uns des autres, et surtout les sommes allouées ne sont pas les mêmes. Pour l'orchestre, la convention c'est : dans le cadre de ce projet, on prend en charge la rémunération de tant de professionnels, ça fait telle somme. Notre agence fournit les professionnels et prend en charge les charges patronales, fait l'emploi réel et les trucs. Avec la collectivité c'est : dans le cadre des missions de développement des amateurs, la collectivité demande à l'INECC qui s'engage à réunir les amateurs, les former, assurer l'encadrement, la prise en charge, etc. Pour cela, la collectivité alloue une subvention de tant. Je caricature à peine. »

Cela illustre l'ambivalence de ce type de concert, qui est à la fois une production professionnelle et un soutien aux pratiques amateurs, financé par le Département dans le cadre de sa politique

316 Entretien avec Luc Denoux, op cit

317 Entretien avec Luc Denoux, op cit. « Nous » désigne l'INECC Lorraine.

318 Une convention est un contrat entre une collectivité ou institution publique et une association qui stipule durée et les conditions de leur collaboration. C'est un processus administratif long, car il passe par plusieurs étapes de validation :

culturelle. De cette tension résulte une exigence de résultat alors que ces choristes ne sont pas retenus par un contrat de travail et participent bénévolement. Les chorales, ne peuvent pas toutes fournir le même son que des ensembles professionnels, ce qui est parfois relevé alors que l'essence des pratiques amateurs et de permettre à des gens ordinaires, et donc non spécialistes, de connaître le plaisir du spectacle. Cette tension est inhérente aux productions amateurs qui à la fois ne montrent pas une parfaite maîtrise des techniques artistiques, mais cela n'empêche pas que les concerts soient réussis :

« Face à ces deux situations que je t'ai décrites, qui sont à la fois complètement dans nos missions de développement, de mise en synergie des amateurs, des uns des autres, mais nous on a rempli notre mission, il n'y a aucun doute là-dessus, mais quand même, il y a une certaine forme d'insatisfaction en termes de résultat, et je sais que ce n'est pas seulement par rapport à nos projets. (..) Enfin bref, et il y a eu plein d'occasions comme ça, et c'est clair que à chaque fois, les retours que j'ai : « Ah, c'est vachement bien, il y a plein de dynamisme, etc. » et puis des insatisfactions par rapport à la perfection de l'artisanat musical et du son de chœur. Il n'y a aucun mépris là-dedans, après, il y en a qui le disent avec mépris d'autres pas, globalement il y a quand même cette tendance, qui est juste par rapport à un absolu ! Mais qui est une réalité de terrain et de vie chorales, sociales des groupes vocaux qui me semblent aussi très importants, tout autant importants, et je dis ça sans renoncer à un travail pour aller le plus loin possible. »

Notre informateur revient sur la question de la formation et de la qualité des productions (« aller le plus possible »), tout en soulignant que des non-professionnels ne sont pas dans la recherche de technicité (« l'artisanat musical »), mais par passion, montrent un « dynamisme », une implication sincère qui permet d'ailleurs de faire des spectacles réussis. Le son « artisanal » des chorales n'est pas toujours un problème et peut être intégré à une production. Dans certaines configurations, comme le concert « Ypokosmos³¹⁹ », les amateurs sont presque dans leur propre rôle puisque les chœurs, sur scène, représentent un village, une communauté et le son éventuellement irrégulier de la chorale amateur ne perturbe pas. Ces concerts dans l'ensemble sont des moments de partage et contribuent à valoriser les pratiques amateurs et une reconnaissance envers leur savoir-faire. La configuration présentée ci-dessus, à partir du concert de Gouvy, montre un cas particulier de collaboration professionnel – amateur qui commanditée par la collectivité au nom de sa politique culturelle. Une politique culturelle que la collectivité a fait le choix d'appliquer par un concert – évènement qui devait valoriser « l'excellence artistique ». Lorsqu'on regarde l'organisation, nous voyons des tensions apparaître entre la demande et le déroulement réel, car les amateurs viennent avec l'expérience qui est la leur, ils ne sont pas tous représentatifs de « l'excellence artistique ». Le chant choral est pour eux un loisir, une expression de la liberté individuelle de se familiariser avec une

319 Alexandros Markeas. *Ypokosmos*, 2014

technique artistique. Par la médiation de l'orchestre, ils ont eu la chance – car l'expérience est gratifiante pour ceux qui bénéficient du dispositif – de participer à ce concert et de collaborer avec l'orchestre, mais une politique culturelle se construit sur un temps plus long.

Les collectivités font des évènements, mais en coulisse l'organisation est compliquée, et quelques fois les moyens manquent. Une donnée à prendre en compte pour des concerts amateurs est leur calendrier des associations, le niveau des choristes : les choristes de tous bords peuvent apprendre des pièces difficiles, mais c'est nécessairement un critère dès lors qu'il faut prévoir un certain nombre de répétitions, ou du travail en amont. De plus ces concerts sont évènementiels, et n'entraînent pas de formation à long terme. Quelque part ces agences, conventionnées avec les collectivités, sont également tributaires des moyens qui leur sont alloués.

Cette étude de cas nous montrait un concert organisé par une collectivité territoriale en collaboration avec des acteurs locaux. Dans le paragraphe suivant, nous allons observer un autre cas de figure de politique culturelle concertée entre quatre régions européennes, qui donne lieu à un chœur de jeunes atypiques, mais ayant une stabilité dans le paysage local depuis sa création en 1998. C'est également un « haut lieu » du chant choral caractérisé par une forte attractivité, et un fort renouvellement du fait des limites d'âge.

5.2 Le chœur transfrontalier Robert Schumann

Cet évènement nous situe dans le cadre spécifique de la région Lorraine et de la coopération transfrontalière. Le *chœur Robert Schuman* ou le *Robert Schuman Chor* (abrégé RSC dans la suite du texte) tient son nom au « père » de l'Europe Robert Schuman, auteur du traité de la CECA. Il est en effet porté par les 4 régions frontalières : la Lorraine (France), la Wallonie (Belgique), la Sarre (Allemagne) et le duché du Luxembourg. C'est un chœur itinérant, ancré dans la Grande Région depuis 1988, et un chœur de jeunes, exclusivement. Les choristes sont lycéens, étudiants ou jeunes actifs, entre 15 et 30 ans. Les fondateurs ont nommé ce chœur multiculturel et transfrontalier d'après le « père » de l'Union européenne Robert Schumann (1886-1963) qui était lui-même originaire de la région : sa maison est aujourd'hui un musée, à Scy-Chazelle, en Lorraine. Ce chœur est représentatif de l'espace régional par sa composition et le multiculturalisme qui le caractérise.

Les choristes sont des « schumaniens », et au fil des années nous trouvons d'anciens « schumaniens » à des emplois en tant que musiciens ou dans le monde de la musique. Je pense notamment à l'actuelle directrice de la Maîtrise des Pays de la Loire, Sophie Siegler, ou l'actuel

directeur de l'INECC, Tristan Krenc que j'ai pu rencontrer. D'autres sont devenus professeurs de chant choral, artistes-interprètes de jazz, chanteurs lyriques, ou bien se sont tournés vers d'autres métiers, mais cultivent le chant comme loisir. Le chœur a organisé un concert pour célébrer les 20 ans du chœur le 28 janvier 2017 au CAPE (Centre des Arts Pluriels) à Ettelbruck (Luxembourg), dans le cadre du festival « A Capella » dédié à la musique vocale. À cette occasion, plusieurs générations de schumaniens étaient réunies : celles et ceux qui étaient présents à la même session que moi (l'équipe de l'année 2015-2016) ainsi que des « anciens », ceux qui formaient la première génération du chœur à partir de 1998 et les « nouveaux », des adolescents et étudiants, originaires pour la plupart de Trèves. Le chef de chœur avait fait de la publicité au théâtre de Trèves où il travaillait à ce moment pour ramener de nouveaux choristes. Les choristes qui viennent sont des choristes amateurs de la région, et dans la tranche d'âge concernée. Certains d'entre eux se destinent à une carrière musicale, en étant étudiants au conservatoire de Metz ou à l'IMEP. Il n'est pas rare de « tomber » sur de « anciens schumaniens » dans d'autres chœurs. J'en ai rencontré trois au chœur *Harmonia Mettensis* créée en 2019 (qui comporte entre dix et quinze chanteurs), qui y avaient chanté quelques années avant moi. Nous n'y étions pas au même moment : le RSC fonctionne par sessions, et a un fort taux de renouvellement du fait des limites d'âge. Dans ce sens, ce chœur est un « haut lieu » du chant choral dans la région : le chœur est attractif pour de jeunes adultes. Du fait de son rayonnement, j'en avais entendu parler très tôt, avant même d'intégrer la Maîtrise, mais c'est en 2015 que je saisis l'occasion d'une annonce de recrutement pour « étendre mon terrain » en participant à leur session d'été.

La session d'été avait lieu au Luxembourg, à Hosingen au milieu d'un parc naturel. Nous logions dans des bungalows par groupes de 4 ou 5 et le parc disposait d'un centre de congrès avec des salles de réunions que nous pouvions facilement utiliser pour les répétitions. Nous préparions un concert autour de « la Création » de Haydn³²⁰, en collaboration exceptionnelle avec le *LandesJugendChor Saar*, (« chœur régional de jeunes de la Sarre »). Les jeunes sarrois étaient venus avec leur professeur de chant (« Stimmbildnerin ») Angela Lösch, qui co-dirigeait les répétitions avec Martin Folz, chef de chœur historique du RSC. Angela animait souvent l'échauffement en début de répétition pour donner des conseils de technique vocale. Le chœur sarrois comportait quarantaine de jeunes, en majorité lycéens, avec un bon niveau. Les choristes du RSC étaient moins nombreux, douze, et en moyenne plus âgés : la plus jeune avait 15 ans,

320 Joseph Haydn, *Die Schöpfung (The Creation)*, 1796-98

un garçon a dit avoir 17 ans, les autres tous étaient majeurs et proches de mon âge (entre 27 et 32 ans).

Les répétitions se font en Allemand et en Français, et les choristes s'habituent facilement à la communication bilingue, les Luxembourgeois passant le plus aisément d'une langue à l'autre. Le répertoire aborde une variété de genres musicaux, du classique à la musique pop. À cela quelques raisons : les fondateurs avaient en effet l'idée de faire rencontrer des jeunes frontaliers et de faire cohabiter les langues et nationalités différentes, mais aussi, de proposer à des jeunes une formation musicale à travers le chant choral. Cela se ressent au niveau de la programmation éclectique qui emprunte des œuvres de répertoire et des musiques actuelles : de la musique baroque, de la musique classique et moderne, auxquelles s'ajoutent des arrangements contemporains *a cappella* de tubes de la musique pop tels que *Viva la Vida* de Coldplay³²¹ ou *Imagine* de John Lennon.

Le chœur revendique le fait d'être multiculturel, pro-européen et de promouvoir des valeurs humanitaires, et symbolise cet engagement par le choix de la programmation et des dates de concerts : par exemple en chantant à la Philharmonie de Luxembourg, le 19 septembre³²² pour la Journée Mondiale de la Paix de l'UNESCO (21 septembre) ou en commémoration du centenaire de la bataille de Verdun³²³ avec un programme de musique pop et musique sacrée valorisant la paix, l'utopie d'un monde meilleur et la non-violence. Les choix des textes correspondent à cette vision : pour Coldplay, nous nous battons pour des « châteaux de sable », John Lennon imagine un monde où nous serions tous des frères, un réfugié juif se souvient qu'il existe un monde meilleur, « même si on ne le voit pas »³²⁴ comme on croit au soleil pendant la nuit. C'est dire également l'ancrage de ce chœur dans la région du point du recrutement des choristes, des langues parlées (français, luxembourgeois, allemand), des lieux de productions (villes de la Grande Région) et des occasions de concert : célébration du centenaire de la 1^{re} guerre mondiale à Verdun, qui a été moment marquant de l'histoire régionale. La ville de

321 Guy Berryman, Jonny Buckland, Will Champion, Chris Martin, « Viva la Vida », de l'album *Death Will Never Conquer*, parut chez Parlophone et Capitol, 1988. La chanson obtint un Grammy Award en 2009.

322 Concert « Haydn : Die Schöpfung, Jugend Kultur in der Grossregion. Landesjugendchor Saar, Robert Schuman Chor, Estro Armonico, Martin Folz (direction), Eva Maria Leonardy (soprano), Sebastian Lipp (ténor), Benoit Giaux (baryton). En collaboration avec l'INECC Luxembourg, INECC- Mission-Voix Lorraine, Landesmusikrat Saar, et Sarrländischer Chorverbandt. Concert à la Philharmonie de Luxembourg, 19 septembre 2015.

323 Concert : « Message in a Bottle - 100 Jahre Friedensbotschaft von Fiquelmont », concert du 13 mai 2016, au Deutsch-Luxemburgisches Schengen-Lyzeum Perl (une école bi-nationane, construite dans un programme européen « projet d'avenir 2020 de la Grande Région »).

324 *Even When He Is Silent*. (2011) Musique de Kim André Arnesen sur un texte gravé sur un mur à Cologne attribué à un prisonnier Juif.

Verdun, où l'on peut voir un ossuaire, ainsi que les villages environnants portent toujours des stigmates visibles de la guerre. La coopération franco-allemande n'est pas anodine dans une région marquée par l'annexion, les guerres successives.

Les choristes sont de lycéens, étudiants et jeunes actifs de la Grande Région – c'est le nom donné à l'espace transfrontalier – qui se retrouvent pour chanter lors de sessions qui ont lieu pendant leurs vacances et des week-ends. Il y a une ambiance particulière, et festive, tout au long de ces stages. Le groupe était très soudé : les démonstrations d'affections ou de tendresse étaient quotidiennes. L'année où j'ai chanté avec eux, 2015, un petit groupe avait également un cri de ralliement : ils se prenaient dans les bras comme une mêlée de rugby et disent ensemble « Robert Schumann ! » avant de lâcher les bras. Les moments de fêtes sont facilités par la cohabitation, puisque le chœur ne se réunit que lors de week-end et de stages, avec des logements collectifs pour les choristes. Lors de certains stages, car bien qu'ayant quitté le chœur je continuais de recevoir les plannings, le programme des sessions incluait aussi des activités de loisir (tir à l'arc) et de teambuilding³²⁵). Sur la session du stage à Hosingen, la proximité du parc de loisir permettait d'aller à la piscine après les répétitions³²⁶. Enfin, l'une des choristes tenait un cahier, un livre d'or des phrases cultes de Martin Folz qu'ils tenaient à jour collectivement depuis le début du projet. Le premier soir était déjà l'occasion d'une fête :

« **Journal de terrain, août 2015. Hosingen. Soirée** : il y a un rassemblement dans la cafétéria. Boris joue de la guitare, des chansons, de la pop anglaise ou allemande que tout le monde connaissait. Il avait un classeur avec les paroles sur des feuilles. Pierre, Aurélie, moi, Éléonore et deux garçons faisons des jeux de société jusque tard, le jeu était sans fin. Des cadavres de bouteilles sur toutes les tables. »

La fête est un élément fédérateur du chœur. Les choristes sont attentifs à l'ambiance :

« **Journal de terrain, août 2015. Hosingen. Répétition.** Rdv 9h30. Martin présente le planning de la journée. Ensuite, laisse 5 minutes pour des questions. Une basse prévient qu'il faudrait lui donner de la monnaie pour les bières d'hier soir, et pour qu'il puisse en racheter d'autres pour ce soir, le dernier soir.

En fin d'après-midi, nous allons en voiture, Pierre, Nicole et moi, pour acheter des bières pour le barbecue et des choses pour l'appartement (tablette pour le lave-vaisselle entre autres, une serviette de bain pour moi). Pierre dit que l'ambiance est différente avec les Sarrois. Ce n'est pas l'ambiance typique du Robert Schumann, en particulier à la soirée d'hier. Il trouve que les jeunes ont besoin de boire pour se montrer cool. Il me semble que les Schumaniens boivent aussi, mais c'est vrai qu'il y a peu de mélange finalement... »

Le sentiment d'appartenance et l'identité de groupe organisaient nos relations ... et parfois la musique aussi. Lors du stage d'été à Hosingen, justement, le chœur collaborait avec un autre chœur sarrois. Les jeunes ne se connaissaient pas entre les deux groupes, et avaient des

325 Mail du RSC, 7 juillet 2016

326 Journal de terrain, août 2015, RSC Hosingen.

différences d'âge importantes : le chœur allemand était composé de lycéens, alors que RSC était, pour cette session, composé de jeunes adultes de 20 à 30 ans. Le changement d'ambiance a déstabilisé quelques choristes du RSC. Les organisateurs ont prévu un barbecue plus tard dans la semaine pour créer une cohésion et proposé quelques moments où les deux chœurs répétaient séparément. Cela était fait volontairement pour redonner de la cohésion à chacun des groupes. Certains choristes étaient en demande de ces moments, car ils n'arrivaient pas bien à retrouver la même « ambiance » avec l'autre chœur. L'ambiance festive des sessions du RSC n'est pas uniquement un hasard du fait de regrouper des gens du même âge, mais volontairement favorisée pour créer de la cohésion et fidéliser les jeunes choristes :

« **Journal de terrain. Hosingen 2015.** Tamara est revenue. Elle bosse en journée et nous rejoint après le bureau. Elle me demande mon âge et ce que je fais. Elle se trouvait vieille avec ses 30 ans. On est plusieurs de 1988, et Mathilde de 1985. Normalement, il y a une limite d'âge au Chœur, mais ceux qui sont là peuvent rester apparemment. Je ne me rappelle pas que quelqu'un m'ait demandé mon âge lors de l'inscription. Tamara aime la diversité des profils ici. Les différences d'âge, de nationalité. »

Le multiculturalisme fait partie de l'attractivité du chœur. Le recrutement multinational n'est pas le hasard lié à la frontière, mais un choix volontaire du fait que le chœur a toujours été pensé comme transfrontalier dès sa création, et soutenu par 4 régions de part et d'autre de la frontière. Le Luxembourg étant en soi un état multiculturel, le chœur comptait également une anglaise. La fête est importante pour fidéliser les choristes qui viennent de loin – bien qu'ils résident dans la région, cela représente jusqu'à 2h de route pour se rendre aux lieux de stage. C'est aussi un moyen de maintenir la concentration des choristes et d'exiger des efforts de leur part : les stages sont très demandant, voire fatiguant du point de vue de la musique à travailler. Les fêtes sont une motivation de plus, une gratification.

Le chœur est dirigé par des chefs de chœur de métier. Ils sont employés dans des conservatoires de musique (Martin Folz), agence pour le développement culturel (Camille Kreger et Luc Denoux), un orchestre (David Reiland). C'est le résultat des politiques culturelles concertées entre les régions qui permettent que des chefs de chœur de métier aient les moyens de diriger ce chœur. Les chefs de chœur de métier sont en minorité auprès des chorales amateurs, alors que cela a une incidence sur le niveau du chœur, car l'encadrement est différent d'autres chorales dirigées par des musiciens amateurs ou autodidactes. En France, seuls 9 %³²⁷ des chefs de chœurs sont à temps plein. Ces chefs participent aussi à l'ambiance des sessions du RSC, et

327 L'activité de direction est une source de rémunération « unique » (donc correspond à un emploi, avec un salaire) pour 9 % et « principale » pour 17 %. Cependant, il existe des rémunérations occasionnelles dont bénéficient 1/3 des 40 % de chefs de chœurs ayant déclaré percevoir une rémunération. Source : *une approche des pratiques vocales*, op cit

le fait que les choristes apprécient ces personnes les conforte dans l'envie de revenir. Lors du stage de Hosingen par exemple, une cheffe qu'ils avaient l'habitude de voir était absente et leur manquait beaucoup :

« Au lieu de la chauffe comme hier, on suit Martin dans une autre salle. C'est une réunion pour le chœur seul. On est sur des chaises, en cercle. Martin est près du piano, mais pas devant. Le constat est que l'ambiance est différente, car il y a deux chœurs, mais que musicalement c'est intéressant. Le chœur sarrois représente ici 2/3 des chanteurs, ils sont plus nombreux. Les choristes constatent aussi une différence entre Angela (la cheffe de chœur des Sarrois) et Eva, la soprane soliste qui habituellement co-dirige les stages et qu'ils avaient envie de revoir. Celle-ci est réputée plus déjantée, « freak ». Angela est présentée comme plus calme. Martin dit cependant qu'elle a des connaissances. »

Un nouveau chef, qui allait diriger le stage d'hiver, est venu les rencontrer les choristes pour une demi-journée lors du stage de Hosingen, et les choristes font le bilan de son intervention :

« **Journal de terrain. Août 205 Hosingen. Jour 4.** Petit déjeuner. Aurélie aime bien Rainer, le chef d'hier : « il peut rester ! ». Du coup Mathilde* se pose aussi la question de rester pour le stage de décembre. Quand je suis arrivée le premier jour elles m'ont demandé si j'allais intégrer le chœur et rester, car elles pensaient partir. On ne part pas si facilement de ce chœur ! Pour ma part ce sera surtout une question de planning. Aurélie et sa sœur sont maintenant curieuses parce que nouveau chef de chœur a l'air bien. »

Les changements de direction sont liés à une contrainte, celle de l'irrégularité des financements de chaque région, et l'évolution même des carrières de ces chefs qui peuvent, indépendamment du RSC, changer de poste ou quitter la région. Pourtant leur renouvellement maintient l'intérêt des choristes et démontre justement la capacité du chœur à se renouveler et donc perdurer.

L'exemple de productions représentatives du chœur : « Message in a bottle » et Chrëschtconcert (concert de Noël).

La programmation comporte des musiques de répertoires et musique actuelles : les œuvres choisies pour le répertoire relèvent de la musique baroque, de la musique classique et moderne, contemporaine, auxquels s'ajoutent des arrangements *a cappella* de jazz et de tubes de la musique pop tels que *Viva la Vida* de Coldplay³²⁸, qui raconte l'histoire d'un roi déchu, ou *Imagine* de John Lennon, utopie d'un monde libre. Ces arrangements sont très appréciés par les choristes qui en ont fait des leitmotifs pour toutes les sessions du chœur lors de cette saison, cette chanson parle d'un roi déchu à qui plus rien n'appartient. Le chœur étant historiquement attaché aux thèmes liés à l'histoire européenne, l'entente entre les religions, et le multiculturalisme. Le chœur Robert Schumann étant construit autour d'un projet pro-européen, revendique le fait d'être multiculturel et de promouvoir la paix et tout message qui irait dans le sens de l'entente entre les peuples. Ainsi leurs projets de concert sont également construits

328 Guy Berryman, Jonny Buckland, Will Champion, Chris Martin, « Viva la Vida », de l'album *Death Will Never Conquer*, parut chez Parlophone et Capitol, 1988. Grammy Award 2009.

autour de valeurs humanitaires ou européennes. Souvent les musiques incluent des musiques dont le texte évoque des thèmes généraux comme l'entente entre les peuples, et la croyance en monde meilleur, comme le chant *Even When He Is Silent*, de Kim Arnesen³²⁹. En 2013, le chœur a également commémoré la fin de la 1^{re} guerre mondiale avec le programme « message in a bottle » en référence au titre du groupe Police et un fait divers lié à la bataille de Verdun dans le village de Fiquelmont, en Meurthe-et-Moselle.

« *Message in a bottle* » était un programme créé à la fois un hommage au groupe *Police* et une référence au « message de paix de Fiquelmont » : une lettre écrite par six soldats allemands cantonnés dans une ferme de Fiquelmont, jusqu'au 17 juillet 1916³³⁰, date à laquelle ils partent pour la bataille de Verdun, à seulement quelques kilomètres de là. Leur message³³¹, *caché dans une bouteille* avant leur départ est retrouvé par le fermier Fernand Boulange en 1981 et présenté au colonel Michel Marszalek en 1994 qui parvient à faire traduire le message, écrit en vieil allemand. Le message était un appel à la paix et traduit l'angoisse de ces jeunes soldats qui ont « *la guerre en horreur* » et souhaitent « *une Europe unie et l'amitié entre les peuples, et l'accomplissement que nous sommes tous frères*³³² ». Sur l'image nous voyons une projection : en effet, comme il s'agissait d'un concert commémoratif, un conférencier racontait, entre les chants, l'histoire du message de Fiquelmont. Nous voyons sur cette image en arrière-plan, une photographie en noir et blanc : il s'agit des soldats auteurs de la lettre.

Ce concert donné dans le cadre des commémorations du centenaire de la guerre de 14-18 s'inscrivait pleinement dans les thèmes de prédilection et le programme, préparé pendant de longs mois a fait l'objet d'un enregistrement. Comme d'autres chœurs, le RSC s'inscrit également dans les fêtes populaires, comme le temps de Noël. En 2016, le chœur était associé avec le LandesJugendChor Saar, l'orchestre philharmonique de Luxembourg pour un concert à la Philharmonie de Luxembourg,³³³ sous la direction de Pierre Cao, chef d'orchestre luxembourgeois qui a contribué à la création du RSC. Ce concert, inscrit dans une fête populaire est également un moment de partage avec le public, qui est mis à contribution :

« **Journal de terrain. Chrëschtconcert, Philharmonie de Luxembourg.** Haydn, Bach et Haendel en première partie, des traditionnels de Noëls anglais et luxembourgeois en

329 Kim Andre Arnesen, *Even When He Is Silent*, UK, Walter Music, 2015. Pièce a cappella, SATB, sur un texte d'un auteur anonyme. Texte attribué à un prisonnier de Auschwitz.

330 Voir article « Le message de paix de Fiquelmont », *Républicain Lorrain*, 29 mars 2017

331 Le document original est actuellement à Scy-Chazelles, au Centre Robert Schuman, Maison de Robert Schuman.

332 Ibid

333 Chrëschtconcert, 19 décembre 2015, Philharmonie de Luxembourg. Entrée payante, billetterie de la Philharmonie.

deuxième partie. Ce fut un grand moment musical et festif. 5 minutes avant le concert, nous attendions tous en noir, prêts à y aller, amusés (il y a des rires, des clowneries). Un écran de la régie nous permet de voir le plateau et la salle et nous voyons qu'elle est déjà pleine. On ouvre les portes et les choristes se placent les premiers, sous les applaudissements. Des chaises nous attendent, nous nous assoyons. Entre ensuite l'orchestre sous de nouveaux applaudissements. Ils s'accordent. Entre enfin le chef Pierre Cao. La première pièce est instrumentale. Heureusement qu'il tourne le dos au public, car les applaudissements entre les différents mouvements de la pièce l'irritent un peu : c'est que le public ne semble pas familier de la musique classique et applaudit alors que la musique n'est pas finie. Nous nous levons aux premières notes du Halleluya de Händel et chantons jusqu'à l'entracte. »

Ces concerts attirent un public peu habitué à la musique classique. Les habitués n'applaudissent pas entre les mouvements d'une même pièce. Et pourtant, quand le public le fait, c'est aussi pour dire son plaisir d'avoir entendu de la musique. L'observation qui suit montre le caractère festif du chœur, qui se poursuit jusqu'aux instants avant de monter sur scène et leur sérieux, puisque ces choristes débriefent les incidents qui ont eu lieu pendant le concert :

« **Journal de terrain. Chrëschtconcert, Philharmonie de Luxembourg.** Entracte. Lors de la sortie de scène, les premières réactions à chaud fusent : « j'ai dû faire le Haendel par cœur ! », « mes partitions ne tenaient pas, j'ai des crampes ! « On a loupé une entrée, qu'est-ce qui s'est passé ? ».

Le public est amené à chanter les chants de Noël les plus connus en fin de concert. Pour cela, le chef Pierre Cao a inversé les rôles et dirigé le public : il leur a appris des chants avec Martin Folz au piano et le chœur qui chantait un thème pour leur montrer. 1200 personnes du public ont chanté et rit parce qu'elles se faisaient reprendre par le chef quand ce n'était pas assez bien. Les rôles sont inversés. Le public rit de plus belle, lorsque le chef se tourne vers le chœur pour les faire taire (« non, non, vous ne chantez pas »). Après le concert, le public demande des rappels. Il leur demande de choisir une chanson. Un homme dans la salle crie « *an der grousser Hellger Nuecht !* ». C'est un Noël luxembourgeois qui signifie « lors de la grande sainte nuit », donné ce jour dans une version pour baryton solo et orchestre philharmonique. Le public et les chœurs chantaient le refrain. C'est un chant traditionnel luxembourgeois, et un passage obligé dans ce programme de Noël.

Le point de vue du chef de chœur : le dispositif transrégional

Le chœur est né en 1997, sur une initiative d'un chef de chœur luxembourgeois, qui a réuni pour l'occasion deux autres chefs de chœurs de la région, ayant déjà un poste et donc ayant la possibilité de créer un chœur et de lui donner un soutien rapidement. L'entente Franco-Luxembourgeoise était présente dès l'origine de ce chœur. Il restait à recruter des choristes. Le chef allemand, Martin Folz, m'expliquait ainsi les débuts de ce chœur, alors que je participais à leur session d'été en 2015. Il s'exprime en Français avec des mots allemands, c'est également caractéristique des échanges qu'il peut y avoir dans le chœur ou tout le monde est bilingue :

« C'était fin 1997,³³⁴ en novembre, il y avait un meeting à Sarrebruck et Pierre Cao (chef luxembourgeois) nous a dit qu'il voulait créer un chœur de jeunes, mais comme la Lorraine était trop petite, la Wallonie aussi, et Bruxelles très loin... Le Luxembourg est aussi un peu trop petit pour créer un chœur de jeunes. Il voulait créer un chœur de jeunes dans la grande région. J'y étais, parce qu'en ce temps-là, j'étais directeur artistique d'un chœur en Sarre, il m'a dit : « *Martin, c'est ton job* ». Donc c'était moi et le directeur de l'INECC-Lorraine, la main droite de Pierre Cao en France. »

Le chœur a été créé donc par des personnes très engagées, voire militante pour la promotion de la musique vocale dans la région. Pierre Cao (1934-) est un chef d'orchestre luxembourgeois, directeur artistique de l'ensemble Arslys Bourgogne, et pédagogue pour la direction de chœur. Il est une référence pour la direction de chœur et certains chefs de chœur en place aujourd'hui. À ce moment il ne dirige pas le chœur Robert Schumann :

« Il a seulement donné cette idée dans la salle. C'était à nous de... « *der Ball aufgenommen hat* » (= prendre la balle au bond). C'était une mission. Nous étions vraiment libres. »

Sa « main droite » en France était Florent Stroesser, directeur de l'INECC Lorraine. L'INECC Lorraine et l'INECC Luxembourg ont été créés conjointement pour inscrire dès leur création une collaboration transfrontalière entre la France et le Luxembourg. L'intérêt pour ce chœur de jeunes nouvellement créé en 1997 était d'avoir d'emblée le soutien de deux institutions culturelles, l'une française, l'autre luxembourgeoise qui l'inscrivait dès le départ dans un projet de coopération culturelle. Le chœur ayant immédiatement rencontré l'adhésion des choristes, puis le soutien de 4 régions européennes, et trouvé un nom qui fasse sens avec sa dimension transfrontalière :

« (*Martin*) L'idée était de réunir 10 ou 12 chanteurs de chacune des 4 régions. Et en avril 1998 à Sarrebruck (Allemagne), nous avons chanté ensemble pour la première fois et à la fin nous avons discuté avec les jeunes : « *pour vous, est-ce que c'était bien ? Est-ce que c'est une bonne idée de créer un ensemble comme ça ?* » oui d'accord, c'est intéressant avec les Allemands, les Francophones. La communication est compliquée, on parle anglais, on parle avec des... « *Wörterbuch ?* » – (*moi*) un dictionnaire ! – Oui, pour chercher des mots. Mais c'était une grande amitié directement au début. Et la question dans la salle, c'était : « *quel nom ?* » Et c'était Carl Adalsteinsson un Luxembourgeois, actuellement directeur du centre des arts pluriel de Ettelbrück (CAPE) et qui était pendant 10 ans la main droite du directeur de la philharmonie de Luxembourg, a dit : « Robert Schumann ». Et c'était... *woa !* Parce que les trois langues ensemble, réunies, et son esprit... Pour nous c'était tout un programme. La grande différence entre nous et les autres chœurs de jeunes, c'est ce nom Robert Schumann qui est vraiment un programme, un credo, comme une bible parce que nous voulons essayer de vivre ensemble dans un esprit européen, de comprendre l'autre et aussi dans notre programme, nous voulons donner un message d'humanité, de respect, de tolérance, de démocratie, de paix... Et nous sommes très fiers de cette différence, nous ne faisons pas que chanter ensemble, nous avons cet esprit européen. »

Les fondateurs tombent d'accord sur ce projet, reste à le mettre en place et ce qui faisait l'originalité et l'identité du chœur – lui donnant dès les premiers moments des valeurs et un

³³⁴ Entretien avec Martin Folz, chef allemand et co-directeur du Robert Schuman Chor

programme – faisait aussi le premier problème qu'ils aient rencontré. En effet, comment financer une association qui soit à la fois Luxembourgeoise, Française et Allemande ? Les collectivités ne peuvent donner de subventions à une structure en dehors de leurs frontières territoriales. La solution a été une entente entre les collectivités pour mettre en place un co-financement :

« Après, nous avons écrit un plan, des étapes pour créer cette chorale, et il y avait directement ce problème : qui allait financer ? Au début, chaque région donnait 5000€. Maintenant c'est 7000€ par région. Et ce n'était pas facile parce que nous avons ce projet européen, mais pour les Français ce n'est pas possible de donner 5000€ aux Allemands, ni pour la Wallonie de donner aux Luxembourgeois...en ce qui concerne le financement par les régions, ça c'est un problème. En ce moment, nous avons créé notre propre statut, nous sommes une ASBL³³⁵ depuis 3 ans. Nous sommes notre propre ASBL avec un site luxembourgeois. Maintenant, c'est possible pour chaque région de donner de l'argent à cette ASBL. Mais avant, le chœur était porté par l'INECC Metz, porté par INECC Luxembourg, Landesmusikrat Saar, et Centre de Chant Choral Namur. (...) chacune de ces institutions considérait le chœur comme un de leur projet. Maintenant nous sommes une ASBL, et nous demandons à ces institutions de nous aider. »

La solution trouvée dans les premiers temps était que les structures régionales dédiées au chant choral aient chacune un même projet « Robert Schuman ». Le chœur n'existait pas de façon autonome, mais en tant que projet de ces institutions qui pouvaient le financer au même titre que d'autres de leurs activités, de façon concertée pour que chaque région soutienne le projet à hauteur égale. Depuis quelques années, le chœur a déposé ses propres statuts et est devenu autonome, c'est maintenant une association sans but lucratif, dont le siège est à Luxembourg. Depuis 2016, une cinquième région s'est rajoutée, *la communauté germanophone de Belgique* ». Il y a 4 chefs de chœur, car chacun représente une région partenaire du chœur. Ces financements ne sont pas réguliers, un chef belge, Benoit Giaux aujourd'hui professeur à l'IMEP de Namur a du quitter le chœur quand sa région a arrêté le financement. Il contribue à distance en envoyant ses élèves chanter dans le chœur.

Selon ces aléas des financements publics ou l'évolution des carrières individuelles des cheffes de chœur, il y a un peu de renouvellement d'une année à l'autre : cette année-là, le chef de chœur français, Luc Denoux, avait quitté le chœur, ayant quitté la région, et un chef de chœur belge Rainer Hilger allait rejoindre l'équipe au prochain stage d'hiver. Ce dernier avait participé à une répétition du chœur pendant la session d'été pour rencontrer les choristes. Les choristes ont commenté son intervention quand il fut parti : « il peut rester ! ». La qualité de ces chefs contribue également au bon fonctionnement du chœur et l'attractivité pour que les choristes

335A.S.B.L, soit Association Sans But Lucratif. Il s'agit d'une forme juridique des associations en Belgique et au Luxembourg.

aient envie de venir. Ces personnes sont rémunérées pour leurs interventions, mais ne sont pas salariées sur du long terme : ils ont un emploi de chef de chœur ou coordinateur dans d'autres structures (comme des agences culturelles pour le chant choral, écoles de musique ...). Mais, pas toujours :

« Si l'argent est là pour me payer, oui, sinon je travaille comme ça. Mais pour les concerts, quelquefois c'est prévu 500€ pour le chef et pour un stage comme ça maintenant c'est 1000€, mais si l'argent n'est pas là...

– Vous seriez prêt à être bénévole ?

– Quelquefois oui, les dernières fois oui parce que je ne peux pas dire : je travaille seulement si je suis payé ! Mais ce n'est pas grave, ce n'est pas mon premier job, mais ce n'était pas souvent de travailler bénévole. »

Le salaire ne semble pas être la motivation première et certains sont prêts à des sacrifices, dans une certaine mesure. Même si cela semble rare, cela est significatif au regard de deux éléments : la difficulté de créer des postes pour des chefs de chœur (bien que celui-ci soit employé dans un conservatoire de musique), et la question de l'abnégation chez des professionnels qui accordent de la valeur à ce qu'ils font et ne comptent pas les heures. Pour les choristes en revanche, tout est gratuit, car le chœur arrive, avec les subventions et les recettes à couvrir les frais. Cet élément a une incidence sur la capacité d'accueil du chœur, limité à 24 choristes. La gratuité pour les choristes fait partie des éléments incontournables, car c'est lié à une éthique du chant choral pour le rendre accessible. C'est un choix et une contrainte à laquelle ils ne dérogent pas, sauf cas exceptionnels :

« Les chanteurs ont des routes très longues³³⁶ pour venir ici : Strasbourg, Namur, Metz, Nancy, Bruxelles ... C'est très cher pour les jeunes ! Nous avons dit : « Ça, c'est notre principe : si nous avons un projet, ça ne coûte rien ». Sauf, si on fait une tournée par exemple : nous étions à Barcelone, en Estonie... nous avons dit « s'il vous plaît, 100€ », comme participation. Tu as écouté les autres, le chœur allemand ? Leur responsable a dit ce matin : « attention il y a des gens qui n'ont pas payé ». Ça, pour moi, c'est... ! Parce que nous sommes heureux que les étudiants soient là pour chanter avec nous, je ne veux pas d'argent. C'est le job de la manager de trouver l'argent et de vendre les concerts ».

Ce choix est rare, la plupart des chœurs que j'ai rencontrés demandent une cotisation (celle-ci peut être symbolique) ou des frais d'inscription – jusqu'à 200€ pour la Maîtrise. Le chœur utilise les recettes de concert pour assurer une prise en charge totale des frais pour les choristes. Le recrutement des jeunes se fait par le bouche-à-oreille par l'intermédiaire des chefs de chœur et enseignants de musique qui encouragent leurs élèves à participer, mais aussi par cooptation lors de coproductions entre ce chœur et des lycées par exemple :

« On ne fait pas de vrais recrutements, pas de casting. C'est des contacts privés souvent. Nous avons par exemple fait un projet ensemble à Luxembourg, et j'ai dit « hey, quel talent !

336 Entretien avec Martin Folz, op cit.

Est-ce que tu veux venir... ? » Ou des amis ont dit « Allo, j'ai des collègues, un ami, il est intéressé, elle est intéressée... ». C'est ça. »

Les « contacts privés » désignent le bouche-à-oreille. Les mécanismes de sélection changent cependant avec les années. J'avais moi-même répondu à une annonce publiée par l'INECC Lorraine et en 2018, le chœur a organisé des journées de recrutement pour renouveler les effectifs. Le répertoire reflète l'identité du groupe, tant dans la définition des projets (paix en Europe, journée mondiale de la paix, le centenaire de la bataille de Verdun avec le programme « message in a bottle » en 2016, avec une ouverture sur les musiques actuelles et la création, car ce chœur veut également un lieu de formation :

« ... d'une part, pour donner aux jeunes une possibilité de vivre ensemble dans cet esprit, d'autre part, pour faire connaissance avec la musique contemporaine parce que, c'est un autre point dans notre philosophie, qui est de faire des commandes, des créations. Nous voulons chercher des musiques nouvelles, et surtout une formation, une culture musicale pour les jeunes qui commencent chez nous à 18 ans ou plus jeune. Il y a une formation musicale (qui mêle) musique baroque, musique classique, musique moderne... et l'humain, les choses révolutionnaires, les choses contre la guerre. Nous avons vraiment plusieurs jeunes qui ont trouvé le chemin professionnel grâce au chœur Robert Schumann. Des professeurs, des enseignants, des chanteurs ... »

Le chœur se veut donc un lieu de formation, mais également un lieu qui valorise le lien social, le multiculturalisme. L'objectif revendiqué est de permettre à ces jeunes de vivre une expérience humaine et collective par le biais de la musique. Les choristes participent aussi de l'identité du groupe, car avec le renouvellement des membres du chœur c'est tout le son de groupe qui est modifié. Pour les représentations, le caractère interrégional de l'ensemble est à la fois une chance (de mobilité notamment) et une difficulté : en l'absence de résidence principale l'ensemble parvient plus difficilement à construire un public et les salles de concert peuvent hésiter à programmer un ensemble qui n'a pas de public acquis. C'est un chœur itinérant et se trouve en concurrence avec d'autres chœurs de la région lorsqu'il s'agit de trouver une salle, car les salles de concert ont des places limitées pour les chœurs amateurs :

« Et vous donnez des concerts surtout dans la Grande Région ?

– Oui ça c'est notre problème parce que nous ne sommes pas souvent présents chaque année dans une même ville, nous sommes quelquefois comme un cirque ! Nous sommes itinérants. Quelques fois nous ne passons que tous les deux ans à Sarrebruck. Il nous manque un auditorium, un public qui nous connaît vraiment (et qui nous verrait) tous les trois mois ou deux fois par année. Ça, ça n'existe pas pour nous.

– Pourquoi ?

– C'est parce que les villes Luxembourg, Metz, ont des projets très concrets et quelquefois ça ne convient pas. Quelques fois ça ne marche pas, parce qu'ils disent par exemple : « non, nous avons déjà invité le landesjungeschor, ou bien nous avons un concert avec Jacky Locks et le chœur régional de Lorraine ». Pour nous, c'est ok, si on ne le fait pas à Metz, c'est Thionville, si ce n'est pas Thionville, c'est Pont-à-Mousson. Nous cherchons tout le temps des partenaires pour nous, c'est agréable aussi, mais c'est plus difficile de trouver

un public comme un fan-club. Nous n'avons pas une base. Mais c'est... *Spanend*, du suspens. Nous étions invités l'année dernière à Saint-Mihiel (Meuse) pour chanter pour l'ouverture d'une exposition sur le thème centenaire de la Première Guerre mondiale. Un chœur comme nous, invité pour chanter une œuvre allemande à cette ouverture... C'était pour nous... (Grandiose) ! »

Le risque devient un défi et l'ensemble redouble d'efforts pour démarche des salles, ce qui fonctionne puisque le chœur se produit plusieurs fois par an. Le manque de stabilité est seulement dommageable, car cela empêche de créer un lien de fidélité avec le public local. Le chœur fait quelquefois face à des difficultés. Certaines opportunités de concerts sont liées à des partenariats avec d'autres orchestres. Sur ce point le chœur subit indirectement les baisses de financement qui affectent les orchestres ou les salles avec lesquels il travaille, comme cet orchestre belge qui a dû annuler un programme :

« **Journal de terrain. Session d'été RSC. 2016.** Les journées sont consacrées à la lecture de La Création (« Die Schöpfung ») de Haydn. À la répétition, Martin nous annonce que le partenariat avec (l'orchestre belge) tombe à l'eau. Ils n'ont plus d'argent, moins de subventions, et le Conseil d'administration a posé un veto. En fait ils ne savent même pas comment survivre à la saison suivante. Il paraît que seuls les concerts prévus dans les abonnements sont maintenus. »

La diminution des aides publiques dans le secteur culturel se fait sentir et a des conséquences sur une chaîne d'activité puisque les institutions culturelles redistribuent une partie de leurs aides lors de collaboration avec ces ensembles. Le monde de l'art³³⁷ étant caractérisé par des chaînes de coopération, c'est plusieurs activités qui sont touchées lorsqu'un maillon de la chaîne de coopération est touché. Les choristes ressentent également ces changements, liés à une absence de soutien public sous forme de non-renouvellement de poste ou désengagement de certaines collectivités :

« **Journal de terrain. Session d'été RSC. 2016.** Au retour, j'ai parlé avec Nicole, on a pris un café à l'appartement (nous logeons dans des bungalows). En réalité, aujourd'hui il n'y a plus que Martin, mais avant ils étaient 4 chefs, pour chaque pays. Un Français, un Belge, un Luxembourgeois et Martin pour l'Allemagne. Camille Kreger, le luxembourgeois, est moins présent. Le Belge, David Reiland a changé de poste. »

Les chanteurs observent les changements : absence ou renouvellement de chefs de chœur, et une année ils ont fait face à une menace d'annulation d'un de leur stage, auxquels ils sont très attachés. Ce risque a fait l'objet d'ailleurs d'un élan de solidarité des choristes – pourtant étudiants et avec peu de ressources – qui exceptionnellement se sont cotisés pour financer le stage :

« **Journal de terrain. Session d'été RSC. 2016** À midi. Je prends une table avec Paul (luxembourgeois, 21 ans) qui a ramené un cahier relié avec des pages blanches. C'est un livre d'or des phrases cultes du chœur, tenu par Tulia (choriste, 30 ans), la Finlandaise. Le

337 Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 1988

cahier date de 2013 et les suit depuis le début du projet Haydn. Nous parlons. Paul a été surpris aussi que tout soit toujours gratuit au chœur, alors qu'ils manquent d'argent. Une année, un stage d'une semaine a été presque annulé faute de moyens et puis Paul avait dit qu'il était prêt à payer. Suite à un sondage, le stage a été maintenu et les participants qui pouvaient ont payé 80€ pour la semaine. Diane (choriste française, 30 ans) passe et reconnaît tout de suite le cahier. Elle lit, Paul traduit (tout est écrit en Allemand). »

Les choristes sont très attachés à ce chœur et se rendent disponibles, sont prêts à un effort financier pour soutenir l'activité. Le cahier même est symbolique de l'ambiance de ce chœur qui entretient sa cohésion par les soirées (arrosées), les fêtes, la vie commune pendant les stages, un cri de ralliement avant les concerts (« *RRRrrobert Schumman !* »), et ce livre d'or dans lequel ils notent les phrases mémorables de Martin. Quand certains choristes font leurs adieux au chœur, cela se passe dans les larmes comme Tulia qui a annoncé fin de l'été 2016 que ce serait son dernier concert. Elle ne savait pas encore qu'elle reviendrait pour le concert de retrouvailles en janvier 2018. En 2018, après les 20 ans du chœur, le chef allemand Martin a aussi annoncé son départ et écrit un message à l'ensemble des choristes. Il ne voulait pas partir tant qu'il n'avait pas trouvé une nouvelle équipe pour reprendre, ce qu'il était enfin parvenu à faire :

« Bonjour à tous,

Après des jours de calme nous aimerions partager nos pensées avec vous. Carola et moi nous avons décidé d'accompagner le RSC pour un dernier moment dans le cadre de nos journées communes au mois de mai.

Le RSC était notre vie pour 20 années. Nous avons partagé que de bonheur avec ces jeunes ! Les rencontres autour des projets avec nos collègues, diffuseurs, amis du chœur nous ont donné toujours un sentiment fort d'être jumelées dans une grande famille européenne. Bref le RSC était notre vie.

Pour le RSC il est temps de se mettre au chemin pour ses prochains 20 ans guidés par des pilotes pleins d'énergie pour découvrir les possibilités magnifiques de cet instrument extraordinaire. Avec Carl et Vincent, on pense d'en avoir trouvé. Pour les "comment", "ou" et "avec qui" vous n'aurez pas besoin de nous.

Promis : Martin va aider de recruter des jeunes motivés parmi ses élèves du Conservatoire de Ettelbruck.

Bon courage pour tous les responsables du RSC et on a hâte d'entendre de bonnes nouvelles.

Carola & Martin »

Nous venons d'observer un chœur innovant et singulier dans son fonctionnement, mais qui est également représentatif de cet espace régional caractérisé par la présence de cette frontière avec le Luxembourg et l'Allemagne. De par ses activités, son nom, le chœur est ancré dans l'espace régional et résulte de politiques publiques concernées entre 4 pays. Ce chœur allie la technicité artistique, celle n'est jamais perdue de vue et permet d'attirer des choristes passionnés, dont certains sont dans un parcours de professionnalisation. Mais « l'ambiance » du chœur fait partie des principaux éléments d'attractivité. Les jeunes viennent pour le « niveau » et pour la sociabilité particulière et l'esprit de fête du Chœur Robert Schuman. La fête est une forme

d'encadrement, elle est encouragée par les organisateurs et facilitée par la cohabitation lors des stages. Ce chœur par souci d'accessibilité et en raison du public spécifique qu'il attire (jeunes, étudiants) maintient un esprit festif et la gratuité des manifestations pour attirer cette tranche d'âge. C'est un dispositif unique qui tire un avantage de la situation de la région frontalière et est devenu un chœur attractif pour les jeunes choristes de la grande région.

5.3 Caminos : un programme de coopération culturelle internationale avec des États d'Amérique du Sud

Ce troisième cas de partenariat professionnels/amateurs nous situe cette fois-ci au niveau international. Les organisateurs du festival se situent à Sarrebourg en Moselle, et les écoles de musique, chœurs de la région étaient associés au programme. Le programme culturel « Caminos », créé à Sarrebourg par Alain Pacquier³³⁸, comprend plusieurs volets, et s'est étendu de 1992 à 2011, année de clôture de festival. C'était un programme de coopération culturelle, de 25 ans, dont l'objectif était la redécouverte de la musique baroque d'Amérique latine, de façon à ce que les populations locales, dont l'histoire est marquée par la conquête espagnole, se réapproprient leur patrimoine culturel. Dans le sillage, le programme a entraîné la formation de musiciens et la restauration d'orgues en Amérique du Sud, et des échanges culturels entre les deux continents. Du côté français : la publication de disques, et la formation de jeunes musiciens professionnels et amateurs. Y étaient associés le Musée du Quai Branly, la fondation BNP Paribas, le Sénat paraguayen et l'Institut français, les deux derniers ayant rendu possible un voyage de ces jeunes stagiaires et de la chorale Altérité du Lycée Notre-Dame de la Providence de Forbach, au Paraguay en novembre 2011.

Les organisateurs, membres de l'association « les chemins du baroque », organisaient des ateliers de musique baroque à Sarrebourg appelés « conservatoire itinérant », encadrés par Judith Pacquier, cornettiste, et qui était la coordinatrice de ces stages ainsi que des sessions de formation dans les pays latins partenaires pendant toute la durée du programme. J'avais eu l'information par mon professeur de chant de la maîtrise. Sur place, d'autres jeunes participaient : des jeunes professionnels étudiants dans des conservatoires de musique de Bâle, Zurich, Paris, Strasbourg venus se spécialiser dans ce répertoire et prendre des cours avec les professeurs présents sur le stage, qui étaient tous spécialistes d'instruments anciens. Lors d'un week-end de travail, le 8 mai 2011, nous avons également rencontré 55 élèves du conservatoire de Talange. En effet, plusieurs écoles de musique du département étaient associées au

338 Alain Pacquier, *Le retour des caravelles, voyage au coeur du baroque d'Amérique latine*, Paris : Fayard, 2011, 329p

programme. Le répertoire musical, de la musique baroque latine, résultat d'un métissage culturel entre la musique occidentale importée par les missionnaires jésuites et les musiques amérindiennes locales du XVI et XVIIe, nous faisait découvrir un répertoire injustement méconnu. Ces œuvres, bien qu'écrites dans un contexte de conquête, d'occupation, sont aussi un témoignage de la vie artistique et culturelle amérindienne de cette période. Du fait de ses spécificités musicales, changeait du tout au tout la façon de pratiquer la musique. Ici, chanteurs et instrumentistes étaient mélangés et chantaient/ jouaient la même chose. Le programme *Caminos* prit fin cette année-là en 2011, avec le festival « Caminos », à l'Arsenal de Metz, et quelques semaines plus tard par un concert au Paraguay, qui fit l'objet d'un film produit par Arte. Ce programme correspond à un partenariat très élaboré, reposant sur une initiative individuelle, qui est représentative de la vie musicale mosellane par les 25 ans de présence sur le département et le nombre d'élèves de musique mosellans impliqués.

Nous étions finalement 3 choristes de la maîtrise à participer. Nous nous étions inscrits pour un stage de musique baroque à Sarrebourg (Moselle) au Couvent de Saint Ulrich en avril 2011. Mais à la suite de ce stage, nous avons participé au Festival de musique de Sarrebourg, à un concert à l'Arsenal de Metz en septembre pour le festival de clôture *Caminos*, et à une production au Paraguay du 29 octobre au 3 novembre 2011 qui a fait l'objet d'un film pour Arte³³⁹. Malgré les financements, le voyage coûtait 600 euros par choriste. Cela représente un effort important et controversé (peut-on demander à des bénévoles de payer leur participation dans une production professionnelle ?), que les jeunes ont cependant accepté au regard de l'expérience unique que cela représentait pour eux. Les participants au voyage étaient des élèves des stages de Sarrebourg, le *chœur Altérité* de Forbach, et quelques musiciens qui nous rejoignaient à l'aéroport de Paris-Orly. Sur place, nous rencontrions les ensembles *Paraguay Barroco* et *Elyma*. Les conditions étaient idylliques pour les choristes : nous dormions dans des hôtels luxueux, et répétitions l'après-midi et le soir et dans une certaine insouciance, car nous n'avions aucune responsabilité logistique. Il en allait autrement pour les organisateurs.

L'expérience du voyage fait partie de l'expérience musicale et culturelle que procure ce type d'évènement. Le déplacement dans le pays qui a produit cette musique est une façon de créer des coopérations culturelles entre les deux continents, mais aussi de donner sens à la musique en donnant à voir les conditions culturelles et historiques de sa production.

339 Olivier Simonnet, *Caminos Barrocos*, Cerigo Films, Arte France, Label K617, 2011, 1h32'

Voyage à Ascuncion, Paraguay - 2011

promenade dans les rues de Asuncion avec le Conservatoire Itinérant de Sarrebourg et le chœur Altérité du lycée N.-D de la Providence (Forbach, Moselle)
Photos de l'auteur.



Flutiste du Conservatoire Itinérant de Sarrebourg, et jeune fille du chœur Altérité



Jeunes du lycée N. D. de la Providence ,
Forbach dans les rues de Asuncion



Plaza publica de la democratia



Taxi, Plaza publica de la democratia



Le fait que des occidentaux, originaires de pays colonisateurs retournent des pays anciennement colonisés est une tentative de réparation. Il n'est pas possible de jouer de la musique baroque latine sans se remuer le passé et prendre acte de la conquête espagnole, de l'évangélisation contrainte des populations locales. Et pourtant cette musique, Occidentale dans sa forme, contient des rythmes, des instruments de musique, des langues, des mélodies amérindiennes. Comprendre le contexte de production de ces musiques c'est également comprendre le fonctionnement des missions Jésuites. Cette redécouverte s'inscrit également dans le sillage du renouveau des musiques baroques initié en France à partir des années 1980³⁴⁰ et qui rencontre une forte adhésion du public depuis. La musique baroque extraeuropéenne (la musique européenne a été répondue dans le monde par les missions jésuites sur tous les continents), et est également un nouveau continent musical, peu exploré jusque-là. Ce répertoire musical a une résonance particulière dans une société postcoloniale. Cette redécouverte s'apparente au pendant de la « world music » en s'intéressant au moment où là ou tout à commencer : la présence européenne et l'acculturation forcée des populations locales dans lesquelles la colonisation a « laissé des marques indélébiles³⁴¹ ».

L'œuvre phare du concert que nous donnions au Paraguay était l'opéra *San Ignacio*, attribué à Domenico Zipoli, Martin Schmid et « compositeurs anonymes indigènes³⁴² ». La représentation donnée par les choristes de Forbach (Moselle), les stagiaires du conservatoire itinérant (Sarrebouurg, Moselle) et l'ensemble Elyma (ensemble international) a fait l'objet d'un film³⁴³ diffusé sur ARTE. Elle avait lieu dans les ruines de la mission Jésuite de Jésus de Tavarengue au Paraguay, inscrites depuis 1993 au Patrimoine mondial de l'Humanité de l'UNESCO et qui faisaient partie d'une trentaine de missions jésuites établies à partir de 1588 :

« Avec l'autorisation du roi Philippe II d'Espagne³⁴⁴, les missionnaires avaient pour objectif de christianiser la population autochtone et de la protéger du système de travail colonial de l'*encomienda*, un quasi-esclavage. Les habitants étaient donc réunis et engagés à se sédentariser et à se convertir au christianisme, mais, contrairement à d'autres missions du Nouveau Monde, ils n'étaient pas forcés de s'europaniser. Beaucoup de traditions autochtones étaient maintenues et encouragées, comme la culture de la yerba maté (*Ilex paraguariensis* ou *te jesuita* en espagnol), qui est toujours un produit régional représentatif. »

340 Ivan A, Alexandre, « Un don qu'on peut appeler instinct », *Le Débat*, vol. 82, no. 5, 1994, pp. 4-13.

341 Claire Hancock, « La géographie postcoloniale. « L'empire contre-attaque » », in *Géographies anglo-saxonnes, tendances contemporaines*, ouvrage collectif, Paris : Belin, 2001, p.95-98.

342 Voir enregistrement « San Ignacio, l'opéra perdu des missions Jésuites de l'Amazonie », Domenico Zipoli, Martin Schmid et compositeurs indigènes anonymes, par l'ensemble Elyma, l'Ensamble Louis Berger, direction Gabriel Garrido, Sarrebouurg : label K617, 2018, coll « les chemins du baroque - Bolivie ».

343 Olivier Simonnet, *Caminos Barricos*, Cerigo Films, Arte France, Label K617, 2011, 1h32'

344 Document UNESCO : « Missions jésuites de la Santísima Trinidad de Paraná et Jesús de Tavarangue », UNESCO, Convention du Patrimoine mondial, En ligne : <https://whc.unesco.org/fr/list/648/>

À partir des années 1970, commencent des recherches sur les missions Jésuites de Chiquitos, ce qui a permis la (re)découverte de partitions, sur une voie parallèle à la redécouverte des musiques anciennes en Europe, à cela près que les musiques baroques latino-américaines sont indissociables de la conquête espagnole. Parler de ce répertoire, c'est parler de la conquête espagnole et de la conversion des populations locales à la culture espagnole et au christianisme. Dans l'autre sens, ces musiques sont aussi des témoignages de l'activité culturelle en Amazonie entre les xvi et xvii puisque ces archives montrent les instruments de musique utilisés et des rythmes importés par les nations locales. Cependant, les œuvres écrites à cette période portent les signes autant de la culture occidentale que des cultures amérindiennes. La musique exhumée est faite de syncrétismes : y sont mêlés des instruments occidentaux et amérindiens il y a des syncrétismes stylistiques également importés d'Europe par les conquérants, se mélangent aux musiques et langues locales. Les œuvres exhumées des archives³⁴⁵ ont été non seulement jouées, mais composées par des indigènes. Jouer ce répertoire aujourd'hui à différentes significations aussi : il y a une question esthétique, ce répertoire est apprécié pour sa propre richesse et se distingue, mais est indissociable de l'histoire de la conquête espagnole et de l'évangélisation des populations locales qui s'est faite dans les grandes villes (Mexico, Lima), mais aussi également auprès des populations amazoniennes.

Il s'agit d'un dispositif unique, pourtant phare dans la vie musicale lorraine, programme de coopération culturelle exceptionnel, de 10 ans qui a entraîné dans son sillage des artistes argentins, colombiens, péruviens, paraguayens, et français. Les écoles de musique de Moselle y étaient associées pour des échanges entre groupes d'enfants.

5.4 La symphonie de Malher et le chœur de la Grande Région

Les orchestres régionaux, et les orchestres en tournée en région, ayant besoin d'un chœur pour les besoins de leur interprétation, peuvent être eux-mêmes commanditaires et demandeurs de prestations de choristes amateurs :

« Donc le premier projet que j'ai reçu assez tôt³⁴⁶, il y a 2 ans, un peu plus de 2 ans, c'est donc une demande qui venait d'un orchestre (allemand), pour monter une symphonie. Le besoin c'était un grand chœur de 90, 100 personnes. Mixte. Donc ç'a été pour moi l'occasion de chercher des solutions pour le réaliser. Là, c'était vraiment une commande de l'orchestre. L'enjeu pour l'orchestre étant d'obtenir un chœur amateur, donc pas trop cher – soyons très triviaux ! Et pas en Allemagne, mais en Lorraine, de façon à avoir cette notion un peu

345 Sans avoir directement accès aux archives, en parcourant les pochettes de disques de ces répertoires, j'ai retrouvé des mentions des archives de la cathédrale de Mexico, et des partitions retrouvées lors de recherches sur les missions jésuites en Amazonie. Ces recherches entamées à partir des années 1970 (création de l'ensemble Louise Berger 1994), semblent encore un continent largement inexploré.

346 Entretien avec Luc Denoux, directeur de l'INECC Lorraine

transfrontalière. Là c'était l'occasion pour moi de proposer, ce qui a été accepté, de réunir des chœurs constitués, notamment des conservatoires de la région, des choristes amateurs qui choisiraient de le faire en atelier, donc à titre individuel, et des chanteurs professionnels, de façon à élever le... la capacité de son du groupe. Donc c'est ce concept qui a été accepté. »

Si les orchestres s'adressent quelquefois à des chanteurs amateurs c'est aussi pour le coût du concert : les amateurs sont aussi des artistes bénévoles, avec la contrainte qu'ils sont également moins formés et que le son de groupe peut être différent d'un chœur professionnel. Pour cela, les organisateurs – qui ont une bonne connaissance des chœurs sur le territoire – sont attentifs également au type de répertoire privilégié par les différents chœurs et s'adressent à ceux dont le style se rapproche le plus possible de l'œuvre qu'ils veulent monter. Pourtant, l'encadrement et la sélection n'arrivent pas toujours à masquer le fait que ces chœurs soient composés parfois de choristes peu expérimentés. La difficulté pour les organisateurs était donc dans le cas de Mahler de trouver le nombre de chanteurs requis malgré des soucis de calendrier et de disponibilités des chœurs, et d'obtenir un son quasi professionnel avec des individus qui sont peu ou pas du tout formés :

« Dans quel ordre tu vas contacter les différents chœurs pour leur demander de se mettre dans le projet ³⁴⁷?

– On cherche d'abord des chœurs qui sont en mesure de réaliser l'esthétique du projet musical prévu. Si c'est pour de la musique baroque, ce n'est pas le même groupe que si c'est de la musique romantique ou de la musique contemporaine. Si c'est de la musique jazz, ce n'est pas les mêmes groupes qui seraient en phase, de par leur histoire personnelle. Le constat c'est quand même que ce serait difficile de réunir les groupes notamment de bon niveau, c'est ce que je disais tout à l'heure, parce qu'ils ont leur propre chantier. Mais, ça s'est fait avec énormément de travail préparatoire, et au bout du compte, un effectif qui restait limité en nombre, et une très grande insatisfaction du chef d'orchestre quant au niveau acquis. Ça joue sur quelques petits points dans la partition, problèmes de justesse, mais plus profondément un désir de son professionnel que les amateurs forcément ne fournissent pas. Et bien qu'on ait prévu ça, il y a un problème d'acception à ce niveau-là. C'est vraiment la nature du son vocal qui n'est pas suffisamment éduquée à leur goût (...). C'était terrible. On est arrivé à la générale et il a dit : « bon, les amateurs, vous ne chantez pas là, là, là, là, ne vont chanter que les professionnels », avec un renfort professionnel assez important de dernière minute. »

Comme dans le concert de Gouvy, la question niveau revient, et est une préoccupation pour les organisateurs dans la mesure où ils répondent à une commande et qu'il y a une exigence de résultat. Pour cela, ils peuvent agir sur plusieurs leviers : sélection des chanteurs en amont et préparation des chœurs. La sélection n'est pas aisée, car même si les organisateurs s'adressent à certains chœurs en particulier, ces derniers ont déjà leur propre calendrier d'activité et parfois du mal à ajouter un nouveau projet ou ne sont tout simplement pas disponibles pour des répétitions qui s'ajoutent à leurs répétitions. Les organisateurs de leur côté se heurtent aux

347 Entretien avec Luc Denoux, alors directeur de l'INECC Lorraine

agendas des chœurs (qui ont déjà des projets) et à la culture musicale de la population en générale : selon les territoires, il y a plus ou moins de dispositifs d'éducation populaire et parfois des chorales qui peuvent souffrir de sous-encadrement³⁴⁸ comme des manques de moyens pour rémunérer des chefs de chœurs, et donc peu de chefs de chœurs formés qui à leur tour ne peuvent pas transmettre des connaissances :

« On a des réservoirs de voix, mais pour un projet de très haut niveau, ce n'est pas si évident. Je pense qu'il y a des régions qui ont une proportion de chœurs mieux formés plus importants, si tu vois ce que je veux dire. C'est-à-dire que la situation de la maîtrise ici, en Rhône-Alpes, il y en a beaucoup, enfin un certain nombre ».

Trouver des choristes est donc une tâche compliquée quand les organisateurs doivent tenir compte du « niveau » (c'est penser qu'il faudra atteindre un certain résultat un temps imparti), de la disponibilité des chœurs, du faible nombre de chœurs de formation sur le territoire (chœurs dans les écoles de musique, filières voix ou maîtrises) et enfin de la concurrence entre certains projets qui peuvent mobiliser une quantité importante de choristes sur la même période. Cette année, les choristes de ce territoire étaient déjà mobilisés par un projet qui réunissait 2000 chanteurs ; l'organisateur devait donc trouver 100 autres personnes disponibles et qui ne soient pas déjà recrutées dans l'autre projet :

« Et donc malgré les efforts des uns et des autres... Cette année pour (la symphonie), il y avait aussi les 2000 choristes qui accaparent une grande quantité de chanteurs, la soirée des 2000 choristes, c'était là ! Donc ça accapare aussi beaucoup de chanteurs. »

À cela s'ajoute le fait qu'il n'y avait pas à ce moment un chœur stable de 90 ou 100 personnes qui permettrait un encadrement régulier, proposer une formation et constituer un groupe homogène : il faut donc recruter des chanteurs dans différents ensembles, et tenant compte des effectifs, de la disponibilité des individus et de leur expérience musicale, la sélection aboutit à un chœur protéiforme, composé d'amateurs, d'étudiants en classe de chant, et quelques professionnels (comprendre là qu'une dizaine de personnes dans le chœur ont donc été rémunérées pour leur participation) :

« Je ne sais pas. Par contre, moi je prétends quand même que la solution que nous avons adoptée aussi pour le requiem – avec autre type de difficulté, c'est-à-dire de mêler des chanteurs amateurs tels qu'ils existent chez nous en France, des chanteurs en formation, ou formés, quoiqu'amateurs ou étudiants, et quelques professionnels, je pense que ça reste un concept qui permet quand même de bons résultats, en tout cas dans ce type de production

348 Une cheffe de chœur faisait ce constat, qu'il n'y a pas moins d'attrait pour le chant choral en France que dans les pays voisins, mais un plus faible encadrement : « Je crois qu'il y a plus de professionnalisme dans l'encadrement des groupes en Allemagne que chez nous. Chez nous c'est ça qui est en retard, c'est le fait que les pratiques amateurs soient encadrées par des professionnels. Même si ça commence à être le cas, ce n'est quand même pas la règle chez les amateurs... »

qui réunit ponctuellement des gens. Évidemment si on y travaille 12 ans avec un groupe et qu'on le forme, c'est plus simple. Mais s'il en faut 90... »

La solution adoptée était la formation d'un chœur hybride, composé essentiellement d'amateurs avec une dizaine de professionnels en « renfort » pour consolider le son de groupe :

« Donc voilà, pour la symphonie, le chœur s'est constitué avec un partenariat fort avec le conservatoire qui à la fois avait son ensemble vocal impliqué et une pianiste accompagnatrice à disposition. Il y a un chœur d'hommes, 3 chœurs associatifs dont un chœur d'hommes et puis quelques individus et puis... combien de professionnels ? Une douzaine. »

Du fait du contexte de la commande et que l'initiative vienne d'un organisme professionnel, ce projet n'est pas non plus le résultat d'une action culturelle ou d'une initiative politique à destination des publics : le chœur au contraire semble ici dans la situation d'artistes bénévoles, car l'intérêt pour certaines institutions de travailler avec des amateurs est aussi le coût de la production. Ces derniers n'ont pourtant pas toujours la formation ou l'expérience pour fournir une prestation d'une qualité égale :

« On est toujours sur la même problématique : ces structures professionnelles qui vont vers les amateurs à la fois plus local et pas cher, à un certain moment sont insatisfaits des amateurs ou même des jeunes, et du coup vont chercher des forces professionnelles qu'ils souhaitent. Ils sont quand même dans une certaine forme de contradiction. S'ils veulent 45 voix professionnelles, ça coûte tant. Du coup, ils ne le font pas. Même des ensembles professionnels invités, ça coûte trop cher, ils ne le font pas. En même temps, c'est ça comme son qu'ils attendent. Ceci dit (le chef d'orchestre) a été très bien – enfin je ne sais pas comment tu l'as ressenti, parce qu'il râle et il s'énerve, mais au bout du compte il a quand même apprécié le travail fait et je crois qu'il vous l'a dit suffisamment. Moi il me l'a redit. »



«La résistance nécessaire de la peinture»

Au Musée de La Cour d'Or à Metz: une exposition de printemps consacrée à l'art moderne. **Page 12-13**

Es beginnt auf einer Kugel

Lortzing-Oper im Theater Trier: Das Komödien-spiel um den „Wildschütz“. **Seite 12**



Carnet culturel

Workshop „Buchkunst“ mit Eliane Lothritz

Mersch. Am Samstag, dem 29. März, organisiert das Mierscher Lieshaus in seiner Bibliothek von 14 bis 17 Uhr einen Workshop unter der Leitung von Eliane Lothritz. Die Teilnehmer erfahren, wie sie durch einfache Faltechnik alte Bücher in Kunstwerke verwandeln können. Am besten geeignet sind Bücher mit hartem Einband (Hardcover) und ca. 250-300 Seiten. Material ist aber auch im Kurs erhältlich. Vorkenntnisse sind nicht erforderlich. Anmeldung bis Mittwoch, den 26. März, unter 26 32 21 13 oder per Email kontakt@mierscher-lieshaus.lu. Weitere Infos auf www.mierscher-lieshaus.lu.

Hear and Now: voir c'est écouter/écouter c'est voir

Luxembourg. Jeudi 27 mars à 20 heures, Maurice Clement joue un concert à la Philharmonie. Organiste et pianiste, il se consacre à la musique improvisée, organisations, silence et rythmes avec une intelligence créatrice subtile. Cette musique momentanée et éphémère dialogue avec les photographies expressives du photographe Raymond Clement. Le prix du ticket est de 18 et 10 euros. Réservations par tél. 26 32 26 32. Plus d'infos sur www.philharmonie.lu.

Antonia: travail, famille et poterie

Differdange. Jeudi 27 mars à 20 heures Antonia de Rendinger monte sur scène avec sa pièce «Antonia: travail, famille, poterie» au centre culturel «Aalt Stadhaus». Le one-woman-show entraîne le public au coeur du petit monde de Mme Cayeus, concierge de son état et plaque tournante d'un immeuble où dans le prisme du tube cathodique et des rencontres se croisent opinions et horizons divers. Un florilège de personnages loufoques. Le prix d'entrée est de 15 euros. Réservations par tél. 470895-1 ou sur www.luxembourgticket.lu. Infos www.stadhaus.lu.

Le Youn Sun Nah Quartet en concert

Dudelange. Le centre culturel operschmelz invite jeudi 27 mars à 20 heures au concert du Youn Sun Nah Quartet. En peu de temps la chanteuse coréenne Youn Sun Nah a su s'imposer sur les scènes internationales de jazz, au sein des formations les plus variées. Le quartet se compose également de Ulf Wakenius, Vincent Peirani et Simon Tailleu. Le prix du ticket est de 25 euros resp. de 30 euros à la caisse du soir. Réservations par tél. 47 08 95-1 ou sur www.luxembourgticket.lu. Plus d'infos sur www.operschmelz.lu.

«Grands orchestres» à la Philharmonie

En finesse et en relief

Le San Francisco Symphony sous la direction de Michael Tilson Thomas



Un important dispositif tant orchestral que vocal pour une œuvre monumentale.

(PHOTOS: SÉBASTIEN GRÉBILLE)

PAR THIERRY HICK
Tenir le public en haleine pendant près de deux heures: tel fut le défi relevé dimanche soir à la Philharmonie par le San Francisco Symphony, le chœur symphonique de la Grande Région et les Pueri Cantores sous la direction du charismatique chef Michael Tilson Thomas.

Une fois n'est pas coutume, ce sont les musiciens de l'orchestre qui accueillent les spectateurs regagnant leurs places. C'est dans une cacophonie bien orchestrée que le San Francisco Symphony attend Michael Tilson Thomas pour se jeter corps et âme dans cette troisième symphonie de Gustav Mahler. Une vaste fresque symphonique aux dimensions extrêmes; composée de six mouvements, cette partition de près de deux heures frappe non seulement du point de vue instrumentation et orchestration, mais aussi par l'incursion de la voix humaine dans le genre symphonique.

Comme les précédentes et les suivantes, cette troisième symphonie créée en 1902 par Gustav Mahler se distingue par un emploi innovant des forces instrumentales à la disposition du compositeur. Dès le premier thème des cuivres du premier mouvement, l'on reconnaît les couleurs orchestrales si typiques du compositeur. Cuivres et bois sombres,

cordes graves, percussions omniprésentes donnent bien souvent le ton. L'alchimie orchestrale de Mahler, sans totalement réfuter les legs du passé, innove, ouvre de nouvelles pistes et est empreinte d'une très vaste émotivité. L'ubiquité sonore et le discernement dans l'orchestration qui s'affirment dans cette partition trouvent avec la judicieuse disposition des instruments du San Francisco Symphony une expression profonde et expressive.

Aux commandes, le chef Michael Tilson Thomas opte pour une interprétation aux plus près des consignes du compositeur, qui ne lésinait pas sur les détails à ap-

porter à l'interprétation de ses œuvres. Le San Francisco Symphony et son chef décortiquent avec fébrilité et inspiration la partition. Michael Tilson Thomas, sans fléchir, mais le regard incisif, guide et porte à bout des bras ses compagnons, le tout avec emphase et jubilation. Mimiques et gestes évitent tout excès ostentatoire.

Sautes d'humeur, richesses et raffinements

Entre déferlantes explosives et passages de retenue intime, tous répondent avec enthousiasme aux sautes d'humeurs et aux si multiples richesses et raffinements



Les Pueri Cantores et les femmes du chœur symphonique de la Grande Région ont fait une brève, mais remarquable apparition.

d'une partition qui, plus que les autres symphonies de Mahler, se distingue par une fraîcheur toute assumée. A l'écoute de la nature et en quête de l'être idéal, de l'amour, de Dieu et de la lumière éternelle, le compositeur étale des propos optimistes et éclairés, malgré quelques inévitables passages sombres.

Les musiciens américains ont eu la bonne idée d'associer à leur projet des chanteurs «locaux», en l'occurrence les jeunes garçons des Pueri Cantores du Conservatoire de Luxembourg et les femmes du chœur symphonique de la Grande Région. Après plus d'une heure d'attente, les choristes entrent en scène dans le cinquième mouvement. Aux côtés de la soliste Sasha Cooke, l'imposant chœur s'intègre à merveille dans le tissu orchestral. L'équilibre recherché par le chef est d'une beauté sublime. Des voix puissantes et surtout homogènes font de cette brève apparition du chœur un des temps forts du concert.

Une belle image est venue clôturer cette soirée. Entourés de Michael Tilson Thomas, de Sasha Cooke, du San Francisco Symphony, les deux chefs de chœur Camille Kerger et Pierre Nimax jr, venus féliciter leurs choristes, ont été largement ovationnés par un public conquis par la lecture toute en finesse et en relief de cette importante partition.

5.5 De la politique culturelle à la politique de la ville : la chorale comme moyen d'inclusion sociale

Un dernier cas de partenariat professionnels/amateurs nous permettra de conclure sur le chœur amateur comme dispositif de transmission artistique. Le chant choral s'y trouve en effet utilisé comme un moyen d'inclusion sociale, ce qui est un moyen pour les choristes amateurs de démontrer en même temps l'intérêt artistique et l'intérêt social de leur passion.

Il s'agit d'un concert inclusif organisé à Luxembourg en 2016, qui permet à des personnes porteuses de handicaps de participer à une expérience musicale. Ce programme illustre la manière dont la musique peut être utilisée dans un but social pour rapprocher des publics dits « empêchés » et des publics valides, mais aussi les collaborations entre choristes frontaliers puisque le concert réunit Luxembourgeois et Lorrains. Nous étions quelques choristes de Metz à participer aux côtés de choristes luxembourgeois et de jeunes gens porteurs de handicaps physiques et mentaux qui vivaient en foyer. Quelques personnes en fauteuil étaient dans l'incapacité de chanter, mais participaient par la danse :

« Les choristes se composaient de réfugiés des Foyers Marienthal et Strassen, de la classe d'accueil du Lycée Michel Rodange, du chœur du Syrdallschlass Manternach, du chœur Home sweet home, du chœur atelier INECC, des résidents de la Fondation Kräizbiërg, du chœur Haus Omega, du chœur ATD Quart Monde, des élèves du Lycée Aline Mayrisch, du chœur de Rotary Club "The Valley Singers", du chœur all-in-one Mamer, des Arendt Voices (Arendt&Medernach), du chœur Banque de Luxembourg, du chœur des Ministères, des Amis du Chant, Jubilate Musica, de la maîtrise de la Cathédrale de Metz, des The Disliked (Band) et de nombreux solistes. »³⁴⁹

L'efficacité esthétique de ce type d'évènement choral est la modalisation qu'il effectue, dans le vocabulaire de Goffman³⁵⁰, du cadre du chant choral en amateur, modalisation qui surprend positivement ses spectateurs. En même temps, son caractère exceptionnel trouble les routines intégrées par les amateurs réguliers, les déstabilise par le changement de cadre, qui change les attentes et la façon même de vivre l'évènement. Certains des choristes n'avaient pas été informés de la démarche qu'ils ont découverts, et compris, le jour même. Les choristes les plus habitués aux concerts « formels » cherchent à s'intégrer, à ce qui ressemble de plus en plus à un moment musical convivial et se termine par une fête :

« **Journal de terrain. 27 mai. Rotonde Bonnevoie, Luxembourg.** Quelques choristes avaient gardé leur sac à main et effets personnels pour monter sur scène, y compris une choriste de mon chœur que je n'avais vu faire cela. Au moment de pénétrer sur la scène – l'entrée n'était pas organisée du tout, nous marchions simplement —, mon chef de chœur me demande « *tu as déjà été avec des amateurs comme ça ?* » alors que nous étions nous-mêmes « amateurs ».

349 Communication de l'évènement dans la Presse Luxembourgeoise
350 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris : Minuit, 1974

Le climat était convivial et loin des codes habituels de concert au point de déstabiliser quelques choristes habitués à la solennité des concerts classiques. Nous (je chantais avec les choristes lorrains) portions tous des t-shirts offerts le jour même avec les logos des mécènes et non nos tenues de concerts habituelles, sobres et noires.³⁵¹ Ces différences sont visibles pour ces quelques choristes, car leur expérience de cadres plus formels rend la différence perceptible. Sur scène pendant le concert, les choristes chantent en dansant avec le sourire : une attitude qui révèle les caractères individuels et leur propre plaisir d'être là, alors que dans des concerts formels les attitudes individuelles sont rendues invisibles. Les solistes sont des lycéens, issus du chœur, et le chœur le soutient en reprenant à leur suite le texte et le refrain. Le Luxembourg étant un pays multiculturel, les textes sont en français, allemand, luxembourgeois, parfois dans la même chanson. Le concert s'est terminé par une improvisation du brass-band qui a pris le contrôle de la scène, invitant choristes et public à danser.

Dans ce type de dispositif, le concert permet à des personnes éloignées des pratiques culturelles d'éprouver le plaisir du spectacle et de vivre un moment commun avec les autres participants. Le rôle éthique et thérapeutique du concert favorise les « interactions sociales » et la « sensorialité³⁵² » des individus qui participent. Il sert une dimension éthique de rapprocher les individus par le biais d'une expérience commune. Les enjeux artistiques ne sont pas perdus de vue. L'efficacité artistique du spectacle confirme la justesse du dispositif. Cela a eu des incidences sur son déroulement, et également sur une décision de dernière minute concernant le programme. Pendant le raccord, un chant avec des rythmes rapides posait une difficulté au chœur et ne fonctionnait pas du tout, or il était bien trop tard pour que tout le monde apprenne le chant. Les tentatives du chef de chœur pour corriger les fautes dans la mélodie n'y faisaient rien. Le chef de chœur fit une concession : tant pis pour la mélodie, tout le monde scanderait le texte, avec l'accompagnement du brass-band. C'était un choix artistique, mais surtout un choix pragmatique, car cette décision a permis aux choristes d'apprendre la chanson et de pouvoir la donner en concert quelques minutes plus tard. Ce choix est révélateur d'une préoccupation dans ce genre d'évènement : celle de la qualité artistique. La difficulté des chants est adaptée à l'expérience des choristes de façon à ce que ça fonctionne : la réussite du concert et le plaisir de tous, participants et auditeurs, restent un gage de réussite du concert, qui manquerait son but si la musique n'était pas au rendez-vous. Ce chef de chœur a donc pris une décision de façon à ce qu'au moment du concert, « ça fonctionne » et ne pas mettre le chœur inutilement en

³⁵¹ Pierre Bourdieu, *LA Distinction, une critique sociale du jugement*, Paris : Minit, 1979, p215

³⁵² Bruno Gepner, et Stéphane Scotto di Rinaldi. « La musique comme voie thérapeutique pour les personnes autistes », *Enfances & Psy*, vol. 80, no. 4, 2018, pp. 49-62.

difficulté. Ce cadre singulier affecte, on le voit, la façon de se présenter (troquer les tenues noires contre un t-shirt, beaucoup moins formel) et la façon d'organiser le concert, le rapport à la musique et la discipline sur scène, puisque cette fois-ci notamment, nous pouvions faire des concessions sur la mélodie ou le texte.

Le chant choral est utilisé pour sa capacité à créer du lien social. Les « chorales inclusives », dont le concept vient de la psychologue et musicothérapeute Micha Stafford³⁵³, correspondent à une innovation culturelle qui permet à des personnes empêchées de participer à l'expérience du spectacle, et d'éprouver du lien social par cette expérience. Ces chorales permettent de faire chanter des « personnes valides et empêchées³⁵⁴ ». La nature de l'empêchement peut être un handicap physique ou des difficultés liées à l'avancement dans le grand âge, mais il existe également des chœurs qui s'adressent à des problématiques sociales en faisant participer une population touchée par le chômage ou la précarité. Le concert devient une métaphore de la société et permet à des individus qui seraient marginalisés de participer à la vie sociale. En tant qu'expression de soi, le chant – tout comme le théâtre ou la danse – permet aux individus de ressentir le plaisir du spectacle et leur donne la possibilité de s'exprimer autrement que par le langage, en cela le chant conforte les individus dans leur humanité, dans leur capacité de faire des choses sensibles, de ressentir des émotions et surtout d'être capables de les partager. Et ce sont des traits humains qui dépassent les questions d'origine sociale ou de handicap. Ces expériences démontrent la dimension humaniste et éthique du chant choral.

Les exigences musicales restent les mêmes avec tous les publics. Le spectacle a d'autant plus d'impact et de gratification pour les participants s'il est réussi. Le programme peut être adapté aux participants, en particulier s'il s'adresse à des personnes plus fragiles comme des personnes âgées dépendantes, ou des individus porteurs de handicaps. La qualité est importante dans toutes les circonstances, car elle met en valeur la capacité de tout un chacun à utiliser son corps pour s'exprimer et cultiver le plaisir du spectacle. Le spectacle comporte en lui-même une dimension éthique, car il est toujours un partage et il célèbre la capacité de tout un chacun de montrer une sensibilité artistique, et de la communiquer.

353 Voir à ce sujet, un reportage de Radio France : Kubik Suzana, « Quand les chorales créent du lien social », France Musique, 12 janvier 2018, en ligne : <https://www.francemusique.fr/savoirs-pratiques/chorales-inclusives-58115>

354 Ibid.

6. Enseigner le chant : le point de vue des chanteurs professionnels

Enseigner le chant peut signifier, on l'a vu, différentes choses selon le cadre dans lequel on se situe. Mais les fonctions de chefs de chœur et de professeur de chant, et les statuts s'ils sont bien différents ne s'excluent pas puisqu'une même personne peut avoir plusieurs activités. Ces personnes, occupées par le souci de vivre de leur activité, se tournent vers différents types d'emploi (en termes de statuts), mais aussi concilier les activités de scène et l'enseignement. Dans ce chapitre, nous verrons le cas individuel de trois professeurs de chant qui sont à la fois musiciens-interprètes et enseignants. Ces portraits singularisent les expériences et nous confrontent à la façon dont ces enseignants, à différentes étapes de leur carrière conçoivent leur métier auxquels ils s'identifient en termes de « vocation » ou « passion ».

6.1 Nadia : reconversion professionnelle comme chanteuse lyrique

Nadia 35 ans, est aujourd'hui chanteuse et formatrice en technique vocale en Lorraine. Elle donne des cours de chant dans une école de musique associative en Moselle et aussi des cours particuliers à des amateurs de tout âge depuis qu'elle s'est mise à son compte en 2018. Je l'ai rencontrée en 2012 quand elle avait 26 ans : elle était venue chanter quelques mois à la Maîtrise avant d'intégrer la classe de chant lyrique au conservatoire de région. Depuis, nous nous rencontrons une à deux fois par an à l'occasion de concerts coordonnés par l'INECC qui rassemblent des choristes de la région. Nous avons pris également des cours de chant auprès de la même personne en 2015-2016 alors qu'elle se préparait au concours d'entrée du Conservatoire National de Lyon, dont notre enseignante, chanteuse lyrique, était diplômée. Après le déménagement de cette enseignante, je me suis décidée, en 2018-19, à prendre des cours auprès de Nadia, qui entre temps s'est installée comme formatrice, avec le statut d'autoentrepreneur. Toutes ces re-rencontres depuis ont été aussi l'occasion de parler de l'évolution de son parcours :

« **Mercredi 19 juin 2019** Le cours commence, elle me demande comme va le corps, comment va la voix. Il est 20h55, c'est tard pour elle aussi même si elle me dit à la fin du cours, quand nous quittons le bâtiment, qu'elle a l'habitude. Elle est fatiguée parce qu'elle a des journées chargées entre le passage de son Diplôme d'Etudes Musicales [Diplôme de fin d'études dans les conservatoires régionaux] qu'elle a obtenu et les cours de chant qu'elle donne. Elle enseigne actuellement dans deux écoles de musique associatives en Moselle. Ça fait des déplacements, du travail à la maison. Elle est contente de ses cours dans les écoles, car elle a maintenant un bon nombre d'élèves, ce qui lui permet vraiment de « construire une classe » de chant. Pour les cours individuels, elle a également « beaucoup de demandes ». Elle me dit qu'une page se tourne, car elle a fini ses études et voudrait à la fois développer son

autoentreprise et vendre le spectacle qu'elle a créé. La direction de chœur ne l'attire pas beaucoup, même si elle a la formation pour. »

Elle a obtenu son CEM (certificat d'études musicales) en 2017 et son DEM (Diplôme d'Etudes Musicales) de chant en 2019. Elle a donc terminé ses études de chant, pendant lesquelles elle a validé des cours de musique de chambre, solfège, art lyrique, piano, mais son parcours n'a pas été des plus simples. Elle a rencontré des obstacles pour poursuivre des études de chant au Conservatoire. Son parcours nous éclaire sur les mécanismes de sélection de ce type de carrière artistique.

Construction du projet professionnel et « vocation »

Son désir initial était de chanter « *pour le plaisir, par loisir* », une visée bien différente de ses objectifs d'aujourd'hui. Chanter lui fait toujours plaisir : c'est la raison de son choix d'en faire carrière alors qu'elle avait entamé d'autres études. Mais elle ne chante plus « *pour le plaisir* », au sens d'un refus du sérieux dans la pratique du chant, de liberté d'assister aux cours ou non, d'absence d'ambition sur le plan de sa progression technique. L'âge auquel elle a pris cette décision a également réduit ses choix de carrière et de formation, puisqu'elle s'est présentée, en vain, au concours au CNSM de Lyon. Ses parents ne sont pas musiciens. Elle se décrit comme venant d'un milieu « prolétaire » sans être « défavorisé » :

« Je ne suis pas défavorisée, mais je viens d'un milieu prolétaire on va dire, voilà, une petite ville de province, 20 000 habitants grosso modo, on est loin des grandes villes et de ce que c'est la culture avec un grand « C » ».

Elle explique par cette origine sociale les difficultés qu'elle a rencontrées pour intégrer le conservatoire, qui lui semblait « prestigieux » et dont elle n'avait pas « les codes ». Cela concorde avec le rôle de « reproduction de la classe bourgeoise »³⁵⁵ attribué à ces établissements, ce que les individus qui ne s'identifient pas à cette classe sociale ressentent comme une difficulté. Son éloignement culturel l'a intimidée et déstabilisée pendant ses concours. Sa détermination personnelle l'a conduit cependant à se présenter plusieurs fois aux concours, et lui a permis de composer avec les obstacles, en particulier ses études universitaires et les recherches d'emplois dont le calendrier s'est parfois croisé avec sa formation au conservatoire.

Elle a commencé le chant à 19 ans dans l'école de musique publique de sa commune, après avoir pris des cours d'alto. Il s'agissait d'un loisir et elle se destinait à un tout autre métier que le chant. Elle a suivi des études de linguistique jusqu'au master, puis a passé une licence

355 Tranchant, Lucas. « Des musiciens à bonne école Les pratiques éducatives des classes supérieures au prisme de l'apprentissage enfantin de la musique », *Sociologie*, vol. 7, no. 1, 2016, pp. 23-40.

professionnelle des métiers de la musique pour rester proche du monde du spectacle vivant, à une période où elle doutait de sa réussite au Conservatoire.

Le conservatoire est un dispositif d'éducation fermé, par rapport aux écoles de musique municipales, car une sélection est faite à l'entrée. Elle rêvait, tout comme Mathilde que nous avons déjà rencontrée, de l'intégrer pour prendre de cours avec une enseignante réputée. Nadia explique qu'elle ait dû s'y présenter deux fois, moins par la difficulté technique que par son incapacité à maîtriser les « codes sociaux » :

« J'avais tenté d'abord celui de Nancy, je sais plus, parce que les profs avaient bonne réputation. Il y avait encore Madame [Christine] Stutzmann [soprano et alors professeur au conservatoire de Nancy]. Donc j'ai tenté là. Évidemment je n'étais pas du tout prête, je ne savais pas du tout dans quoi je mettais les pieds, j'avais une frousse ! Et tous ces codes, tous ceux dont je parlais au début de l'entretien, ben j'avais conscience qu'il y avait quelque chose qui me dépassait, que je n'étais pas vraiment à ma place. Il y avait quelque chose que je ne maîtrisais pas, ce n'était pas dans le langage, parce que je parle très bien français, il n'y a pas de soucis, mais c'était dans les relations, l'ambiance, la structure. Ça me semblait tellement prestigieux aussi ! et puis tu viens d'un village où tu es l'une des meilleures élèves, ou la meilleure et tu vas après dans un conservatoire où il y en a 10 qui chantent comme toi voire mieux... ! (rire) C'est un sacré choc quoi !

– tu as réussi à rentrer ?

– Non ! Pas cette fois-là. En plus j'étais à la fac, je faisais des études à côté. Mais non, je ne suis pas rentrée. L'année suivante j'ai retenté et j'ai été prise en technique vocale et en alto. Là on arrive en 2012 : quand je suis arrivée à la Maîtrise [de Metz], j'avais arrêté le conservatoire, j'avais tout arrêté, j'avais juste gardé la Maîtrise pour garder une pratique chorale. »

Cette jeune chanteuse aurait pu s'arrêter là, comme certains choristes amateurs que nous avons rencontré qui utilisent leur loisir pour pratiquer la musique en dehors de formation technique ou d'une démarche de professionnalisation. Mais ce premier « échec » en 2012 l'a obligée à reconsidérer son loisir comme étant plutôt une vocation :

« [...] Après j'ai fait le master, donc je n'ai pas terminé, et je me suis dit ce n'est pas possible, je voulais faire du chant. (...) J'ai enseigné à l'école de la deuxième chance, et pareil, ce n'est pas ce que je voulais faire. Il faut que j'essaye le chant ! (...) Donc à 24 ans ça m'a repiqué, et j'ai pris quelques cours avec un ancien du chœur Robert Schuman, j'ai retenté le concours du Conservatoire et là j'ai été prise ! »

Selon elle, les contacts qu'elle a noués lors de son stage à l'Opéra-Théâtre pour sa Licence professionnelle lui ont permis de désacraliser le monde du Conservatoire et du théâtre lyrique :

« J'ai travaillé dans la production d'opéra à côté d'une directrice très exigeante, et là, j'ai vu ce que c'était que le milieu professionnel, et ce qui m'a semblé très compliqué en regardant le Conservatoire de l'extérieur, ça eu un autre éclairage pour moi. J'ai compris des choses au niveau des codes (...) J'étais chargée de coordonner la

technique, l'administratif et l'artistique en fait, donc j'étais en relation directe avec les artistes. Ça, ça m'a beaucoup enrichi parce que j'ai gardé contact avec certains – quand je te parlais de réseau ! Réseau qui m'a du coup amené à prendre des cours avec un des profs du Conservatoire de Paris (CNSM) »

Sa formation actuelle

L'examen d'entrée n'est que le premier d'une longue série. Au moment de l'entretien (2014), Nadia était en deuxième cycle du Conservatoire Régional, ce qui signifie devoir préparer un examen final qui atteste de sa compétence de chanteuse et de sa capacité à transmettre le chant choral. Son âge et le nombre d'examens à passer ajoutent des éléments de pression pour passer ses examens plus rapidement :

« Je suis (en 2014) en deuxième cycle. J'avais tenté la fin de second cycle au bout d'un an (mon prof) me l'a fait présenter au bout d'un an, normalement c'est minimum deux ans. Malheureusement, je ne l'ai pas eu parce que ce jour-là je n'ai pas très bien chanté, voilà, après, j'ai su tirer les leçons de ça et... je sais pourquoi, comment.

– Tu le représentes cette année ?

– Oui, je ne suis pas en danger au niveau de mon cursus il faut juste que l'aie cette année.

– Sinon quoi ?

– Ça devient compliqué. Tu peux demander une dérogation, mais ça devient compliqué après, surtout que j'ai 28 ans, il vaut mieux que je sois en troisième cycle l'année prochaine.

– Tu ne peux pas le présenter autant de fois que tu veux ?

– Non. Il est obligatoire au bout de deux ans, après tu peux avoir une dérogation pour le faire trois ans dans le cycle. C'est de 1 à 3 ans en fait. »⁴⁸

Quand elle était encore étudiante, Nadia se considérait dans une situation d'urgence, et ressentait une pression liée à son âge. En effet, étant seulement en second cycle à 28 ans (la formation est organisée en trois cycles) elle arrive tardivement sur le marché des concours, qui ont parfois des limites d'âge à 30 ans, notamment le concours d'entrée du prestigieux CNSM de Lyon qu'elle rêvait d'intégrer sans y être parvenue. Il lui reste 2 ans pour préparer son diplôme final du Conservatoire (le « DEM » pour Diplôme d'Etudes Musicales), ce qui lui laisse peu de marge pour se présenter à des concours nationaux ou continuer un cursus d'études supérieures en musique. Le rythme de la scolarité associé à son âge avancé et aux débouchés incertains occasionne beaucoup de pression sur la candidate :

« Moi ce n'est pas sûr que je réussisse mon cursus, je suis sûre de rien, c'est assez flippant ! Si ça se trouve, je vais bloquer.

– Comment ça bloquer ?

– Je ne sais pas... Tu sais, on te met tellement la pression que des fois tu arrives plus à donner. Tu donnes plus. C'est comme un arbre fruitier, si tu le mets trop sous pression, il peut plus donner de fruits.

– Tu es plus âgée que les autres dans ton niveau de chant ?

– Non, je ne suis pas la plus âgée. Il y a une fille l'année dernière qui est entrée, qui est plus âgée. Je ne suis pas dans les plus jeunes ! Je suis peut-être la deuxième plus âgée. Après dans les niveaux supérieurs, on ne tolère plus que tu sois plus âgée, c'est pour ça qu'il faut que j'avance vite.

– Quand est-ce que tu auras fini tes études ? Si tout se passe bien ?

– Si tout se passe bien, minimum 3 ans, minimum ».

Cette course contre la montre l'a poussée à tenter le concours du Conservatoire de Lyon, bien qu'elle ne soit pas suffisamment préparée. Elle n'a pas obtenu le concours, une grande déception pour elle, car à 29 ans elle a atteint la date limite pour le passer. La liberté qu'offre le Conservatoire à l'élève de construire son parcours est « à double tranchant » puisqu'étant intéressée par une multitude d'enseignements, elle s'est retrouvée avec trop de travail à fournir et un faible investissement en conséquence. Au moment où nous parlons, elle s'est recentrée sur les cours qui lui étaient le plus utiles (« c'est niveau basique ») et en laisse quelques-uns de côté, notamment le chant grégorien, qui en plus de demander un investissement en temps, lui portait préjudice lors de ces examens de chant lyrique. Cependant, bien qu'elle ait cette fois aménagé son emploi du temps d'une manière plus optimale, on observe un transfert de compétences puisque les enseignements qu'elle a arrêtés lui ont tout de même apporté des éléments : une meilleure oreille (« les intervalles de bases, seconde, quarte, tierce, quinte. ») voire même des connaissances théoriques, car elle voit une utilité dans le chant des éléments qu'elle a étudié en classe de sciences du langage, quelques années auparavant :

« Moi je sais que la linguistique m'aide beaucoup pour le chant.

– Parce que tu chantes dans des langues étrangères ?

– Oui, et puis même : pour comprendre les prosodies des langues, d'avoir même une conception que l'intonation d'une langue peut influencer sur ta musicalité, sur une phrase, c'est super passionnant. Je donne un exemple : en français on n'a pas d'intonation de mots, c'est que sur les groupes de mots et sur les fins de phrases, la voix descend en fin de phrase quand on affirme quelque chose et elle monte quand on pose une question, donc ça dans la musique il faut pouvoir le retranscrire par exemple dans les mélodies françaises ou c'est très fin... Je compare toujours avec l'anglais, parce que c'est la langue que je connais le mieux après le français, et tu connais mieux que moi d'ailleurs, tu as des intonations dans chaque mot, des stress, voilà. Donc ça ne se chante pas pareil, et ça ouvre des résonateurs qu'on n'a pas forcément en français. Par exemple l'italien n'a pas de voyelles nasales, t'as que des voyelles fondamentales qui sont la base du chant, et c'est qu'on travaille tout le temps en chant, « À, I, é, O, OU », du coup, faut pouvoir placer ça de manière claire, et en

même temps le connecter dans le corps. Je rentre un peu dans la technique, mais tout ça, c'est un tout qui fait que tu deviens complet, tu comprends les choses.

– Et toi, tu es avantagée par ton cursus de linguistique...

– Complètement ! Après, c'est vrai que je ne parle pas italien, mais j'ai l'idée de la prosodie, de la phonétique ».

Se former à devenir chanteur ne signifie pas prendre uniquement des cours de chant. Nadia a tout un cursus à valider et suit différents enseignements, y compris un cours privé en dehors du conservatoire, car elle juge le cours hebdomadaire (40 minutes) insuffisant pour se préparer aux examens. Elle a rencontré son professeur de chant lors de son stage à l'opéra et a gardé contact :

« Je prends des cours privés en plus, une fois par mois à Paris. Je vais à Paris tous les mois et grâce à ça, j'ai bien avancé dans mon cursus et j'ai progressé bien plus rapidement que si je m'étais cantonnée au conservatoire. De toute façon, en un cours, tu n'as pas le temps de faire... En 40 minutes... Le prof, il voit 10 élèves dans la journée, et ce n'est pas facile dans ces conditions de pouvoir aller loin.

– Tous les cours font 40 minutes ?

– Alors, c'est vrai que je n'ai pas précisé ça. C'est donc en premier cycle tu as 30 minutes, en deuxième cycle c'est 40 ou 50 minutes si tu prépares ou non l'examen en fin d'année, et en plus de ça on voit la cheffe de chant, enfin on a la possibilité de voir la pianiste et de travailler les morceaux avec elle. C'est bien, on répète pas mal. En troisième cycle tu as une heure de cours et au-delà tu troisième cycle, c'est une heure et demie. »

Devenir chanteur professionnel comporte du même coup une grande part d'autoformation, au sens d'une multiplication des expériences de formation auprès de professeurs différents. Le conservatoire peut ne pas répondre entièrement aux objectifs de l'étudiant, bien qu'il soit une étape nécessaire pour l'obtention de diplômes et la poursuite d'une carrière de musicien professionnel. D'où l'importance stratégique des cours privés, qui permettent d'améliorer sa technicité, mais aussi sa familiarité avec différents styles :

« L'année dernière j'ai eu la chance de faire une masterclass avec Monique Zanetti donc c'est une prof de chant baroque. Maintenant elle enseigne à Aix-la-Provence, elle a fait les Arts Florissants avec William Christie. J'ai eu beaucoup de chances de chanter avec elle, enfin de faire cette masterclass, et au début je voulais la faire, et le prof : « oui, bon je ne sais pas trop ». C'était vraiment axé sur Rameau – c'était l'année Rameau l'année dernière [2015] et encore cette année – sauf que chez Rameau, les sopranos, enfin les morceaux pour soprano sont vraiment très clairs, très légers. Ce n'est pas ma couleur : je suis peut-être soprano, on ne sait pas non plus, ce n'est peut-être pas défini chez moi, mais en tout cas je ne suis pas soprano léger, si je le suis, plutôt soprano grave ou mezzo, on ne sait pas encore comment ça va évoluer, les pros se battent avec ça, c'est assez drôle. Toujours est-il que par exemple chez Bach je dois chanter les trucs d'alto, sinon ça ne passe pas. »

Le réseau local de la professionnalisation

Pour se professionnaliser en tant que chanteur, le diplôme ne suffit pas : « plein d'autres critères » jouent. Pour Nadia, son inscription dans le réseau professionnel local des enseignants et des chanteurs lui permettra de faire jouer des mécanismes de cooptation pour trouver un emploi ou des opportunités de se produire. Le bouche-à-oreille permet de trouver un premier emploi en tant que remplaçante, ou quelques heures d'enseignements. Le Conservatoire est ce sens également l'occasion pour le futur professionnel de s'intégrer dans le milieu de construire les relations qui lui seront nécessaires :

« Disons que tu peux très bien être très bon au Conservatoire, être très brillant et tout ça, mais ne jamais te professionnaliser en musique parce qu'il y a tout le côté relationnel à côté, tout le réseau à activer, les liens que tu arrives à tisser avec les gens, les projets que tu montes... La façon dont... C'est hyper sérieux, c'est un milieu qui ne pardonne pas, tu n'as pas le droit à l'erreur, tout ce que tu présentes faut que ce soit nickel en fait, ça, c'est clair. Après c'est avec ça que tu te fais une réputation, que tu te fais repérer... quand tu veux te laisser en tant que professionnel, il faut vraiment réfléchir à ce que ton projet. Il faut aller chercher... Te créer un réseau et comprendre comment ça marche. C'est comme le Conservatoire, il y a des codes, dans les relations interpersonnelles. On a l'image comme ça, très carrée ou très cadrée... C'est presque... Des fois tu as l'impression d'avancer dans un corridor qui devient de plus en plus étroit parce que tu as des exigences, mais en même temps il ne faut pas s'enfermer là-dedans il faut rester ouvert, et c'est ça qui fait que tu te professionnalises ou pas, parce qu'il faut trouver le moyen de s'exprimer artistiquement, disons qu'on ne forme pas tout à fait l'artiste. Dans un conservatoire, tu vas acquérir des compétences, tu vas apprendre des choses, il n'y a aucun problème, mais le projet artistique que tu vas construire toi-même... Enfin, il faut des ouvertures. »

On voit le rôle des pairs dans l'ascension du futur professionnel, ce qu'elle appelle « *le réseau* » qu'il faut « *activer* ». Ce sont les connaissances qu'elle va faire au conservatoire qui vont lui permettre d'obtenir des emplois et matérialiser son intégration dans le milieu professionnel. En ce sens le conservatoire est un lieu de sociabilité professionnelle, élément auquel elle accorde plus d'importance qu'au diplôme en lui-même : s'il atteste de la réussite d'une formation, elle le juge insuffisant.

« Après ça ne veut rien dire, il y a des gens à l'opéra qui sont pris ils n'ont pas tous les diplômes, après tu peux chanter à Paris, de la comédie musicale, t'as pas forcément de diplôme. C'est pour ça qu'il faut construire l'artiste qui est en toi. Pour être supplémentaire dans un chœur, ou même soliste, mais soliste, c'est encore un autre réseau, il faut passer par des agences artistiques. C'est plus facile ! c'est souvent des agents, – j'en ai rencontré à la pelle ! – c'est eux qui démarchent. S'ils sont intéressés, ils viennent dans les Conservatoires écouter les gens qui sont en master, et ils disent : « toi tu m'intéresses viens dans mon agence, tu passes telle audition dans tel endroit, si tu es pris pour tel rôle, je prends 10 % de ton cachet ».

Un cachet pour un premier rôle à l'Opéra comme (celui où j'ai travaillé) c'est 5-6000 euros, par soir. Donc 10 % pour l'agent c'est intéressant... »

Si le Conservatoire permet de tisser localement des liens de solidarité avec d'autres jeunes professionnels, les pairs sont également des concurrents : Nadia décrit le Conservatoire comme un environnement très concurrentiel et sélectif du fait de la récurrence des examens qui sanctionnent chaque étape : « *ça ne pardonne pas !* ». Ce sont pour autant des épreuves au cours desquelles elle espère se faire « repérer », c'est-à-dire qu'un professeur ou agent l'entende et souhaite la soutenir. Les grilles d'organisation des cursus et la scolarité du musicien donnent une apparence rigide au cursus de formation, une forme de « corridor », mais tout l'art de réussir consiste à lutter contre cet effet et chercher des ouvertures et des appuis en dehors du cadre de la formation. Les observations du milieu professionnel qu'elle a pu faire alors qu'elle était stagiaire à l'opéra lui ont donné une bonne vision du fonctionnement de l'entre-soi professionnel et des différentes entrées dans le métier. Cela l'a rassurée sur les débouchés de ses études puisque chaque forme de spectacle (opéra ou comédie musicale) ou chaque rôle (choriste ou soliste) a ses réseaux.

L'enseignement du chant et la direction de chœur comme moyen de professionnalisation

Du coup, elle s'investit à l'extérieur du Conservatoire dans des emplois utiles dans une perspective de professionnalisation. Comme de nombreux jeunes musiciens, elle a entamé une activité d'enseignement – cours de musique privés, remplacements dans des écoles – qui a l'avantage d'être complémentaire et compatible avec sa vocation. Elle se saisit des opportunités qui s'offrent à elle et se forme ainsi au travail de direction de chœur en animant bénévolement une chorale liturgique :

« Je m'essaye aussi à la direction de chœur. Dans mon cursus j'en fais un peu, c'est une option. Avec la paroisse Notre-Dame (Metz). Tu vois ? Dans le centre-ville, près du Saint-Jacques. Il y avait des gens qui voulaient chanter ensemble et moi j'ai toujours rêvé qu'il y ait un chœur à Notre-Dame. Je pensais plutôt y chanter à la base, et finalement, c'est moi qui dirige ».

C'est un concours de circonstances qui l'a propulsée en qualité de chef de chœur, et elle profite de cette opportunité pour se former à cette fonction. Puisque le loisir de ces personnes est l'occasion d'une formation technique pour elle, elle prend ce projet très au sérieux et tente, pour sa satisfaction ses propres exigences techniques, de rehausser le niveau de chœur en l'encadrant davantage :

« On m'a proposé, on m'a lancé dedans, et ça m'a vite emballé, j'ai essayé ça (...) pour moi ce n'est pas un travail très sérieux de faire apprendre un chant en 5 minutes à des « très amateurs », ça me stresse, ça les stresse. Donc, ce que j'ai défini avec le

curé c'est de répéter pendant 1h30 avant la messe pour que les gens viennent dans la foulée, qu'ils n'aient pas à revenir, et monter du répertoire, dans un premier temps de messe : on reste dans la musique liturgique. Des chants d'entrée, des chants de communion, des chants d'envois... Par la suite, j'espère que la chorale pourra assurer une messe. ...les gens ne viennent pas régulièrement, on fait ce qu'on peut, on rend service, on fait du mieux qu'on peut tous. Pour le moment je n'ai pas de ténor dans ma chorale c'est un peu problématique par moment pour construire l'harmonie parce que moi je ne sais pas trop jouer de piano, à part faire quelques accords comme ça, c'est limité. Donc on construit tout voix par voix.

– Tu n'as pas assez d'hommes...

– Non, même les femmes des fois... Je n'ai vraiment pas assez de monde. Là on est 10 et il y a 3 personnes qui ne peuvent pas être là régulièrement. Ils ont envie, mais voilà ... Après moi il me faut de la régularité pour travailler correctement. J'essaye de les motiver, je fais des annonces à tout va : « venez à la chorale si vous aimez chanter ».

Nous vérifions encore une fois (suite à l'observation du chœur de la MJC précédemment) que l'animation d'une chorale amateur sert à de jeunes professionnels à mettre en pratique leur savoir. Étant en voie de professionnalisation à ce moment, elle avait commencé à donner par ailleurs des cours de chant rémunérés dans une école de musique associative. Celle où elle est toujours aujourd'hui, contente d'avoir réussi à “construire une classe”, donc un petit groupe dynamique d'élèves. Lorsque nous avons réalisé cet entretien, l'activité était encore neuve puisque cela faisait une semaine qu'elle enseignait. Mais cette nouvelle expérience s'est avérée à la fois enthousiasmante — « c'est super ! » — et formatrice :

« Oui (je donne des cours) depuis pas longtemps (septembre 2014), mais ça je ne le dis pas trop ! C'est une super expérience. J'ai commencé la semaine dernière en fait dans une petite école associative, et c'est super ! Encore hier, j'ai une collègue de la classe de chant qui m'a sollicitée pour prendre ses classes parce qu'elle est enceinte, donc je vais prendre ses classes à partir de janvier jusqu'à la fin de l'année.

– Alors ça fait quoi ?

– C'est super, tu apprends des trucs sur toi en enseignant ! Tu apprends toi-même. C'est vraiment chouette. Pour le moment, j'ai qu'une expérience. Mais ce n'est pas facile d'avoir la même énergie du premier au dernier élève. J'ai fait de 15h30 à 19h30, et encore j'ai eu une absente, sinon c'est du non-stop, et il faut toujours avoir la même pêche, la même énergie. »

Cette première expérience réussie, du point de vue du plaisir qu'elle prend à enseigner, du succès rencontré auprès de ses élèves et des compétences d'enseignant qu'elle a démontré dans cette activité, lui a permis de s'investir et de construire une classe. En 2020, elle y enseigne toujours. Aujourd'hui, elle est confirmée dans sa pratique et se définit comme chanteuse et enseignante. Mais cette identité professionnelle s'est construite avec la pratique sur plusieurs années. Au moment où nous avons réalisé l'entretien, en 2014, elle avait encore du mal à se

définir comme enseignante, car elle était dans une situation intermédiaire n'ayant pas encore terminé sa formation au Conservatoire :

« En fait, je n'arrive pas tout à fait à réaliser, je ne suis même pas... Au Conservatoire, je n'en parle absolument pas de ça, parce que ce n'est pas que je ne me sens pas légitime, mais voilà, je ne sais pas. C'est encore trop frais. J'ai envie de voir comment je me débrouille. Je ne me considère pas comme prof ! Voilà, je suis passionnée du chant. C'est ça. »

Elle ne se sentait pas encore légitime en 2014 pour se dire, ce qu'elle fait aujourd'hui « professeur de chant ». C'est dire que le diplôme et le cursus préparé ne suffisent pas à définir l'identité professionnelle. Cela est un résultat de pratique et de l'expérience acquise. Aujourd'hui, Nadia vit de la musique, comme chanteuse lyrique dans un trio qu'elle a formé, et un duo voix-guitare. Elle est également enseignante et son activité musicale aujourd'hui lui permet d'en vivre. Ce cas de reconversion professionnelle, puisqu'elle avait entamé d'autres études auparavant nous confronte à la question de la passion devenue vocation, puisque l'envie de chanter était trop forte pour n'être qu'une activité occasionnelle, et à des choix auxquels sont confrontés certains artistes-interprètes qui organisent leur activité entre scène et transmission³⁵⁶. Cette dualité, inhérente au métier d'artiste-interprète-enseignant demande peut-être difficile à concilier et dans la réalité de la pratique professionnelle, une activité peut prendre le dessus de l'autre.

6.2 Bénédicte : professeur de chant indépendant

Une dame qui avait assisté au séminaire de l'université avait beaucoup insisté que j'aille rencontrer Bénédicte, professeur de chant (« vous devriez aller lui parler ») et me la présentait comme quelqu'un de « formidable pour le chant », qui avait de plus « beaucoup de choses à dire » sur le conservatoire. Sur ses conseils je contactais donc cette personne qui me proposa de venir la voir à son domicile, dans un village Lorrain. Aujourd'hui elle habite dans le sud de la France où elle « exerce comme coach vocal³⁵⁷ ». Quand je l'ai rencontrée en 2016, elle enseignait encore au conservatoire de Metz et chez elle dans sa propre structure. Lors de l'entretien chez elle, en 2016, tant que nous étions encore à l'extérieur de sa maison, elle me montre une salle accessible par la cour, dans laquelle elle organisait ses ateliers et des concerts. C'était une pièce voûtée en pierre, ce qui semblait être une ancienne cave à vin, restaurée et aménagée en salle de musique :

356 Sébastien, Fleuriel. « De la vocation artistique à la précarité : devenir professeur de danse jazz », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 15, no. 1, 2010, pp. 137-157.

357 Correspondance écrite, 1er mars 2021

« Ça fait 6 ou 7 ans. On fait quelques concerts.³⁵⁸ Pour nous, c'est une salle de réunion, une salle de répétition, une salle pour faire les fêtes et les booms tout ça (rires), les fêtes familiales, mais c'est aussi avoir cet espace qui sonne bien, qui résonne bien. »

Au sol : des tapis et des coussins, qui rappelaient les salles de yoga et de gymnastique douce ; dans l'entrée à droite des porte-manteaux et au fond de la pièce, dans l'angle, une petite chaîne hi-fi. Cette salle est dédiée aux ateliers organisés par Bénédicte ou par des intervenants qu'elle fait venir, mais sert aussi à des concerts. Elle tient un blog pour communiquer sur les événements (hors formation), et elle fait venir des musiciens lyriques, jazz, folk, musiques latines, et parfois des groupes de théâtre. Nous montons ensuite dans la maison, dans sa salle de musique : une pièce réservée pour le chant au bout d'un couloir, assez grande, toute en bois. Au mur parmi les cadres, il y a son diplôme de chant et une photo d'elle lors d'un récital sur la scène de l'Arsenal. Son choix d'accepter l'entretien dans cette salle est une façon de se montrer en tant que chanteuse dans son « décor »³⁵⁹ au sens goffmanien.

Réaliser sa vocation pour l'enseignement

Elle enseigne depuis de nombreuses années, mais continue de se former pour être à jour sur les nouvelles façons d'enseigner, développer sa propre approche et être capable d'accompagner ses élèves dans un vaste panel de genres musicaux :

« Je suis chanteuse classique, ok, mais j'accompagne les étudiants dans plusieurs répertoires. Parce qu'en fait, depuis 25 ans que j'enseigne je n'ai jamais arrêté de me renseigner, de me former, j'ai fait des formations ... je fais partie de l'association nationale des profs de chant AFPC. C'est important de continuer de se mettre au courant, de se former, etc. »

Pour personnaliser son approche, elle complète sa formation en s'orientant vers des écoles privées, en dehors des établissements officiels d'étude de la musique :

« J'ai fait une formation qui s'appelle *Jo Estill Voice*, c'est anglais, donc là c'est vraiment la technique vocale purement technique, et ça, c'est toutes les positions du larynx et des cordes vocales sur 12 positions de voix, parlées et chantées.

– Il y en a 12 ?

– Oui. Avec des appuis différents, une place différente, une épaisseur des cordes vocales différentes. Ça m'a beaucoup plu, en fait c'est [un chanteur] avec qui j'ai fait une formation technique vocale dans les musiques actuelles, qui m'en avait parlé et donc je l'ai fait. J'ai fait cette formation aussi avec un chanteur qui est prof de jazz vocal dans la région, et qui avait besoin aussi de bagages techniques, donc on a fait cette formation ensemble sur deux, trois stages je ne sais plus. À l'époque c'était tout en anglais, il fallait se le farcir ! maintenant ç'a été traduit. C'est de la physiologie dure. Après j'ai travaillé, j'ai fait un stage ... oh, tout ce que j'ai fait ! Il faudrait que je te donne mon CV tout est dessus ! j'ai

358 Entretien avec Bénédicte, professeur de chant

359 Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, 1 – la présentation de soi*, Paris : Minuit, 1973, page 30

travaillé avec Richard Miller qui est donc *LE* pédagogue américain qui a fait le premier pas dans toutes ses études là ...

– Il a écrit un livre, ça me dit quelque chose... !

– *Structures du chant*³⁶⁰ ! C'est le gros pavé qu'on est obligé d'avalier pour passer le DE, le diplôme d'état. Donc ça, ça fait partie des choses incontournables, je n'ai pas fait le CA le certificat d'aptitude pour avoir Jusqu'à la médaille d'or, jusqu'au DEM, par flemme on va dire, j'ai passé le DE, mais comme je continuai à me former toujours, bon peut-être qu'un jour je passerai le CA. Pour l'instant j'ai tellement de monde à faire travailler que ça va. Mais si tu veux au conservatoire, ce qui est un peu frustrant pour moi c'est que j'ai un poste de prof de chant, mais je n'ai pas de classe de chant. »

Bénédicte a construit sa propre école de chant où elle peut développer une approche plus personnelle. Elle se forme dans une pratique vocale mêlant médecine douce et techniques vocales. Cela fait plusieurs années qu'elle se forme dans ces méthodes, et qu'elle transmet à son tour à ses élèves. Cette formation s'appuie sur des références « légitimes », enseignées dans les conservatoires supérieurs – puisqu'elle cite en particulier un ouvrage de Richard Miller³⁶¹, au programme pour le DE de chant, auquel s'ajoutent des techniques de Yoga, et de Feldenkrais³⁶². Cette méthode est donc tournée à la fois vers la technicité vocale, mais aussi sur le bien-être. Cette approche se transmet à la suite des fondateurs de cette méthode, qui ont créé une école en dehors des institutions officielles. Actuellement, Bénédicte est en 3e année et rédige un mémoire pour valider sa formation :

« Là, la dernière formation que je suis en train de faire et de terminer, c'est *l'euphonie vocale*, donc c'est ce que je te propose de découvrir ce soir, c'est vraiment un travail, c'est une méthode, il y a tout un topo là-dessus, les explications Ce qu'est l'euphonie vocale (elle trouve une feuille liée à sa formation, et la parcourt à la recherche d'une définition). C'est une méthode de chant... c'est « réharmoniser les sens par la pratique de l'euphonie vocale » ce sont des vocalises, des mouvements, des improvisations ... ce n'est pas seulement apprendre à se placer, à respirer, à poser sa voix, c'est aussi une improvisation, c'est-à-dire la possibilité d'avoir un chant personnel, de s'exprimer, une expression personnelle... ou on ose être en contact avec sa personnalité profonde.

– Donc il y a plutôt un objectif thérapeutique ou artistique aussi ?

– C'est les deux ! (...) il faut vraiment aller sur le site pour savoir un peu plus ce que c'est. Donc là, c'est ma formulation, la voix comme harmonisation de l'être, c'est ce que j'ai eu envie de mettre comme sous-titre.

– Est-ce que sur Metz, vous êtes la seule à avoir ces techniques de chant ?

– Non, il y a une dame que j'ai fait travailler en cours et que j'ai accompagné pendant qu'elle faisait cette formation, et ce qu'elle m'en disait m'a tellement plu, elle m'a emmené le livre - et d'ailleurs je ne l'ai plus, je trouve plus le livre, je suis malheureuse parce que je ne sais pas ce que j'en ai fait, je l'ai prêté ... ? Et je cherche. Donc elle me dit, ça, c'est pour toi, et en effet ! et ça m'a beaucoup plus ! parce que c'est une méthode de chant, une

360 Richard Miller, « la structure du chant. Pédagogie systématique de l'art du chant », Paris : Cité de la Musique, 1996

361 Ibid.

362 Méthode de danse ou de « prise de conscience par le mouvement » fondé par Moshé Feldenkrais (1904-1984).

méthode psychocorporelle ... il faut vraiment que je la retrouve, je devrais le savoir par cœur ! (*Elle cherche des documents*)"

Dans son école, elle peut se former à des enseignements alternatifs, en dehors de ce qui est transmis habituellement dans les conservatoires. Sa formation elle aussi a lieu en dehors des établissements officiels et ne fait l'objet d'un encadrement par l'État :

« C'est une formation sur trois ans, avec une quatrième année de didactique ; c'est ce que je vais faire ce soir, transmettre une séance. Ensuite j'ai un mémoire à rédiger sur un point particulier.

– C'est-à-dire que c'est une école, un master ?

– C'est une formation, mais évidemment pas reconnu ...

– Ce n'est pas reconnu, mais de ce que vous me dites, ça me paraît très structuré.

– C'est très structuré ! Ah oui, oui ! Parce que là, si tu veux voir le point, liste des connaissances 1^{re} année, 2^e année, 3^{me} année, tout y est. Voilà, enseignement théorique et pratique sur trois ans. Donc c'est musical, c'est vocal, c'est artistique, c'est l'improvisation, mais c'est aussi psychocorporel, donc méditation, yoga, mouvement ... il y a des enseignements de psychologie aussi, donc c'est vraiment très, très complet. C'est ça qui me plaît. En fait c'est ce que je pratique depuis des années. En fait j'avais fait une formation aussi de psychophonie.

– D'accord. C'est différent ?

– Non, Marie Louise Hochet, la créatrice de la psychophonie est le point de départ de la vocation de Mireille Marie, donc Mireille Marie a suivi des stages avec Marie Louise Hochet en fait. (...) Moi je n'ai pas eu la chance de rencontrer Marie Louise Hochet qui est décédée en ... quelle année, 1990-2, 1994 ... enfin j'aurais pu. (...) J'avais lu ses livres en fait, déjà, donc c'est marrant, moi ça fait 25 ans que je suis là-dedans, voilà, de fait de ce que j'ai rencontré quand j'étais à Toulouse, les personnes que j'ai côtoyées, les stages que j'ai faits. La psychophonie, donc voilà, j'ai eu une approche en psychophonie ; l'approche tomatis aussi, l'oreille et la voix, donc ça, c'est l'art de l'écoute, tout ça sont des techniques. Et puis, après je me suis dit, moi j'ai fait plein de stages Feldenkrais, méthode Alexander, j'ai pratiqué du Qi Kong, du Tai Shi, du Yoga ... donc si tu veux l'euphonie vocale c'est un peu une synthèse de tout ça, c'est une synthèse, voilà, synthétiser, structurer, pour que ce soit efficace.

Le fait de continuer sa formation et créer sa propre école est aussi un moyen de contourner les limites qui lui sont imposées par le cadre de son emploi. Elle a un véritable poste d'enseignement (elle est donc également titulaire de la fonction publique), mais elle n'a pas sa propre classe de chant :

« Pour l'instant j'ai tellement de monde à faire travailler que ça va. Mais si tu veux, ce qui est un peu frustrant pour moi c'est que j'ai un poste de prof de chant, mais je n'ai pas de classe de chant. J'ai un DE de chant et de technique vocale, et je fais surtout technique vocale, et un peu de chant, mais je n'ai pas la classe de chant (...) »

Si elle forme de nombreux élèves, elle ne les amène pas au diplôme. Et il y a peu de perspective d'évolution pour elle sur ce poste, car il y a une seule classe de chant dans son école de musique, et le poste est déjà occupé. Il ne semble pas y avoir de projet d'ouvrir une seconde classe de chant, donc le fait de construire son projet en dehors des murs de l'école de musique est aussi

une façon de s'épanouir professionnellement, ambition qui ne semble que partiellement satisfaite par son emploi actuel :

« Voilà mon but ce n'est pas forcément de rester prof au conservatoire, ce serait plus de développer des activités ... En fait j'aimerais avoir ma propre structure, que les gens ne viennent par choix ! Au conservatoire ils prennent ce qu'il y a, et puis parce que physiquement je ne pourrais pas tenir ce rythme-là éternellement ! »

Modaliser l'enseignement en fonction des publics : le cadre du conservatoire de musique et les cours privés

Selon ses propres termes, elle « touche tous les publics » : c'est ainsi qu'elle parle des catégories auxquelles appartiennent ses élèves. Selon le modèle de la « relation de service », nous nous étions interrogés sur les attentes des élèves vis-à-vis des cours, et le rôle de l'institution dans l'encadrement de cette demande (par des programmes pédagogiques et des cursus notamment), et la façon dont les enseignants répondent à la demande. Elle fait la différence entre les élèves qu'elle reçoit : non pas des différences individuelles, mais de « cadres » (école de musique, cours privé...), « d'âge » et de « genre » qui lui permettent de faire des distinctions. Elle distingue donc des tranches d'âge (« enfant », « adolescents », « adultes en chœur »), les cours « en individuel » et les cours collectifs, ainsi que les cadres dans lesquels elle est amenée à les faire chanter : les formations de de l'INECC– Mission Voix Lorraine, le conservatoire régional, parmi lesquels différentes sous-catégories selon le cursus dans lequel les élèves sont inscrits (cours de chant demandé par la faculté de musicologie, classe de direction, classe de jazz vocal :

« J'ai commencé à enseigner à des enfants, des adolescents, des adultes en chœur, donc en fait je touche tous les publics, c'est rigolo ! Et j'ai travaillé pour l'INECC pendant des années pour la formation vocale adulte... C'est fait maintenant par une de mes anciennes élèves. J'ai eu beaucoup, beaucoup de monde, en nombre, depuis une vingtaine d'années, que ce soit dans les cours pour adultes amateurs on va dire, et au conservatoire j'enseigne Alors là il faut noter ! (Rire) : 1/ [*c'est nous qui numérotons*] le cursus dominante chant choral, là c'est des adolescents, ils ont un cours de technique vocale individuel avec moi toutes les semaines, c'est hebdomadaire (tous les cours que je donne sont hebdomadaires). 2/ En individuel, j'ai aussi quelques étudiants de la classe de direction de chœur, pour poser leur voix évidemment, 3/ ensuite des étudiants qui passent le concours d'entrée en chant, mais qu'on estime trop débutants ou trop jeunes, c'est "initiation en classe de chant" ; 4/ les étudiants qui sont dans le cursus jazz vocal, donc ils ont un cours de jazz vocal tous les 15 jours avec ma collègue pour le style, le langage musical, et avec moi c'est cours hebdomadaires, en petits groupes, je les réunis, de technique vocale pour le jazz. 5/ Ensuite, j'ai les étudiants d'art dramatique, là je les ai en cours collectif pour poser leur voix, respirer, puis la posture, la respiration, la place de la voix, et 6/ en collectif j'ai aussi les étudiants de fac de musicologie : pour le cours collectif de chant et j'ai aussi des cours individuels avec les étudiants de musicologie qui choisissent comme instrument la voix. Donc ils ont cours de chant en individuel. ... Donc ça fait, je n'ai même pas compté, plus d'une trentaine d'étudiants en individuel : 18 en jazz, 10 en dominante chant choral, 1 en direction de chœur, 1 en initiation, donc ça fait 30 ... pour la fac j'en ai 6, 36 étudiants en cours individuels. Plus les 3 cours de $\frac{3}{4}$ d'heure - je fais des cours de $\frac{3}{4}$ d'heures - pour

la fac. J'ai 8 groupes de cours collectifs au conservatoire : et 36 en individuels, donc ça fait plus que mes 20h normales ! »

À son récit, il y a déjà 6 cadres différents, selon la formation des élèves. Elle explique pour chacun d'eux les différences de programme. La finalité des cours est différente : ainsi les élèves de direction de chœur ne deviendront pas chanteurs solistes, mais ils ont « *évidemment* » des cours pour « poser leur voix » tandis que cours « d'initiation à la classe » visent à préparer le concours d'entrée de la classe de chant (celle qui délivre le diplôme qu'a préparé Nadia). À l'intérieur de ces groupes, d'autres différences transversales : cours individuels ou collectifs, avec des adultes ou des enfants, de musique classique ou de jazz. La remarque sur les 20h est liée à son service : elle est *professeur assistant d'éducation artistique* dans la fonction publique territoriale, avec un « service » prévu de 20h/ semaine. Elle explique que son temps de travail réel est plus important. À cela s'ajoutent les activités qu'elle développe dans sa propre structure :

« Je donne des cours chez moi aussi, mais ce n'est pas tout à fait la même approche. Là c'est plus du chant bien être, et du chant... Enfin j'ai deux types de personnes, soit pour une approche bien-être, accompagnement et développement personnel un peu psy, et j'ai d'autres personnes qui sont des artistes, des chanteurs et qui ont besoin de coaching. Donc là c'est technique et accompagnement aussi personnel et artistique : le choix du répertoire, des musiciens, du projet artistique. »

Les élèves quelle reçoit chez elle, ne s'inscrivent pas dans un cursus institutionnalisé, mais ils viennent sur de courtes périodes pour répondre à un besoin. Parmi les demandes récentes, il y a le cas d'une chanteuse pop qui souhaitait un coaching pour préparer son premier opéra : les techniques de chant dans les musiques actuelles et le chant lyrique sont différentes, et elle a sollicité cette enseignante pour une mise à niveau. Une autre demande venait d'une chanteuse auteur-compositrice qui voulait un accompagnement vocal pour enregistrer son premier album. L'enseignement ici est adapté aux besoins de l'élève. Ce sont d'ailleurs des adultes, et non des enfants et étudiants comme au conservatoire de musique :

« Là ce mois-ci, j'ai fait travailler une jeune femme qui a suivi tout un cursus pop, comédie musicale, elle a fait une école à Paris et qui voulait se mettre à l'opéra, elle a eu une opportunité. Donc elle est partie à Paris, et donc j'avais un challenge à relever, c'est : pendant un mois, la faire bosser pour qu'elle puisse chanter 5 - 6 morceaux en Italie, en lyrique quoi. Et bien, ça a marché, on y est arrivé. On a travaillé, mais comme j'avais beaucoup de réunions, etc., je ne pouvais pas plus qu'une fois par semaine, donc on a dû faire 5 cours, 5 morceaux, 5 cours, donc je peux être très efficace en fait !

– Oui. Et pour elle, quel a été le changement en fait ?

– Et bien c'est une autre dimension on va dire, c'est en trois dimensions le chant classique, lyrique, c'est-à-dire qu'il y a beaucoup plus d'ampleur, d'amplitude, d'ouverture, de l'espace sonore de résonance, et aussi plus de puissance puisqu'on est notre propre amplificateur, on n'a pas de micro ou d'enceintes, donc c'est vraiment une création sonore.

- Elle est passée de l'un à l'autre, de chanter avec micro à chanter toute seule ...
- Oui, et elle a découvert sa voix, mais elle était d'un enthousiasme ! C'était impressionnant, j'ai rarement vu ça ! Et puis les progrès qu'elle a faits, c'est vraiment colossal. Elle avait déjà fait trois ans au conservatoire, avec quelqu'un dont je ne dirais pas le nom, mais elle n'avait jamais eu d'explications techniques, et elle n'avait jamais appris à chanter et à faire des vocalises pour elle. Donc moi, mon travail, c'est-à-dire que j'ai déjà une base de données de vocalises, et j'utilise celles qui faut pour une progression, pour placer la voix petit à petit et trouver plus d'amplitude, de puissance et d'aisance, mais toujours dans le confort, parce que mon attention principale c'est que tout le monde soit dans le confort de sa voix, dans le bien-être et que ce soit un plaisir de chanter. Pour elle c'était très satisfaisant parce qu'elle a pu travailler tous les jours, elle a appliqué. Elle était au chômage donc elle avait un mois de temps, c'était vraiment « la mission si vous l'acceptez » ! (Rires) Donc pour moi c'était un challenge, et puis voilà, et avec les outils techniques que j'ai (...) Voilà, elle était trop contente, à chaque fois elle me dit « c'est fou que ce que découvre avec ma voix ! Je ne savais pas travailler, je ne savais pas que je pouvais faire tout ça ! » Et elle avait un tel tempérament ! c'est une femme ... une crinière, une jeune femme magnifique, mais fort tempérament ! je la freine par contre ! Attention, il ne faut pas forcer la voix, il faut y aller mollo ! »

La réussite technique de l'élève confirme également les compétences d'enseignement de l'enseignante (« je peux être efficace en fait ! »). L'enseignement des techniques vocales varie selon la demande de l'élève (préparer un opéra, un album de chanson à texte, un concert de jazz), mais aussi l'âge et le niveau :

« Est-ce qu'il y a des choses à adapter quand c'est un enfant ?

- Forcément, mais maintenant, j'en ai plus vraiment, j'ai des adolescents, donc je ne les ai pas tout débutants. Ils sont soit en 2e cycle dominante chant choral, donc ils sont habitués depuis quelques années, soit ado, donc pas avant 13-14 ans. Ils ont déjà de l'expérience. (...) avec Annick Hoerner. C'est elle la cheffe de chœur, du chœur de jeunes et du chœur spécialisé qui intervient à l'opéra théâtre (...) La pédagogie elle est différente parce qu'il faut aller plus vite avec des enfants, il faut avoir des images, un côté ludique, des explications simples et efficaces, donc il faut s'adapter, mais en cours collectifs on a plus le temps en général de faire. Pour ça que j'aime bien ... pour bien comprendre le chant, je commence par des cours collectifs. Par exemple les étudiants que j'ai en jazz, sur le premier semestre, je les prends en groupe, parce que du coup sur une heure de cours, une heure et quart, j'ai plus de temps pour faire un travail corporel, la posture, respiration et technique. Donc ma pédagogie c'est ça : posture, respiration, place de la voix, et je l'applique, je vois que ça marche pour tout, tout, tout. Tous les publics, tous les styles, et tous les âges. Parce qu'en formation pour adultes, on aussi des retraités, donc il faut s'adapter à tous les âges.

Elle associe cela également au niveau des élèves, car les enfants sont également des « débutants » : maintenant, elle ne travaille plus avec les enfants, mais avec des adolescents, c'est-à-dire des jeunes chanteurs ayant déjà un peu d'expérience. Nous voyons qu'il existe un partage des tâches : dans le cursus de la filière voix³⁶³ au conservatoire, les jeunes sont encadrés par plusieurs formateurs, qui ne transmettent pas tous la même chose. Nous voyons ici apparaître la différence de cadres de cours : « je donne des cours chez moi aussi, mais » : les cours ne sont pas les mêmes, elle ne les a d'ailleurs pas mis sur le même plan, et quand elle fait

363 Le parcours « dominante chant choral » que nous avons observé dans le chapitre précédent.

le compte de ses étudiants (36), cela ne compte que ceux qu'elle voit au conservatoire. Chez elle, elle a une « autre approche », car c'est un cadre différent qui lui permet de s'éloigner des contraintes du conservatoire pour développer une pratique plus personnelle. L'enseignant voit sa propre compétence validée par le succès de ses élèves. En disant cela, l'enseignant met en avant aussi son expertise et ses ressources personnelles pour répondre à la demande : c'est une fierté pour elle, une preuve de la qualité de son enseignement que l'élève a réussi sa transition d'un genre musical à un autre. Enfin elle se voit comme un mentor :

« J'ai plein de CD de gens que j'ai fait travailler, au conservatoire ou ici. Et comme on a la salle en bas [*un caveau pour faire des concerts*], c'est aussi leur permettre de chanter, de faire leur sortie d'album. Il y a des artistes auteur/compositeur/interprète en fait ; un trio de jeunes filles qui sont étudiantes au conservatoire... Tous ceux qui sont passés, je les connais ! Tous les chanteurs c'est parce que je les ai fait travailler que j'avais envie de les aider, en fait c'est ça. En fait mon métier, ça dépasse juste le cadre du cours. C'est un accompagnement. En fait j'ai trouvé le qualificatif pour ce que je fais avec quelques-uns : c'est un mentor ! ce n'est pas prof, enfin prof, coach et mentor ! Enfin il y en a quelques-uns ... c'est le rôle que j'ai joué avec eux. »

La scène et l'enseignement : deux façons de transmettre

Comme d'autres artistes-interprètes en musique, arts plastiques ou danse³⁶⁴, elle partage son activité entre la scène et l'enseignement. Son activité d'enseignement occupe une part plus importante de son temps, puisqu'elle occupe, au moment de l'entretien, un poste d'*assistant territorial d'enseignement artistique* dans un conservatoire régional, autrement dit « prof de chant ». Elle enseigne depuis 20 ans et a eu une centaine d'élèves. Son discours nous confronte à la question de la vocation chez les artistes-interprètes. Elle explique sa passion pour la musique par l'influence familiale, suivi d'autres moments de révélation qui l'ont confortées dans cette voix : l'expérience de la scène lyrique et des cours de techniques vocales qu'elle suivait à Toulouse. Le discours de la passion peut également être présent chez les professionnels, qui vont faire le lien entre des événements antérieurs et leur choix actuels, créer une histoire, un récit et montrer aussi le plaisir qu'ils ont à faire leur métier. Dans le récit de Bénédicte, l'idée d'une vocation pour l'enseignement. Une situation fait office de révélation : il y a dans son récit, un moment de prise de conscience, c'est un moment de découverte auquel qui sert d'ancrage pour légitimer son engagement actuel.

« Quand j'étais en Midi-Pyrénées parce que j'étais étudiante à Toulouse au conservatoire, et à la fac de Toulouse. Il y a longtemps ! J'étais en classe de chant, et donc j'aimais beaucoup le chant choral et je chantais comme soliste, et voilà au fur et à mesure de ma formation... J'ai eu tout de suite l'envie de transmettre. Très vite, dès mon premier cours de chant. Bon je raconte à mes élèves, l'anecdote, en disant que l'ordinateur central s'est allumé à ce moment-là, pour dire que dès mon premier cours de chant j'ai eu envie de

364 Pierre-Emmanuel Sorignet. *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris : La Découverte, 2010

comprendre, surtout du fait qu'à l'époque les profs n'étaient pas très compétents au niveau technique : ils ne donnaient pas souvent d'explication, c'était souvent des images, des trucs un peu vaporeux. Moi ça ne me suffisait pas, j'avais envie de comprendre. Donc j'ai eu des profs de chant et je suis allée me renseigner auprès d'un phoniatre qui a écrit d'ailleurs une méthode³⁶⁵, voilà, il est assez réputé. Comment s'appelle ... *la voix du chanteur*, quelque chose comme ça. C'est lui qui a lancé la technique de la paille : on pose la voix avec une paille pour justement faire agir la voix en douceur. »

Ce type de mise en récit est aussi le résultat de la situation même de l'entretien, car après lui avoir expliqué les raisons qui m'avaient amenée à la contacter (mon projet de thèse et une connaissance commune qui nous avait mises en contact), je lui avais demandé si elle souhaitait partager son expérience. La première question portait en particulier sur son « parcours » : le sens donné à l'entretien était donc de revenir sur trajectoire personnelle ce qui incite aussi cette personne à entamer le récit de sa carrière à son début, donc à cet évènement qui pour elle était l'origine de sa vocation d'enseignement. Elle garde, grâce à son réseau professionnel, des possibilités de se produire sur scène en tant que concertiste, mais a dû renoncer à une carrière dans le théâtre lyrique :

– « Est-ce que vous avez une activité en tant que soliste ?

Oui, je chante. Bon j'ai eu des problèmes de santé, et j'ai eu un petit dernier, donc j'ai arrêté quelques années, et puis j'ai repris il y a quelques années, je sais plus quand, mais j'ai repris vraiment lyrique, lyrique, avec orchestre, comme les photos là (elle montre des photos au mur qui la représente en train de chanter, pendant un récital sur la scène de l'Arsenal)... avec orchestre d'harmonie de Woippy, parce que j'ai enseigné à l'école de Woippy et donc Olivier Jansen le directeur m'a entendue et m'a dit, « allez on va faire un programme ! », donc on a fait un programme ensemble. J'ai aussi fait des récitals avec piano, des récitals avec guitare, et de la musique ancienne, là ce mois-ci, avec mon mari qui est flûtiste, flûte à bec. Lui [Christian Billet] il avait créé un orchestre il y a longtemps en musique ancienne, La Traditoria. Donc j'ai beaucoup chanté avec lui. »

Elle vient non d'une famille de musiciens, mais de « mélomanes », avec des parents musiciens sur leurs « heures perdues », ce qui lui a permis de chanter depuis toute petite. Son père quant à lui a été dans une Maîtrise d'enfants, un chœur de « petits chanteurs » (fédération française de chœurs d'enfants) et semble ne s'être jamais arrêté :

« La première fois que j'ai chanté, je devais avoir 8 ans ! Avec ma mère à la guitare.

– Vous êtes d'une famille de musiciens ?

– Mélomanes ! Ma mère était auteur-compositeur-interprète à ses heures perdues, et mon père avait fait du piano, de l'orgue. Il était dans un chœur d'enfants à Tours, une maîtrise on va dire. Il était *Petit Chanteur* et il a toujours chanté, il continue de chanter dans un chœur. »

365 Benoit Amy de la Bretèque, *L'équilibre et le rayonnement de la voix*, Bruxelles : de Boeck Solal Eds, 1997

Ce passé lui permet également de rationaliser sa vocation, qu'elle lit fortement à ces moments musicaux en famille :

« En fait on a toujours chanté en famille, ma vocation elle n'est pas arrivée d'un seul coup, c'est aussi un bain musical, on a joué en famille, on a improvisé en famille, on faisait des voix, donc moi je n'ai aucun mal à improviser des voix ! On a toujours chanté et puis voilà ! J'étais élève en classe de chant à 17 ans parce qu'on ne pouvait pas avant, j'étais élève à Perpignan en formation musicale, en 5 ans j'ai fait tout le cursus parce que j'adorais ça, et parce que j'avais que des profs de formation musicale et j'ai eu le droit quand j'étais en 3^e cycle de formation musicale à chanter dans le chœur et le chef de chœur il m'a entendu et il a dit : « toi, soliste ! » donc j'ai chanté en soliste, même pas peur quoi. Le trac il est venu plus tard ! »

Ancrer les origines de la passion simplement dans l'origine familiale des individus répond à l'hypothèse de reproduction sociale, mais elle « mésestime l'importance du corps et de sa sensibilité³⁶⁶ », ce qu'il nous est donné de voir par le parcours de cette enseignante : « *je n'avais aucun mal à improviser* » montre qu'elle avait des facilités, un talent, qui justifient son plaisir et son envie de poursuivre des études. L'attachement résulte d'une succession d'expériences, et elle se passionne pour la scène avant de concrétiser sa passion par l'obtention d'un poste. Un mode de vie nomade (« il faut partir tout le temps ») d'autres artistes-interprètes n'était pas conciliable avec ces autres obligations familiales et professionnelles (« ça demande d'être disponible ») :

« J'adorais ça, je trouvais que c'était génial, j'avais fait du théâtre, de la danse, de la musique, du piano ... et l'opéra je trouvais que c'était génial, ça réunissait tout ! Donc après, en baroque, j'adorais ça, on va dire je suis concertiste plus qu'artiste lyrique parce que je n'ai pas beaucoup l'occasion de chanter sur scène. Et même si je chante des airs d'opéra, ce n'est pas sur une scène., parce que là c'est un autre métier. Ça demande d'être disponible, de travailler des rôles, il faut des semaines pour ingurgiter un rôle, il faut partir tout le temps, bon voilà, j'avais une vie de famille très remplie. C'est un choix de vie, moi j'ai eu deux enfants et je m'en occupais toute seule. Il a fallu que je trouve un métier... compatible ! Et de toute façon c'était ma vocation, prof de chant. Voilà ! Je pense qu'il faut qu'on arrête. »

C'est sur ces mots qu'elle a mis un terme à l'entretien et pourtant cette dernière phrase nous permet de mieux comprendre son engagement. Comme d'autres artistes interprètes, elle a tenté de concilier l'amour pour la scène et son envie de transmettre et avec sa passion pour l'Opéra. On sait qu'il est difficile de concilier la scène et l'enseignement avec le même niveau d'intensité³⁶⁷. L'enseignement était un choix, fait entre sa passion pour la musique, et l'urgence de trouver un emploi rapidement pour donner une stabilité à sa famille. Passionnée par le chant elle continue de se former, de former les autres et a créé sa propre structure pour y développer

366 Fabien Hein, *Le monde du rock en Lorraine*, op cit, page 192

367 Sébastien Fleurriel. « De la vocation artistique à la précarité : devenir professeur de danse jazz », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 15, no. 1, 2010, pp. 137-157.

sa propre approche du chant. Il semble que la plupart des artistes-interprètes soient concernés par la multiactivité, et oscillent entre scène et enseignement. C'est le cas également de Philippe, chanteur et professeur de chant, qui a longtemps été intermittent du spectacle, avant d'obtenir un poste titularisable dans la fonction publique territoriale.

6.3 Philippe : chanteur soliste et professeur de chant

Philippe, 45 ans, est violoncelliste, chanteur (contre-ténor) et depuis 2019, professeur de chant titulaire, à temps partiel, dans un conservatoire de musique. Il a longtemps exercé sous le statut d'intermittent du spectacle (2003-2011) avant d'arrêter à la naissance de son deuxième enfant. Il continue de se produire en tant que chanteur (enregistrements, concerts, récital) et a longtemps enseigné le chant dans plusieurs écoles de musique en Moselle, ainsi que quelques heures à la maîtrise. C'est là que je l'ai connu, il était mon professeur de chant. Au moment de l'entretien, il préparait un Diplôme d'État de professeur de chant, qu'il m'a donné : il y explique son expérience professionnelle et son approche de l'enseignement.

Parcours de formation

Philippe a réalisé sa carrière musicale en tant que chanteur (contre-ténor), et explique que son intérêt pour la musique lui a été donné par sa famille. Son grand-père était musicien, professeur de piano à l'institut des jeunes aveugles de Nancy et titulaire des orgues de l'Église Saint Leon de Nancy. Il délaisse le piano après deux ans d'études avec son grand-père et se met au violoncelle à 10 ans, en entrant au conservatoire régional et se décide très tôt à faire des études musicales en préparant un *bac F11* (aujourd'hui Bac TMD : baccalauréat technique de la musique et de la danse) qui permet d'obtenir très jeune, à 17 et 19 ans ses diplômes de musicien : médaille de formation musicale, première médaille à l'unanimité de musique de chambre, médaille de bronze de violoncelle, médaille de culture et analyse musicales (« des points de vue harmonique, contrapuntique, stylistique, la forme, le rapport texte/musique³⁶⁸ »). Ce après quoi, il continue par des études supérieures de musique à l'université dans un parcours de pédagogie musicale (ancien CEFEDM) qu'il arrête en cours de deuxième année pour intégrer une formation à Paris, au CMBV (centre de musique baroque de Versailles). Il avait jusqu'alors étudié le chant hors cursus de formation (il a des diplômes de violoncelle), par des cours individuels :

« Avant mon arrivée dans cette ville (Paris), je n'avais jamais eu de réels cours (*dans un cursus*) de chant (...) Néanmoins mon professeur de chant, Monique Zanetti, plus axée sur l'interprétation a su m'orienter vers quelques collègues afin de travailler ma technique

368 Extrait du dossier de VAE d'Philippe, dans lequel il explique sa formation et sa pédagogie.

vocale en profondeur en complément de ses cours. Je dois à Nicole Nussbaum, un enseignement particulièrement pointu³⁶⁹ ».

À la suite de cette formation, il poursuit ses études au Luxembourg, en classe de direction de chœur où il obtient le 1^{er} prix et en classe de piano pour pouvoir « *soutenir ses élèves de chant durant leurs cours*³⁷⁰ » et des stages et master class qui lui permettent de constituer un réseau. Il se forme également auprès d'orthophonistes et anatomistes pour mieux comprendre « la sphère ORL », et « les mouvements articulaires et des postures dans le traitement des pathologies liées au geste musical ». Conscient de la difficulté de ce type de carrière et aux difficultés auxquelles il a lui-même dû faire face, il essaye d'y préparer ses élèves. Il veut préparer ses élèves très tôt à la polyphonie et non exclusivement au chant soliste, car pour lui, il est important de ne pas leur mettre de la « poudre aux yeux » : la carrière de chanteur « *c'est un métier avec beaucoup d'appelés et peu d'élus* ».

Le difficile partage entre l'enseignement et l'activité scénique

Son parcours se caractérise par la multiactivité, en particulier lors de ses années en tant qu'intermittent du spectacle, pendant lesquelles il a été soliste dans plusieurs ensembles, et enseignant. Dans plusieurs écoles. Au moment de l'entretien il avait 3 emplois principaux : un CDI (convention collective) de 50h/mois à la maîtrise, un CDI (convention collective) de 35h/Semaine dans une école de musique affiliée à la CMF (Confédération Musicale de France), un CDD d'usage (intermittence) dans un chœur professionnel rémunéré « 80€ brut par service de répétition, 180€ par jour de concert, 200€ si la générale et le concert sont fixés le même jour. Les solos font l'objet d'une négociation à la hausse, de même que les enregistrements audios et vidéo³⁷¹ ».

Le marché de l'emploi semble compliqué pour les musiciens. Nous avons déjà observé la question de la très forte sélection des conservatoires de musique, mais à cela s'ajoute que les recrutements se font en CDD, ou en CDD d'usage (reconductibles à l'infini) et le concours de la fonction publique territoriale, étape indispensable pour tout enseignant de musique qui souhaite être titularisé n'est pas ouvert tous les ans³⁷². L'intermittence et son nomadisme (comme le précisait Bénédicte, « *il faut partir tout le temps* ») ne lui permettait plus de s'investir autant qu'il le voulait dans sa vie de famille. Pour évoluer professionnellement et obtenir un emploi plus stable, il a repris une formation en 2014 pour obtenir le « DE », Diplôme d'État de

369 Dossier de VAE, op. cit.

370 Ibid.

371 Extrait dossier de VAE (Validation des Acquis de l'Expérience) de Philippe

372 Le concours de la fonction publique territoriale pour le recrutement de PTEA musique (professeur territorial d'enseignement artistique) a été ouvert en 2017 et 2019. C'est un statut de catégorie A.

professeur de Musique, auprès du Cefedem de Lorraine (actuelle École Supérieure d'Art de Lorraine. Le DE permet de se présenter au concours de la fonction publique territoriale : il souhaitait devenir professeur d'éducation artistique, dans une école publique de musique. 7 ans plus tard, il est effectivement titularisé sur un poste de professeur de chant, en Moselle. Les musiciens peuvent obtenir ce diplôme en formation continue ou par VAE, c'est-à-dire Validation des Acquis de l'Expérience, cela correspond à un examen sur dossier dans lequel le candidat justifie son expérience professionnelle. Bien que le sujet n'ait pas été abordé dans l'entretien, nous pouvons remarquer qu'il se réoriente vers l'enseignement au même âge (40 ans) où d'autres chanteurs lyriques quittent l'intermittence³⁷³, comme les sportifs quittent le sport de haut niveau : cela semble correspondre à une seconde partie de carrière, avec moins de scène et plus d'enseignement. Ayant des diplômes en une multitude de disciplines artistiques (direction de chœur, analyse musicale, violoncelle) et quatre écoles (Centre de Musique Baroque de Versailles, conservatoire de Nancy, Metz et de Luxembourg) et en violoncelle, il voulait montrer par ce DE qu'il est « *capable d'enseigner dans un conservatoire* » et capable de chanter – il exerçait jusqu'à alors le métier de chanteur avec des diplômes de violoncelle. Son expérience le démontrait déjà par les faits, mais le dossier « formalise » son expérience par écrit et lors d'épreuve de mise en situation devant un jury (une des épreuves à faire un cours pour deux élèves de niveau avancé, inscrits en 3e cycle) et est consacré par un Diplôme qu'il peut faire valoir sur le marché du travail. C'est aussi pour cela qu'il me l'a fait lire, pour montrer ses qualités d'enseignant et la richesse de son parcours. C'est moins une fierté qu'une « reconnaissance » pour ses compétences en enseignement. Philippe estime être un bon enseignant et présente son activité sous l'angle de la vocation : « *Je pense que je suis fait pour l'enseignement* ». Seulement le parcours n'est pas de tout repos. Voici ce qu'il me dit, alors que nous étions en tournée de concert avec la Maîtrise, en Bretagne :

« **Observation, 15 juillet 2019.** Philippe est à côté de moi pour le petit déjeuner. Il avait passé sa VAE il y a quelques années (2014), et les choses ont avancé. Depuis janvier il est titulaire : il est professeur de chant. Quelle affaire ! Il me dit « *C'est des métiers où tu peux être en CDD toute ta vie, on te promet qu'après trois CDD on te fait un CDI...* » et finit sa phrase avec un geste du bras. Il a obtenu le concours l'an dernier, signé un CDD en septembre et obtenu la titularisation en janvier de cette année. Avec son ancienneté dans le public et son expérience dans l'enseignement privé, il est passé d'échelon 1 à échelon 3 ça fait 100€ de différence sur la fiche de paie. Je suis surprise que 3 échelons fassent si peu de différence, mais il me dit ça comme si c'était une bonne chose. Et il vient de recevoir un courrier qu'il passait maintenant en échelon 4. Il est payé 900€. Titulaire de la fonction publique, en CDI de 900€. « Ils ne t'ont pas fait un temps plein ? ». Non, c'est un temps partiel. Mais un poste de directeur se libère dans 2 ans et il va candidater. Je lui demande

373 Victor Tribot Lasbière, *La difficile reconversion des chanteurs lyriques*, France Musique, 11 février 2020 [en ligne : <https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/la-difficile-reconversion-des-chanteurs-lyriques-81407>]

s'il continue l'intermittence : non il a arrêté en 2011, à la naissance de son 2^e enfant. Il fait encore des productions, mais pas avec le régime de l'intermittence. En mars il va à New York pour un opéra – c'est *les Vêpres de Monteverdi*, mais avec une mise en scène. Il part avec un congé sans solde ... son déplacement est de 15 jours, il ne peut pas être remplacé pendant 15 jours. (...) »

La suite de la discussion avec d'autres choristes partis sur la tournée est l'occasion de parler de ses conditions de travail et les tâches :

« **Observation, 15 juillet 2019. (Suite)** Il y a beaucoup de fonctionnaires dans notre équipe : hier soir au bar la conversation mêlait une orthophoniste et un professeur de musique en lycée, discussion sur les hôpitaux, les postes et cette question fondamentale, que les fonctionnaires (médecins, infirmières, prof) continuent de faire tourner leur boîte parce qu'ils sont compétents et qu'ils accordent de la valeur à ce qu'ils font même si l'organisation les pousse au burn-out. C'est l'orthophoniste qui insistait sur cette notion, c'est un "service" public. (...) Discussion sur le travail invisible, en particulier des profs. Profs de tout : sa femme est prof d'histoire-géo et passe ses « vacances » à gérer les notes, les copies, les fiches de service, de paie, tout ce qu'elle ne peut pas faire pendant les périodes de cours ; son beau-frère prof de math en prépa qui passe jusqu'à 3/4 d'heures par copie, il alimente aussi un site internet pour ses étudiants. Lui-même comment peut-il pointer ses heures ? Les profs sont réputés être en vacances tout le temps, ils font « *que 20h semaine, il faudrait les faire travailler* », mais le temps que tu as passé à préparer tes cours, écrire des trios, des arrangements pour tes élèves (« *le temps que j'ai passé à écrire !* »), et les répétitions des élèves les week-ends ? Les collaborations avec l'autre école de musique un samedi-dimanche, où est-ce que tu vas pointer tes heures ? En plus ils sont musiciens, ça fait aussi partie de leurs missions de se produire en concert : il a placé ses propres concerts et répétitions les soirs en semaine, et les week-ends qui restent. »

S'il a été montré que les carrières artistiques sont nécessairement confrontées à l'incertitude³⁷⁴, celle-ci est augmentée avec la baisse des subventions publiques dans le secteur culturel, les négociations régulières sur le régime de l'intermittence et la suppression des postes dans la fonction publique d'État. Cette personne semble également confrontée, comme beaucoup d'enseignants, au manque de reconnaissance pour son activité, prétendument réduite par le grand public à son service de 20h (tout comme Bénédicte, enseignante également qui insistait qu'elle faisait plus que ses 20h à l'école de musique, sans compter la gestion de son autoentreprise) qui masque les activités en dehors des cours. Les diplômes aussi servent à faire reconnaître des compétences, d'un point de légal. Du reste, la pandémie de Covid a eu raison de son voyage à New York. Mais son sentiment à ce moment, dans l'extrait ci-dessus, témoigne de la difficile conciliation entre l'activité scénique, qu'il faisait intensément pendant ses années d'intermittence, et son actuelle activité d'enseignement. Il partait en production à New York avec un congé sans solde !

374 Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, op. Cit.

Établir un programme pédagogique : rationaliser l'enseignement

Il intervient dans deux écoles de musique, une école associative affiliée à la Confédération Musicale de France et une maîtrise. À l'école de musique, il donne des cours de chants individuels de 20 minutes en 1^{er} cycle, et 30 minutes pour les adultes et les élèves de 2^d cycle. L'école étant affiliée à la Confédération Musicale de France, elle en suit certaines exigences, qui « impose une œuvre chantée lors des examens et laisse le choix du deuxième morceau proposé au jury³⁷⁵ ». Cette école ayant un partenariat avec l'École de la Deuxième chance, il donne également des cours de chant à des jeunes en réinsertion professionnelle (10 séances de 2h pour chaque promotion) orientés vers les musiques actuelles. À la Maîtrise, il a deux groupes d'enfants de 9 à 14 ans : un groupe de 25 à 35 élèves en primaire, et un groupe de 15 à 20 collégiens. Voici comment il décrit les objectifs des cours de chant qu'il donne, qui sont des éléments transversaux aux différents cours :

« Mes cours contiennent quatre caractéristiques principales :

- le travail corporel (postures et attitudes, respiration(s), gestion du souffle, mouvements du corps, ancrage ou détachement volontaire de la pulsation, gestion de l'espace),
- le travail vocal (résonateurs, voile du palais, mâchoire, langue, projection des consonnes, dextérité labiale, justesse, soin du souffle et du déroulement du son), et la connaissance du lexique utilisé,
- le travail musical et stylistique, sur les morceaux, qui comprend l'adaptation des deux caractéristiques précédentes,
- La partie bilan, faite à la fois par les élèves eux-mêmes et par moi-même. Ces trois points ne sont pas forcément appliqués dans cet ordre, mais peuvent au contraire être mêlés et distillés durant l'heure de cours³⁷⁶ ».

Tout comme Bénédicte, il différencie ses élèves selon le cadre dans lequel il les reçoit (conservatoire de musique, maîtrise, école de musique associative), leur âge, leurs préférences musicales. N'ayant eu lui-même que des cours de chants individuels, il lui a fallu apprendre à animer des cours collectifs. Il constate des différences dans les cadres où il enseigne. Des différences de « publics », car il ne reçoit pas le même type d'élèves selon qu'il les voit à l'école de musique ou la maîtrise, et modalise³⁷⁷ son cours en fonction de ces éléments. En effet, les enfants constituent à ce moment un « public » différent des adultes pour lequel il doit s'adapter et trouver une autre approche que les cours individuels qui conviennent mieux à des élèves plus âgés :

375 Dossier de VAE, Philippe.

376 Ibid.

377 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris : Minuit, 1991

« Ce sont des publics différents³⁷⁸. Il n'y a pas de sélection en école. La maîtrise... C'est privé donc il y a forcément une sélection. Le conservatoire sélectionne des individus sur la base du volontariat, donc c'est plus facile, il y a moins de jeunes, beaucoup d'adolescents et d'adultes. À la maîtrise, ce sont des cours collectifs avec les enfants, ils sont 2 ou 3. Selon l'âge, le vocabulaire, le rythme d'apprentissage, la syntaxe, c'est différent, forcément différent. Le langage de Français aussi. »

Le langage c'est-à-dire la manière de reformer les choses selon qu'il s'adresse à un adulte ou un enfant. Les chanteurs s'accordent à dire que les techniques vocales sont les mêmes pour les enfants et les adultes, ce qui peut changer néanmoins c'est l'organisation du cours (privilégier notamment les cours collectifs avec les plus jeunes) et la façon de s'adresser à eux :

« Il m'a fallu repenser ma façon de donner les informations, les consignes et les exemples vocaux : avec un vocabulaire et des formulations syntaxiques plus adaptés, un meilleur contrôle du débit et des intonations de mes paroles (contenant un lexique à retenir en fin de cours). J'ai changé mes attitudes corporelles et varié mon espace de travail ainsi que celui de mes élèves. Je n'hésite plus à changer souvent de place dans la salle : près de la fenêtre, d'un clavier, au centre... J'apprécie mettre les enfants en cercle et me retrouver au centre, à pivoter sur mon axe pour faire rapidement chanter un élève ou un autre. (...) Une mise en scène qui crée une dynamique de groupe passionnante. Je remets souvent en cause l'utilisation du piano comme soutien harmonique. »

Bien qu'il avance que la technique vocale est la même pour les enfants et les adultes « *La technique est la même, la chose à savoir étant que l'enfant n'a pas mué* ». Avec les plus jeunes, qui sont en CM1 et CM2, il ajoute quelques aménagements comme travailler sans partition, adapter le vocabulaire et demander « un support écrit pour noter les devoirs d'une semaine à l'autre » – ce qu'il ne fait pas avec les adolescents et adultes, plus autonomes et qui peuvent proposer des chants :

« Tous les enfants à la maîtrise notent leurs devoirs : « c'est noté d'une semaine à l'autre. Ils savent ce qu'ils sont à faire : telle œuvre, tant de mesures, avec un point technique : respiration, posture, attitude, épaule qui se lèvent... Je les fais noter. C'est différent de l'adulte qui est autonome et peut proposer des chants. L'adulte est obligé de définir son projet propre. À la maîtrise, le projet propre de l'élève est très lié au projet de la maîtrise ; les concerts, l'attitude, le vivre ensemble »

A la maîtrise, et celle-ci est liée à un établissement scolaire privé, il estime que ses élèves viennent d'un milieu privilégié. Il le voit au coût de la formation qui est assumé par les parents (inscription au collège, et ensuite inscription à la maîtrise) et au fait que beaucoup de ses enfants pratiquent par ailleurs un instrument de musique :

« Les enfants dont j'ai la charge sont issus, pour la plupart, d'un milieu social privilégié : une partie du cursus musical, malgré les subventions, est pris en charge par les parents. Certains enfants pratiquent déjà un instrument (dans des écoles de musique environnantes ou au CRR³⁷⁹). Malgré cela, les Maîtrisiens viennent d'horizons divers et présentent des caractères et des personnalités bien différents. »

378 Entretien avec Philippe.

379 Conservatoire à Rayonnement Régional

Cela nous montre également que les acteurs sociaux font des classements, et sont attentifs au milieu social des uns et des autres. Dans l'école de musique associative, le répertoire est davantage ouvert aux musiques actuelles. Les chants sont choisis en concertation avec les élèves, pour tenir compte de ses propres goûts. L'enseignant propose à son tour des chants pour faire découvrir d'autres répertoires. Le critère n'est donc pas tant le répertoire, car un éventail de genres musicaux peut être choisi, que la qualité de la chanson : à savoir la manière dont elle est écrite (d'un point de vue musical, donc en tenant compte des règles de l'harmonie, du rythme) et le texte qu'elle véhicule. Le répertoire de la classe de chant peut donc être éclectique, car chaque genre musical mérite une attention égale :

« Lorsque mon élève était débutant, il m'était impossible de savoir à 100% quelle était sa tessiture précise et quel était son type de voix. Pour tous les inscrits, une inconnue est, dans la majeure partie des cas, très vite dissipée : leurs goûts musicaux. Rares sont les élèves qui n'ont pas de préférence. Certains vont aimer le jazz, d'autres les musiques actuelles, certains la « grande musique », ou plusieurs styles. Tous comprennent naturellement différentes périodes ou différents courants, indissociables du style musical. J'aime faire découvrir un éventail de pièces assez large aux élèves, quitte à sortir un peu des sentiers battus, en respectant leurs priorités musicales principales. Tout morceau bien conçu dans son écriture mélodique, rythmique et harmonique, mais également au niveau du texte et de l'accompagnement mérite qu'on s'y attarde et fait progresser. Je n'ai jamais dû batailler ferme ou essayer de refus des élèves quand je leur ai proposé des morceaux qu'ils n'auraient pas choisis de prime abord. »

Une partie du cours consiste donc à apprendre à connaître la voix de l'élève : on ne sait pas au début quelle « voix » il ou elle aura plus tard, chez les enfants d'autant plus qu'ils vont muer, mais chez adultes également. Comme le disait Alice (26 ans, chanteuse lyrique) avec qui je prenais des cours, « la voix, ça se développe ! ». Il tient compte des préférences musicales des élèves et essaye à son tour de leur faire découvrir des genres musicaux qu'ils connaissent moins en leur permettant de les aborder d'abord par des exercices d'improvisation.

La voix comme instrument à développer

Tenir compte des élèves, c'est aussi tenir compte de leur voix, qui, en réalité n'est pas non plus un donné, mais quelque chose que l'élève va développer. Au début des cours, ou lorsque l'élève est encore débutant, sa voix est encore une donnée inconnue³⁸⁰. L'enseignant ne peut pas dire de prime abord quelle sera la voix de son élève, s'il est par exemple soprano, ténor, basse... Il existe des critères pour définir les voix, mais ils sont des indicateurs et autant d'éléments qui permettent de situer la voix. Celle-ci est faite à la fois d'éléments objectifs et subjectifs, puisque

380 Cela est à mettre en parallèle avec Nadia qui ne savait encore, au moment de l'entretien, si elle avait une voix de mezzo-soprano, ou de soprano. Le refus d'étiqueter trop tôt la voix laisse la possibilité au jeune chanteur d'évoluer.

le chanteur a une marge de manœuvre et peut vouloir orienter sa voix vers les styles musicaux qu'il affectionne.

« Le timbre et le façonnage d'une voix évoluent en fonction des goûts des élèves. Prenons comme exemples un ténor qui aime l'opéra italien ou une soprano qui est passionnée par la musique baroque. Tous deux auront des enregistrements en tête et vont développer leur voix suivant le timbre qu'ils aiment. Je veux tout de même respecter leur identité vocale (des élèves) et donne des exemples vocaux a minima, pour qu'il n'y a pas de copiage. Je souhaite les guider sans qu'ils imitent ma manière de chanter. Je les incite aussi à ne pas se laisser influencer par leurs « modèles idéaux » et à écouter peu les CD de leur chant du moment. Mais au final, avec des consignes identiques, les voix n'auront pas les mêmes caractéristiques : dans la gestion du déroulement des phrases, du vibrato, de l'ampleur, de l'utilisation de voile du palais, etc. »

Il explique quelque chose qu'on peut observer dans les cours de chant : les enseignants apprennent des techniques, guident l'élève sans « fabriquer » leur voix dans un moule. Il y a un équilibre entre des techniques vocales qui peuvent être explicitées, changées, sans entraver l'identité de l'élève. Ce n'est pas la norme dans toutes les classes de chant, avec la formation locale « d'écoles de chant » qui imposent des façons de faire. Enfin les cours sont moins liés à l'âge des élèves qu'à leur niveau, puisque pour les débutants, qu'ils soient adultes ou enfants, l'approche est plus sensorielle au départ :

« Pour les enfants et les adultes débutants, l'approche est plus sensorielle au départ. Adulte : névrose, tensions, retrouver des postures originelles. Les enfants, il faut plutôt cadrer, garder les postures... Le cœur bat plus vite, beaucoup de choses sont plus difficiles pour lui comme la concentration. Il faut varier. »

Enfin il y a la question que le chant touche également la psychologie des individus, dont certains peuvent l'investir d'une façon thérapeutique. Il existe des approches de musicothérapie et des formateurs qui proposent des ateliers alliant chant et bien-être, mais une enseignante m'expliquait pendant l'entretien qu'il préfère éviter les confusions de rôles :

« Elle traversait, dans sa vie, une passe délicate. (...) Cependant, avec toute la compassion que j'ai pu avoir pour cette dame, je lui ai expliqué que le chant pourrait certainement l'aider à régler une partie de ses problèmes du moment, mais qu'il me semblait plus adapté, dans un premier temps, d'aller consulter un spécialiste (psychologue...) »

Ce même enseignant évoque la question des élèves malades ou ayant un handicap et des aménagements à faire pour le cours :

« J'ai eu souvent à gérer des situations où un élève n'était pas en souffrance morale, mais physique : musculaire, articulaire, fracture ou foulure. L'élève qui me sert d'exemple a effectivement des soucis sévères d'ordre articulaire. Les pupitres qui sont à ma disposition sont parfaits pour s'adapter aux différentes positions (hauteurs) dans lesquelles je peux lui demander de chanter : debout, la majeure partie du temps, ou, il en est incapable, assis sur une chaise (sur le bord ou au fond, le dos en contact avec le dossier, à califourchon, toujours les pieds au sol), sur une petite table utilisée par les classes d'éveil musical, ou sur le fameux ballon (possédant un diamètre de 50 à 60 cm). Lorsque je lui demande de chanter assis, je veille à relever de quelques centimètres les deux pieds à l'arrière de la chaise. Cela respecte

davantage la position du bassin, donc du dos (moins cambré), et influe positivement sur la cage thoracique et la base du diaphragme. Lorsque des douleurs et les gênes sont directement liées à des pathologies de la sphère ORL de type pharyngite, laryngite ou trachéite, il faut faire du cas par cas³⁸¹. »

Du cas par cas », c'est-à-dire que la maladie ORL n'empêche pas nécessaire de chanter, mais peut poser des difficultés : il faut tenir compte des possibilités de l'élève. Les maladies ORL sont aussi un motif pour annuler ou déplacer des cours : au-delà de la contagion, c'est pour ne pas travailler sur « un instrument déjà très irrité ».

Nous venons de voir le cas des chanteurs professionnels qui enseignent le chant et concile leur double « vocation » pour la transmission et pour la scène. Les trois utilisent le vocable de la passion (« *j'adorais ça* », « *j'ai toujours eu envie* », « *je suis passionnée du chant* ») et justifient ainsi leur engagement, leur choix de carrière même si cela demande de négocier avec sa passion en faisant face aux contraintes de l'exercice professionnel d'une activité métier. Voyons maintenant la question de l'engagement et de la relation à l'activité chez les chefs de chœurs dont la particularité est que leur groupe social est composé de professionnels, mais aussi d'amateurs autodidactes.

381 Dossier de VAE, Philippe. Op. cit.

7. Les chefs de chœur amateurs et professionnels : une conception différente de l'engagement

La professionnalisation des chefs de chœurs passe par la formation (dispensée dans le secteur associatif en soutien aux pratiques amateurs, et dans les établissements d'enseignement supérieur pour les professionnels), mais également par la constitution d'associations professionnelles en vue de parler de problématiques communes. La professionnalisation est bien « une élaboration collective³⁸² ». Les fédérations de chant choral (on peut citer *Les Petits Chanteurs, Ancoli, A Cœur Joie*) organisent des rencontres de choristes et de chefs de chœur pendant lesquels ils peuvent partager leur expérience, mais aussi entretenir leur réseau.

Les effets de la professionnalisation de la fonction en France se voient déjà. Il y a autant de cheffes de chœur que de chefs de chœur et qu'une minorité seulement parmi ces derniers est diplômée. Par contre, à mesure que l'âge des chef.fes de chœur diminue, le niveau de formation augmente. Une nouvelle génération de jeunes chefs de chœurs diplômés commence à apparaître et c'est bien le résultat de la professionnalisation des chefs de chœur qui passe par une plus grande reconnaissance du métier, qui se distingue de celui de la direction d'orchestre, et la création de diplômes. Cette professionnalisation est toujours en cours, et des associations de professionnels militent encore pour cela. La question du statut « professionnel » n'est pas claire à toutes les étapes. Parmi les choristes et chefs de chœur que j'ai rencontré, certains ne se considèrent pas comme « amateur » alors qu'ils chantent sans rémunération, mais parce qu'ils ont par ailleurs un CAPES de musique et exercent comme professeur de musique dans un collège. Ils peuvent avoir un bon « niveau » - cela se voit au type de chœurs dans lequel ils chantent, à leur formation musicale, et pourtant ce n'est pas de cette activité qu'ils tirent un revenu. D'autre part il y a la question des jeunes qui exercent déjà, mais sentent qu'ils ont moins d'expérience que d'autres. Un jeune chef de chœur (26 ans) qui prenait des cours de direction de chœur au conservatoire régional et commençait à donner lui-même des cours de musique me disait ceci :

« Tu sais, je ne sais même pas si je suis amateur ou professionnel !

– Comment ça ?

– Quand je chante dans mon chœur, je ne suis pas professionnel !

– Pour moi tu es professionnel parce que tu diriges déjà un chœur, tu es formateur... Qu'est-ce qui fait que tu ne te sentes pas légitime ... ?

382 Simon Lanher, « L'estime professionnelle selon E C. Hughes », *Terrains/Théories* [En ligne], 4 | 2016, mis en ligne le 19 août 2016, consulté le 03 mars 2021

– Je n’ai pas le niveau ! En tant que chanteur, j’estime que je n’ai pas le niveau ; en tant que chef de chœur, je n’ai pas le niveau. J’ai un master en biologie ! Même si le diplôme, ça ne prouve pas tes compétences, ça te situe au moins par rapport aux autres (...) Si j’étais professionnel, ce serait au SMIC horaire, là, j’ai une indemnité à la fin de l’année. »

À ce moment, il était en reconversion professionnelle et venait d’avoir un premier emploi dans la musique. Depuis il enseigne le chant, a créé un chœur et prépare un diplôme de direction de chœur au conservatoire. Les études de biologie sont de l’histoire ancienne. La professionnalisation est un processus, qui se traduit à l’échelle individuelle par des doutes, un questionnement sur sa propre identité. C’était également le cas de Nadia, étudiante en 3^e cycle au conservatoire, elle avait du mal à dire qu’elle enseignait le chant alors qu’elle n’avait pas encore fini son propre parcours de formation (« je ne le dis pas trop ! »). Sa remarque illustre bien un problème que rencontrent les chefs de chœur, pris entre la volonté de reconnaissance de leur métier, dans une société qui leur permet encore difficilement d’en vivre. Cela est lié également au début incertain de leur carrière puisqu’ils sont encore en train de faire des études et la lente construction de l’identité professionnelle.

7.1 Les chefs de chœur professionnels

Les enquêtes statistiques en région montrent que le nombre de chefs de chœur en Lorraine, qui dirigent des chorales associatives, semble diminuer légèrement : ils étaient 383 chef.fes de chœur en 2000, 327 en 2010, et 369 en 2019. L’enquête de 2010³⁸³ montre une majorité de chefs de chœur masculins et un glissement vers le haut de la pyramide d’âge entre l’enquête de 2000 et 2010 qui s’explique par le fait que les chefs de chœur restent en poste pendant des années et « prennent de l’âge ». Cependant, la comparaison des courbes d’âge des chefs et cheffes de chœur montre une tendance observée en France, qui est la féminisation des cheffes de chœur. Les femmes restent moins nombreuses que leurs homologues masculins, mais elles sont plus jeunes et cela est une tendance déjà vérifiée par l’enquête de 2000³⁸⁴. En Lorraine, en 2010, la tranche d’âge la plus représentée parmi les chefs de chœurs masculins est celle des 50 à 70 ans, tandis que chez les cheffes de chœur c’est la tranche d’âge des 40 à 60 ans. Et à l’intérieur de la population féminine de cheffes de chœur, la proportion de jeunes femmes (de 20 à 30 ans) est plus importante (8%) que la proportion de jeunes hommes de même âge (4,4%) dans l’échantillon des chefs de chœurs masculins.

La majorité des chef.fes de chœur dans le monde associatif le sont à titre bénévole ou avec une rémunération faible. Pour autant, ils ne sont pas tous néophytes. Beaucoup de ces chefs de

383 « Les chefs de chœur en Lorraine », Sondage Région Lorraine, INECC Mission-Voix Lorraine, 2010, 24p
384 « Les chefs de chœur en Lorraine », op cit

chœur sont dans une situation intermédiaire, car bien que ne vivant pas de cette activité, ils ont une formation musicale ou un métier proche. En Lorraine, une large proportion d'entre eux ont une profession dans la musique et sont encore en activité au moment de l'enquête : 16 % sont enseignants dans une école de musique, 14 % sont professeurs de musique dans un collège et 6 % ont déclaré une « autre profession musicale³⁸⁵ ». Lors d'une rencontre de chefs de chœur, l'une des participantes était pianiste-accompagnatrice du Ballet de l'Opéra-Théâtre : sa situation illustre le cas de professionnels de la musique qui donnent de leur temps également pour diriger des chorales, ou comme les enseignants que nous avons rencontrés dans le chapitre précédent, ont besoin de la multiactivité pour se réaliser professionnellement. Sur le terrain j'ai également rencontré des professeurs d'éducation musicale et de chant choral qui étaient cheffes de chœur, mais aussi chanteur ou instrumentistes. Parmi les non-musiciens, il y a également une large proportion de salarié ou retraité de l'Éducation nationale (hors musique), toujours en activité également. Les retraités sont cependant nombreux : 12,5 % issus de l'Éducation nationale, et 15 % d'autres professions. La proportion de chef.fes de chœur ayant une profession en rapport avec la musique est plus importante chez les femmes (40%) que chez les hommes (30,8%) et plus importante également chez les jeunes chef.fes de chœur que les plus âgé.es. Les nouvelles générations de chef.fes sont plus diplômées que leurs aînées, avec une plus grande proportion de femmes.

Cette observation nous confronte également aux catégories « professionnels » et « amateurs » et leur partage. Ces catégories ont du sens pour distinguer celles et ceux qui vivent de la musique de celles et ceux dont c'est une activité de loisir, en dehors de leur temps de travail. Pourtant à l'issue de ce panorama nous voyons que le terrain est surtout fait de figures intermédiaires. L'analyse d'une pratique artistique par l'entrée des professions, ou par la seule entrée du loisir donne une vision binaire de l'activité artistique, or l'observation du loisir nous montre plusieurs choses : le loisir des uns peut être l'emploi de quelqu'un d'autre (comme un chef de chœur professionnel, un professeur de chant) et que des non-professionnels se trouvent en situation d'encadrer un collectif. Contrairement à d'autres professions (les professions libérales par exemple), les artistes professionnels n'ont pas un monopole, un mandat³⁸⁶ au sens de Hughes, sur l'activité. Et parmi celles et ceux qui dirigent des chœurs sur leur "temps libre", certains ont effectivement suivi une formation musicale de par leurs parcours d'études (par exemple des professeurs de musique dans les lycées, professeur dans une école de musique dans une

385 Op cit

386 Everett C. Hughes « licence et mandat », in *Le regard sociologique. Essais choisis*. Textes rassemblés et présentés par Jean-Michel Chapoulie, Paris : EHESS, 1996

discipline que le chant ; des amateurs ayant fait plusieurs années de chorale ou d'instrument de musique, des autodidactes ...) avec des compétences qui sans être spécialisées sont transposables. On ne peut pas considérer qu'un chef de chœur bénévole, qui par ailleurs est professeur d'éducation musicale soit « amateur » quand même cette personne ne serait pas salariée pour la direction de chœur dans une chorale associative, et quand même cette personne n'aurait pas un Diplôme d'État de direction de chœur. Le principe du bénévolat de ces personnes nous rappelle aussi le sens premier d'amateur : un individu qui consacre à son temps à une activité qu'il aime et dont il devient peu à peu spécialiste. D'autres personnes sont autodidactes, avec une expérience musicale rudimentaire. Une enquête nationale réalisée auprès des chorales en 2008 avait montré un chiffre étonnant, pour tous ceux qui ne sont pas sur le terrain d'autant plus que la pratique musicale est surtout vue sous l'angle du loisir et la « passion » : c'est que nombre d'individus s'étaient lancés dans la direction de chœur bien malgré eux. En 2008, ils sont seulement 37 % de l'échantillon à considérer qu'il s'agit d'un « choix délibéré », et 58 % à considérer qu'il s'agit « d'une suite d'évènements qu'ils n'avaient pas forcément prévus³⁸⁷ ». Ces situations peuvent paraître surprenantes, mais elles ne le sont pas tant que ça si on se réfère à l'organisation des groupes, à leur difficulté souvent de recruter de nouveaux chefs de chœur – cela est lié à la forme juridique de la plupart des chœurs qui sont des associations, et n'ont souvent pas les moyens de rémunérer un chef de chœur. Souvenons-nous de Nadia qui dirigeait la chorale de paroisse dans laquelle elle voulait chanter (« *et finalement, ça ne s'est pas fait comme ça, c'est moi qui dirige* »). Du point de chef de chœur, il faut aussi que le chœur soit suffisamment attractif : pensons par exemple à Pierre, chef malgré lui d'une chorale d'adultes qu'il a fini par quitter parce qu'il ne pouvait pas faire la musique qu'il voulait avec ce groupe. Lors d'un atelier de direction, organisé par la maîtrise, deux des participantes étaient des choristes dans des chorales de paroisses, devenues cheffes -malgré elles, poussées par le groupe, car ils les savaient un peu expérimentées qu'eux bien qu'elles ne puissent pas jouer d'un instrument ou lire la musique. Elles venaient apprendre dans ce cours comment indiquer les "départs", mais aussi gérer le temps de répétition. Le cours proposait aussi des conseils de direction de chœur faciles à mettre en place, comme varier les couplets d'une chanson en faisant chanter seulement les femmes, seulement les hommes puis tout le monde, tantôt à l'unisson ou à quatre voix.

La majorité des chef.fes de chœur sont autodidactes, mais des collectifs militent depuis quelques années pour renforcer leur professionnalisation comme l'IFAC (institut français d'art

387 Ibid.

choral), un groupe d'intérêt pour le chant choral qui produit des études statistiques et des tables rondes réunissant chefs de chœur et professeurs de chant. À l'inverse, de nombreux individus sont amenés à créer des chorales avec parfois peu de formation, en particulier dans le secteur associatif qui est plus hétérogène – puisque les professeurs recrutés dans les écoles de musique sont nécessairement formés, alors que le secteur associatif rassemble tout individu volontaire. Il existe enfin des cursus de formation dans les conservatoires pour la direction de chœur, et donc un enseignement de la direction de direction de chœur. Cela fait aussi partie du processus de professionnalisation avec la mise en place progressive de diplômes spécifiques - la direction de chœur est différente de la direction d'orchestre. Je l'ai découvert la première fois avec la Maîtrise, car nous avons quelques fois servi de « *chœur d'application* » pour des examens d'entrée au conservatoire régional de Metz, pour de jeunes chefs de chœurs qui voulaient entrer au CEFEDM (centre de formation des enseignements de la danse et de la musique) pour passer le Diplôme d'État. Le chœur sert alors de « cobaye » ou de « simulateur » dans le cadre d'un examen que passent des cheffes de chœur, lesquelles (car il s'agissait dans notre cas, à chaque fois de femmes) nous dirigeaient donc dans un temps imparti sous le regard d'un jury de professeurs. Nous avons également participé à des stages de direction : dans ce cas, les stagiaires sont les choristes eux-mêmes qui se dirigent tour à tour, sous le regard d'un chef de chœur professionnel. L'enseignement de la direction, y compris lorsqu'il se fait dans le secteur associatif, auprès de chefs de chœurs déjà en activité, nécessite toujours un chœur d'application. Souvent les chefs de chœur stagiaires forment eux-mêmes ce chœur en changeant de rôle tour à tour de chefs de chœur à choriste, mais dans certaines circonstances (stage de direction, concours d'entrée pour une formation, examen d'un chef de chœur pour l'obtention de son diplôme...), un chœur constitué est invité. Comme c'est le chef de chœur qui est évalué et non les choristes, ces derniers préparent le chant à l'avance pour ne pas constituer un biais dans l'évaluation du chef de chœur... sauf si ce dernier est évalué sur sa capacité à faire déchiffrer !

7.2 Le groupe d'intérêt pour la professionnalisation des chefs de chœur

Le processus de professionnalisation des chefs de chœur en cours en France est encouragé par des associations qui accompagnent le développement du chant choral. Sans pouvoir être exhaustive, celles que j'ai eu l'occasion de rencontrer et qui incluaient cette dimension dans leurs activités étaient l'association Cadence-Pôle Musical Régional en Alsace, la mission-voix lorraine, et l'IFAC (Institut français d'Art Choral). Ces associations font, entre autres, de l'observation, des études prospectives et dialoguent avec les autres acteurs culturels pour faire reconnaître cette activité, ainsi que des séminaires tout au long de l'année qui rassemblent des

professionnels autour de problématiques communes. Le premier auquel j'ai assisté avait pour thème « maîtrises et filières voix »³⁸⁸. À cette occasion la discussion était donc tournée vers des cours de chant pour enfant, du point de vue des répertoires musicaux, de la pédagogie, ou de la gestion de projet. D'autres personnes assistaient au séminaire pour apprendre de l'expérience des autres, comme ce directeur d'école de musique qui souhaitait créer une filière voix et ne savait pas par comment faire. Ces journées laissent place également à des ateliers, pendant lesquels des intervenants en chant ou en théâtre viennent faire une démonstration pour montrer les ateliers qu'ils font avec leurs élèves en général. Dans ce cas, les participants adultes participent directement à l'atelier. C'est de la formation de formateur : ayant participé à ces ateliers « modèles », ils peuvent, forts de leur nouvelle expérience, en réutiliser des éléments avec les chœurs qu'ils dirigent habituellement. Dans ces journées peuvent se rencontrer des chefs de chœur de conservatoires de musique, des professeurs de musique de collège, des choristes, des représentants de fédérations, pianistes accompagnateurs, et des conseillers pédagogiques musique et danse (Éducation nationale). Lors d'une de ces rencontres, le tour de table en début de journée a révélé la diversité des métiers des participants :

Participants / auditeurs 10 juillet 2017

- professeur de chant choral (conservatoire national de région)
- chef de chœur (conservatoire national de région)
- professeur de chant (maîtrise), jeunes adultes en formation et enfants (conservatoire), public : 15-19 ans
- professeur (maîtrise) 7-10 ans, professeur de chant choral (conservatoire), enfants
- professeur de chant choral (conservatoire), technique vocale (maîtrise)
- documentaliste (centre de documentation de l'art choral)
- flûtiste et directeur (conservatoire), projet de création d'une filière voix.
- chef de chœur
- professeur de chant choral (école de musique)
- professeur d'éducation musicale et chant choral (éducation nationale)
- professeur d'éducation musicale et chant choral (éducation nationale)
- coordinatrice du *département voix* (conservatoire) ; l'école ne dispose pas encore de *filière voix*.
- directrice musicale adjointe (maîtrise), enfants et adolescents
- professeur de chant choral (conservatoire), filière voix de 60 chanteurs de 8 à 18 ans, et chœur d'adultes 7 – 77
- chanteur et professeur de chant (intermittent du spectacle)
- professeur de formation musicale et accompagnateur piano (écoles de musique, maîtrise)
- pianiste à l'opéra, cheffe de chœur (secteur associatif)
- Professeur de chant choral et direction de chœur (conservatoire). Filière voix qui débute.
- directrice artistique (maîtrise)

388 Rencontres nationales des maîtrises et filières-voix des conservatoires, 5e édition, IFAC, 10 et 11 juillet 2017 à Metz

- professeur de chant choral (conservatoire intercommunal) et chef de chœur (secteur associatif)
- professeur certifiée détachée (éducation nationale) et école de musique où elle veut implanter une filière voix
- directeur (maîtrise), 200 chanteurs dont 50 collégiens et anciens
- assistante de direction (maîtrise) et chef de chœur (maîtrise)

Origine des participants :

Paris, Saint-Dizier, Val-d'Oise, Versailles, Essonne, Dijon, Nantes, Angers, Montpellier, Metz, Nancy, Forbach, Casablanca (Maroc), Madrid (Espagne).

Les métiers enfin se déclinent. Des « chefs de chœur » peuvent exercer sous différents intitulés de poste selon leur employeur. Pour certains participants, qui venaient de plusieurs villes françaises, et une ville marocaine, et dont la plupart sont salariés du public (en poste dans des conservatoires ou des lycées), il n'était pas facile de venir et de se réunir, y compris pour les choristes, car le séminaire avait lieu pendant les vacances d'été (les associations suivent le calendrier scolaire) :

« **Note de terrain, 10 juillet 2017.** Ils sont pour la plupart prof en conservatoires. Ils sont « en formation » pour être au séminaire, mais ce n'est pas facile pour eux de venir. Difficile de prendre un congé formation parce que ce n'est pas une formation CNFPT³⁸⁹, donc dur à justifier. Pour le directeur de la maîtrise, la date était compliquée parce que les enfants sont en vacances en juillet »

Le séminaire croisait les questionnements : la pédagogie musicale adaptée aux plus jeunes, de nouveaux outils pédagogiques (utilisation du numérique dans les cours de musique), la création artistique pour le jeune public, les financements publics, accompagner l'évolution des voix d'enfants et d'adolescents ... Mais aussi la précarité de l'emploi, les suppressions de postes dans les écoles de musique, les négociations avec les élus. Donc les musiciens sont amenés à traduire leur activité dans le vocabulaire des élus pour les demandes de financements, et cela est d'autant plus important dans le contexte actuel caractérisé par ce qui est perçu comme un désengagement des pouvoirs publics. Comme le soulignait un participant : « *les élus ne sont pas musiciens* » ; il faut donc les convaincre. Dans cette démarche, nous les voyons développer un discours utilitariste pour justifier l'intérêt social et éducatif de la musique et aller vers des productions partagées ou de l'action culturelle. Un des participants disait : « *on peut résoudre des problèmes avec nos talents* », c'est-à-dire mettre la musique au service de la société.

Ces musiciens échangeaient sur leur expérience, sur les projets de concerts avec les jeunes choristes, des actions culturelles dans des maisons de retraites ou quartiers défavorisés. Il semblait clair pour ces personnes que le chant choral pouvait être un outil de création de lien social, et pourquoi pas pour prendre les propos d'un intervenant « une solution à des

389 Concours National de la Fonction Publique Territoriale. La plupart des participants à ce séminaire était titulaires de la fonction publique, car enseignant titulaire dans des conservatoires régionaux.

problématiques sociales ». Les musiciens salariés discutaient de leur métier, de leur indépendant vis-à-vis de leur employeur – qui souvent ne sont pas des musiciens, mais des élus. Certains participants n’avaient pas l’habitude de collaborer avec des publics autres que leurs choristes ou élèves : d’autres participants leur présentaient des dispositifs d’action culturelle dans des quartiers fragiles ou des foyers médicalisés. Ces organismes dialoguent avec les collectivités, produisent des données sur les pratiques artistiques en amateur, mais en internet aident également à créer un réseau de cheffes de chœur et soutenir la pratique artistique. Ces rencontres sont l’occasion de partager leur expérience, d’éléments de pédagogie et d’alimenter leur réseau professionnel. Les participants ont un espace pour parler de problématiques communes ou de leur sentiment vis-à-vis de réformes en cours (création du DNOP³⁹⁰ parallèle au DEM³⁹¹, nouveaux statuts des conservatoires régionaux...). Ces rassemblements visent à faire reconnaître la profession de chef de chœur et alimenter un réseau. Seulement les chefs de chœur professionnels sont encore une minorité, en concurrence avec des chefs de chœur bénévoles comme nous le verrons.

7.3 Emploi salarié et travail bénévole : la dispute

Les différences entre amateurs et professionnels ne se résument pas à des différences de technicité, de niveau. Ces aspects entrent dans le débat, mais les différences reposent aussi sur des différences de conception de l’engagement, entre des chefs de chœurs autodidactes, qui ont une autre profession que musicale et exercent volontairement dans une démarche de bénévolat, et des chefs de chœurs qui font de cette activité un métier. Ajoutons que les chorales ont rarement les moyens d’employer un musicien, en dehors parfois de la possibilité d’un défraiement. Toutes les solutions ne sont pas légales. Dans tous les cas, les associations ne rémunèrent pas beaucoup, ou sous la forme d’un forfait proportionnel au nombre d’heures de répétitions et de concerts.³⁹² Le travail salarié est lié à une autre vision de l’activité que le travail bénévole. Et la question de la technicité, ou du « niveau » arrive de manière transversale dans ce débat. Des passionnés autodidactes peuvent estimer que leur travail a autant de valeur, et que les résultats obtenus sont très bons, là où les professionnels font valoir leur compétence et leur expérience plus grande pour justifier leur rémunération. Il y a également la question du temps :

390 Diplôme national d’orientation professionnelle, délivré par les conservatoires régionaux.

391 Diplôme d’Études Musicales, délivré par les conservatoires régionaux.

392 J’ai pu consulter les comptes d’exploitation d’une chorale associative mosellane. Il n’y a que deux entrées dans leur tableau sur l’exercice 2018 : le montant des cotisations des membres qui s’élève à 390€ et des « frais de déplacement » de 474€ qui sont en fait la rémunération forfaitaire du chef de chœur. Ces arrangements ne sont pas étrangers si l’on regarde la précarité des chorales et le manque de ressources pour rémunérer les chefs de chœur. Les chorales associatives sont confrontées à cette difficulté.

un bénévole a besoin d'une autre activité pour avoir un revenu, et donc moins de temps disponible pour la gestion d'un chœur par exemple que s'il avait un emploi rémunéré. Ces modes d'engagement ne résument pas à la question du niveau et du temps, mais à des modes d'engagement différents : un processus de professionnalisation de la fonction, face à une certaine éthique de l'engagement associatif bénévole.

Ces différences m'ont été révélées à l'occasion d'une vive dispute au sujet d'une offre d'emploi publiée d'un groupe en ligne, dédié au chant choral³⁹³. On trouve dans ce groupe des annonces de recrutement de choristes et des offres d'emploi dans toute la France et toute sorte d'annonces, pourvu qu'elles aient un lien avec le chant choral. Créé en 2011, il réunit en 2020, 7227 membres³⁹⁴, dont moi et 33 de mes contacts. C'est en fait par les interactions de mes contacts que j'ai été informée de la dispute sur une étrange offre d'emploi non rémunéré. On y trouve des termes fleuris : l'annonce a été qualifiée plusieurs fois d'« inadmissible », « de foutage de gueule », et les partisans de la rémunération ont été qualifiés de « péteux » par les partisans du bénévolat. La publication a suscité 26 réactions, dont 11 « j'aime », 2 « cœurs », 3 « rire » (peut-être jaune ou moqueur vu le contexte), 9 personnes fâchées, 1 personne choquée... Et 148 commentaires : c'est dire l'intensité du débat par rapport au nombre de personnes impliquées. Le débat portait sur une offre d'emploi non rémunéré et des chefs de chœurs amateurs ou de métier sont entrés dans une dispute sur ce qui relève du professionnalisme, de l'emploi, du bénévolat ou de l'exploitation, avec des arguments opposés.

Du côté des chefs de chœur qui pensent que leur travail mérite salaire, ils avancent qu'organiser des concerts et gérer le projet (nous avons eu un exemple avec la gestion économique de la maîtrise) demande en soi un investissement considérable, mais la musique elle-même demande aussi une certaine implication. Ce jeune chef de chœur, Pierre (32 ans), qui alors dirigeait plusieurs chorales, décrivait ainsi le travail musical en amont des répétitions. Paradoxalement, dans la situation qu'il décrit il n'a pas assez de travail et comme cela n'était pas motivant pour lui, il a fini par partir :

« Il y a un temps qu'on a du mal à imaginer c'est tout le temps que tu passes à préparer tes partitions, en tant que chef, tu vois ? Voir les différentes voix... Travailler la partition, savoir ce que tu vas répéter, ce qui est le plus difficile, ce qui va poser des problèmes, le petit piège, parce que ça ressemble. Ça prend pas mal de temps et ça c'est quelque chose que je ne fais pas, que je fais peu, parce qu'avec mon chœur, à la fois, ils sont *vraiment* moins bons que moi et à la fois, les chansons sont *vraiment* très simples pour moi, donc je peux déchiffrer en même temps que je les fais déchiffrer. Il m'arrive d'aller aux répétitions pour travailler un nouveau chant qu'on m'a envoyé – ce n'est pas moi qui les choisis –, et

393 La restitution de la dispute est en annexe de ce document.

394 Statistiques de la page, consultée le 16 mai 2020.

je n'ai même pas écouté le chant ! Je n'ai même pas écouté l'original si c'est une adaptation de l'original que je ne connais pas, je n'ai pas travaillé, le machin, je le déchiffre. Donc tu vois, je ne le prépare pas, et avec le chœur d'enfants, je l'ai lu une fois pour voir si c'est chantable par des enfants, mais après c'est des chants pour enfants à une voix, donc ce n'est pas le même travail non plus, alors que du travail avec répertoire, avec orchestre On doit voir des changements de mesure, tous les départs à donner, le travail est beaucoup plus lourd ! »

Le travail musical en amont est proportionnel à la difficulté des pièces. Dans ce cas, Pierre trouve son travail très facile, voire peu digne d'intérêt (il oppose le « machin » à des pièces de « répertoire »), mais il décrit le travail en amont qu'un chef de chœur peut fournir. Dans la dispute présentée ci-après, il y a parmi les participants des chanteurs lyriques, enseignants dans des conservatoires régionaux, des choristes amateurs, des chefs de chœur bénévoles, parfois très investis qui refusent d'être payés – avec un certain idéal de l'engagement associatif –, suscitant l'exaspération de chefs de chœur professionnels qui considèrent que les premiers sont exploités. La différence des profils des interlocuteurs explique la richesse de la discussion, car des professionnels de formation classique et en poste dans des conservatoires débattaient avec des chefs de chœurs bénévoles qui avaient une toute autre vision du métier... qui pour eux, n'en était pas un, justement. Les professionnels en recherche d'emploi se trouvaient concurrencés par des bénévoles en quête de reconnaissance. Voici le titre de l'annonce, qui était accompagné d'un document PDF avec la fiche de poste et les modalités de sélection des candidats :

« L'Orchestre Universitaire (...) recherche son/sa futur.e chef.fe pour sa section chœur pour la saison prochaine. Date limite des candidatures : 23 Février 2020³⁹⁵. »

Le point de départ de la dispute était l'offre d'emploi elle-même, mais a continué sur un débat de ce qui relève de la profession, du bénévolat, de l'amateurisme ou de l'exploitation. Les discutants ont abordé la question des différents répertoires abordés, les compétences des uns et des autres, des philosophies générales sur le monde du travail (« *tout travail mérite salaire* ») et sur les exigences de résultats que ce chœur souhaitait. Un chef amateur peut-il diriger un chœur de haut niveau ? Il s'agissait d'un orchestre « universitaire » qui recrutait un « directeur artistique » : les candidats devaient justifier d'une expérience de direction d'ensemble, déposer un dossier de candidature, traverser trois épreuves de sélection, soutenir la visibilité « nationale et internationale » du chœur... Malgré une offre d'emploi des plus exigeante et une sélection des candidats sur dossier et audition, le poste à la clé n'était pas rémunéré. C'est surtout cela qui a surpris les membres du groupe, car, s'il est connu que la plupart des chorales fonctionnent avec des chefs de chœur bénévoles, tout dans cette annonce laissait croire à un emploi rémunéré

395 Offre d'emploi publiée le 16 février 2020 dans le groupe « Choristes, chefs de chœurs et professeurs de chant », dédié à des petites annonces pour le chant choral.

et a attiré des chefs de chœur professionnels en recherche d'emploi. Réactions des membres du groupe indignés :

- « C'est inadmissible ! D'après ce que je vois c'est un chœur avec une visibilité sur la ville, donc une obligation de résultat, donc besoin d'un chef formé ! »
- « Vu le profil recherché, c'est assez inadmissible que ce ne soit pas un poste rémunéré un minimum... »
- « C'est effrayant de mépris. Parce que les choristes ne sont pas professionnels, ils ne doivent pas être encadrés par un professionnel ? Parce qu'un étudiant de niveau supérieur / pré professionnel est étudiant, il ne mérite pas d'être rémunéré (donc que doivent faire les étudiants en musique ? Servir chez McDo ou Starbucks pour voir un job étudiant ? La lecture du profil recherché (programmation des saisons, engagement des solistes - rémunérés ou pas ? -, force de proposition, garanti d'un bon niveau artistique et du rayonnement du chœur) ainsi que les modalités de recrutement (propositions de programme, vidéos de concerts déjà dirigés, entretien, prestation devant chœur) relèvent de la professionnalisation. Beaucoup d'exigences sont demandées, la sélection semble sérieuse, mais surtout la personne qui aura assez de talent pour passer tous ces filtres ne mérite pas de salaire ! »
- « Ben voyons ! Vous cherchez donc les qualités d'un pro (vos exigences et la procédure de recrutement le prouvent) et jugez suffisant de "défrayer". Un jeune étudiant mériterait aussi d'être rémunéré. C'est d'ailleurs ce que l'on fait pour tout cours particulier. Pardon, mais c'est purement scandaleux.³⁹⁶ »

Or, il s'avère que le nom du chœur aussi était trompeur : le titre « chœur universitaire » laissait entendre... qu'il s'agissait d'un chœur universitaire alors qu'il s'agissait en réalité d'une association étudiante. Les jeunes ayant publié l'offre d'emploi trompeuse se sont rapidement défendus :

- « C'est bien ça, les choristes ne sont pas des professionnels, mais des étudiants et personnels de l'université, et sont composés de tous les niveaux, du débutant en chant ou du non-lecteur au musicien en voie de professionnalisation. Nous ne sommes en aucun cas engagés par l'université, nous ne sommes pas un chœur professionnel et nous n'exigeons pas un chef de chœur professionnel non plus³⁹⁷. »

Ce qui nous intéresse ce sont les arguments qui nous montrent que les individus considèrent comme acceptables ou non. Le titre trompeur expliquait le premier niveau de la dispute : il semblait « inadmissible » pour certains chefs de chœurs de confier la direction d'un chœur universitaire à des amateurs du niveau d'exigence, et, cela été rappelé plus tard par un professeur de chant choral, un problème « pédagogique » de confier la formation des étudiants à des non-professionnels. Il y avait donc un problème de présentation de l'annonce, où un projet

396 Propos échangés dans le groupe en ligne dédié au chant choral « Choristes, chefs de chœurs et professeurs de chant », en réaction à une offre d'emploi, publiée le 16 février 2020

397 Réaction d'un membre du chœur, face à la critique. Source : groupe en ligne dédié au chant choral « Choristes, chefs de chœurs et professeurs de chant », 16 février 2020

associatif était présenté comme un recrutement professionnel³⁹⁸. Une personne, choriste et porte-parole du chœur universitaire, se défend d'être un ensemble professionnel, avance l'argument des faibles financements :

« Nous aimerions être dotés de plus de moyens, nous faisons de notre mieux et adaptons nos exigences en l'absence d'argent. J'ai dit qu'il n'est pas de la responsabilité du chef de trouver des salles, vous ne m'avez pas compris. »

Il se présente lui-même comme amateur, débutant une carrière professionnelle. Son argument : en tant que (jeune) musicien il a « déjà été rémunéré », mais accepte de chanter dans ce chœur sans être rémunéré, car cela lui apporte beaucoup « humainement ». On ne sait pas si cette personne vit d'une bourse d'études ou d'un autre salaire. La dispute continue, même après ces précisions. Un problème étant le décalage entre les attentes, le profil recherché, et la connaissance du métier :

- « Il y a tellement d'incohérences dans ce discours, on ne sait même pas par où commencer ! vous dites que vous ne voulez pas un pro (donc en gros qqn qui fera de la merde haha, enfin dirigera mal, car vous aurez plus de problèmes qu'un simple problème de connaissance de répertoire, tellement le métier est technique !! Et les meilleurs étudiants en formation ne viendront pas perdre leur temps avant le diplôme...). Et à la fois vous parlez de concerts ambitieux ??? Car oui, il n'y a pas de petits concerts, et la personne recrutée ne pourra jamais venir les mains dans les poches sans des heures de travail perso en amont, qui plus est pour du chœur/orchestre ! Ah ! Et en plus s'il pouvait éventuellement vous trouver des salles ou des opportunités de concert supplémentaires.... Un gros foutage de gueule que tout cela. Oh-my-Godness. » *Réaction de Mme M, chanteuse lyrique et professeur de chant* »
- « Alors oui : tout est vraiment abusif dans cette annonce. C'est vraiment terrible ce genre de procédés. »

Le ton monte, car des chefs amateurs témoins de la discussion se défendent du manque de compétence qu'on leur reproche. Un amateur est blessé qu'un chanteur sous-entende qu'il fasse « de la merde » et se défend en montrant des vidéos des concerts qu'il parvient à organiser. D'autres chefs de chœur professionnels trouvaient désolant que des bénévoles talentueux acceptent de travailler « à l'œil », voire de se faire « exploiter ». Une dame, attristée, trouvait problématique que des amateurs acceptent de travailler gratuitement, car pour elle, cela dévalorise l'emploi. Cette dispute s'inscrit dans le processus de professionnalisation des chefs de chœur et nous rappelle l'inquiétude des infirmières professionnelles rencontrées par Everett

398 Les autres annonces sont beaucoup plus claires et permettent en une lecture rapide de savoir s'il s'agit d'un poste rémunéré ou non. Par exemple ce chœur annonçait de manière plus conventionnelle, les conditions d'embauche : « L'ensemble Vocal Féminin L. recherche son chef de chœur pour la rentrée 2020. Il est composé d'une douzaine de femmes musicalement et vocalement confirmées. Répertoire très varié, se produisent localement, mais aussi dans des festivals à rayonnement régional ou national. Actualité : production d'un CD de musique médiévale en collaboration avec l'ensemble professionnel Obsidienne. Convention d'embauche avec EPCC Nièvre (RESO) frais de déplacements étudiés selon l'éloignement. »

C. Hughes qui voyaient une partie de leur travail effectué par des personnes moins qualifiées, avec la crainte de perdre leur statut³⁹⁹. Ces amateurs entretiennent le mythe que la passion et la visibilité sont une rémunération suffisante. Les partisans de la professionnalisation avançaient le nombre d'heures de travail nécessaires pour la direction de chœur (« donc pour vous le travail de préparation des œuvres, des répétitions et les répétitions en elle-même et les concerts qui occupent une grande part du travail de chef de chœur ne mérite pas un salaire. »). Les partisans du bénévolat vantent leurs compétences (« *Au passage, merci pour le compliment, je viens de découvrir que ça fait 4 ans que je fais de la merde ! Au moins je suis au courant !* ») aussi, le temps qu'ils investissent et du fait qu'ils aient une gratification dans le plaisir qu'ils trouvent dans le spectacle :

« Je suis d'accord avec vous sur le fait que s'occuper d'un chœur demande beaucoup de temps, moi-même je prends beaucoup (trop) de temps pour monter des spectacles qui soient cohérents, à mon image, à celle de mon chœur, avec un répertoire qui plaît à tous, des mises en scène... Tout ça pour qu'ensemble, on se prenne un kiff une fois qu'on est sur scène⁴⁰⁰. »

Certains belligérants se disputaient deux à deux sur la conception même du rôle de chef de chœur, car un chef de chœur amateur considérait comme une preuve d'incompétence que les chefs de chœur professionnels ... dirigent le concert :

« (*chef autodidacte*) ah parce que vous dirigez en concert !!!! Moi, avec mon chœur d'amateur, je n'agite les bras qu'en répétitions (et encore ce n'est pas facile de diriger en s'accompagnant au piano) et en concert, mon cœur se démerde ! Pas de chef, pas de partitions ! Vous faites pareil vous ?

(*Chef pro*) Ah ! oui je dirige en concert ! c'est le principe d'un chef de chœur ! En concert votre chœur se démerde ??? Eh bien je plain vos choristes alors !

-Je plains les vôtres s'ils ne sont pas assez indépendants en concert !

-Il y a une limite à les laisser se démerder seul et à être trop présent ! Les miens réclament que je sois présente parce que, oh tiens c'est bizarre : c'est mon rôle ! »

Avec des divergences de point de vue aussi grandes, ce chef amateur ne comprenait pas que d'autres demandent un salaire, tandis que ces derniers avaient doutes sur la qualité finale du spectacle. Les arguments prouvant leur réussite ne sont pas les mêmes non plus : le chef de chœur professionnel considère, dans l'altercation présentée ci-dessus, que c'est son « rôle » de diriger le concert, là où l'autodidacte voit sa propre réussite dans « l'autonomie » du chœur qui n'a plus besoin de lui au concert (« mon chœur se démerde »). De très bons chœurs professionnels ont un chef de chœur lors du concert : cela n'est pas lié à un défaut des choristes,

399 Everett Cherrington Hughes Helen McGill, et Irvin Deutscher, *Twenty Thousand Nurses Tell Their Story. A Report on Studies of Nursing Functions*, Philadelphia, Lippincott, 1958, p. 246 à 248, in Simon Lanher, « L'estime professionnelle selon E C. Hughes », *Terrains/Théories* [En ligne], 4 | 2016

400 Réaction d'un chef de chœur amateur, source groupe « Choristes, chefs de chœurs et professeurs de chant », op cit

mais au fait d'avoir interprétation commune, appropriée aux musiques de répertoire. Il y a des biens des chœurs amateurs qui chantent sans direction, et on ne peut juger de la réussite du spectacle sur ce seul critère. Je pense au groupe *Equinoxe*, qui a gagné le concours avec le « grand concours de choral du Grand Est » le 9 octobre 2016, en étant sur scène sans leur chef de chœur. Les chefs de chœur de l'ensemble *Harmonia Mettensis* chantent dans le chœur lors des concerts pour donner l'illusion au public qu'il n'y a pas de direction alors que l'interprétation est réglée à l'avance et nécessite un effort d'écoute à l'intérieur du groupe.

L'expérience musicale des chefs a une incidence sur le chœur, en particulier lorsque les choristes eux-mêmes attendent de leur chef de chœur de les aider à chanter. Un individu ne peut pas partager plus de choses qu'il n'en sait lui-même. Il arrive que des chefs de chœur ne soient pas eux-mêmes de bons chanteurs par exemple, et cela n'est pas grave si les choristes chantent bien, et le rôle de ce dernier est l'harmonisation du son groupe. Mais les chefs de chœur formés (que ce soit leur métier principal, ou qu'ils aient eu l'occasion d'apprendre des techniques) et expérimentés vont avoir plus de ressources pour aider leur chœur à surmonter des obstacles. Des choristes débutants viennent découvrir la musique et s'en remettent à leur chef de chœur pour leur faire apprendre les chants. Nous avons vu dans l'exemple en introduction, un chef de chœur expliquer une « fugue » à ses choristes et leur faire rependre pour des détails : ce type d'encadrement n'est pas possible de la part de musiciens autodidactes, mais adapté à cette situation. Cependant, si certains choristes apprécient la progression technique, ce n'est pas la vocation première des chorales qui valorisent dans l'ensemble l'autoapprentissage, le partage musical et le « bricolage », c'est-à-dire qu'elles tirent une gratification du fait de réussir à produire des spectacles par eux-mêmes, sur la base de bonne volonté et d'un investissement personnel. Dans la partie suivante justement, nous allons voir comment se passe la transmission des techniques vocales, lors de cours de chant individuels et lors de répétition musiques. Une observation in situ des répétitions nous montre différentes façons dont les chœurs amateurs préparent leurs concerts.

7.4 Synthèse

Nous voulions observer différents types de dispositifs de transmission du chant choral en Lorraine, des plus structurées (l'enseignement public général et spécialisé) aux plus libres. Ces structures diffèrent dans leurs objectifs, puisque le conservatoire de musique délivre un enseignement technique organisé en cursus, alors que l'éducation artistique et culturelle des écoles vise à donner un enseignement artistique à un public plus large. Nous avons ensuite observé le fonctionnement de la maîtrise, comparable à la classe de chant du conservatoire par

la tranche d'âge concernée (des enfants et adolescents), mais hybride puisqu'elle est à la fois école, équipement culturel du diocèse et prestataire de concert. Dans un quatrième chapitre, nous avons comparé des chorales autogérées, avec un statut associatif voire aucun statut pour les formes les plus libres et contestataires. Les individus qui la composent viennent y chercher différentes choses : se confronter à des techniques artistiques, chanter collectivement de la musique « savante » ou des standards de la chanson française ou militer. L'organisation se distingue par ses objectifs : former des musiciens « autonomes » (conservatoire) et peut être utilisé par des familles pour améliorer le rendement scolaire de leurs enfants, tandis que la maîtrise forme des musiciens d'église, mais devient un loisir privilégié des choristes amateurs de longue date. L'observation des chorales associatives montre des différences dans ce que cherchent les choristes, certains chœurs étant axés sur la performance artistique et une interprétation informée par l'histoire de l'art, versus des organisations plus libres valorisant un esprit collégial (chorale de la MJC) et convivial où le plaisir de participer prime sur les considérations techniques. De par le nombre de chorales et leur répartition sur le territoire, il y a des chorales pour tout le monde. Les mécanismes de sélection qui ont cependant une incidence sur leur composition. Les chorales scolaires sont accessibles aux seuls élèves volontaires de cette école ; les conservatoires publics ont un nombre de places limité et sont choisis par des familles informées du système éducatif. Certaines formes de chorales sont confidentielles, s'appuyant sur la cooptation à l'intérieur d'un réseau social, y compris les chorales associatives, qui peuvent cependant élargir leur recrutement par le biais d'annonces. Ces différences disent quelque chose des pratiques amateurs, qui justement n'ont pas pour vocation de poursuivre l'excellence artistique, mais résultent d'une expression de la liberté individuelle des choristes-citoyens de se confronter au plaisir du spectacle.

Partie III. Chanter en chœur : le plaisir du spectacle et la construction de la qualité artistique.

Introduction

Cette partie s'appuie sur une collection de situations d'enseignement du chant et de répétitions de chorales de façon à montrer différents types d'encadrements de la pratique, les interactions entre les individus – enseignants et élèves, chefs de chœur et choristes, choristes entre eux – et les expériences qu'elles génèrent. Cette partie nous situe au cœur de notre objet d'étude, puisqu'il s'agit de décrire la pratique musicale et les techniques du corps utilisées. Les situations sont classées des plus individuelles (le cours individuel de chant) aux plus élaborées, puisque nous verrons en fin de chapitre, des chœurs régionaux rassemblant des centaines de choristes. Pour comprendre ces situations, nous avons préalablement présenté les chœurs en région, les chefs de chœurs et les lieux de transmission du chant choral : cela nous permet de distinguer différents dispositifs de transmission et les motivations des acteurs qui s'y engagent. Nous verrons comment les acteurs s'approprient les techniques du corps (les techniques vocales), les répertoires musicaux ainsi que les types de productions qui en résultent. Celles-ci peuvent être, on l'a vu, des autoproductions de la part des chœurs ou s'inscrire dans une coopération entre plusieurs chœurs, ou un ensemble professionnel et une chorale. Il y a donc des formes de coopération spécifiques d'une production à l'autre : le chant choral est par « nature » une activité collective qui nécessite l'interaction d'un certain nombre d'individus, et parfois de plusieurs collectifs. Les individus en présence peuvent être également porteurs de différents niveaux d'expertise, avec des logiques de transmissions : transmission à l'intérieur du chœur, ou par l'interaction avec les chefs de chœur et professeurs de chant. Certaines interactions relèvent de la « relation de service » lorsque des individus sollicitent un professionnel par exemple pour prendre des cours de chant sans que cette dimension épuise totalement la description de l'interaction, car comme nous l'avons vu, l'interaction peut être cadrée par le programme d'une école. L'inverse est possible, où ce sont les professionnels qui sollicitent des amateurs dans le cadre d'une de leur production, ou s'adressent volontairement à eux dans le cadre d'une action culturelle. Les choristes quant à eux multiplient les expériences, car elles sont gratifiantes : ils expérimentent la scène, la rencontre avec d'autres choristes et d'autres cultures à travers leur répertoire musical. La fête est indissociable de l'expérience esthétique. Avec la pratique, les choristes gagnent également en savoir-faire. Par expérience, ils se cultivent.

Le chant étant une technique du corps et une performance – c'est du spectacle vivant, un art de la scène – nous pouvons regarder comment il est fabriqué. Les pages qui suivent mettent au centre de l'observation les objets. Il y a plusieurs objets de la musique : les techniques du corps

(techniques vocales notamment), la voix, les œuvres et parfois le matériel (pupitre et partition, sonorisation, enregistrement, disque). Il semble qu'un enjeu des interactions musicales est justement de les définir. Le chanteur ne connaît pas encore sa voix à sa première leçon de chant, il apprend à la développer. De la même manière, nul ne sait à quoi ressemblera le spectacle lors de la première répétition : le but des répétitions est de le préparer, construire. Observer les cours de chant et les répétitions de musique nous permet de voir comment font les acteurs pour définir les objets qu'ils rencontrent. La définition de ces objets se fait en situation et est amenée à changer.

Les répétitions structurent la vie des chorales, et c'est aussi là que la musique se fait. Au début d'une répétition les choristes ne savent pas toujours à quoi ressemblent la pièce à leur programme : c'est le déchiffrement, discussions sur l'interprétation et la coopération des individus qui lui donne forme. Les choristes, les chanteurs, chefs de chœur occupent leur temps à définir la musique et coopérer : ajustements, épreuves et reprises, négociations, sont autant de façons de construire collectivement l'interprétation musicale.

1. Plaisir individuel et apprentissage de la technique artistique par le cours de chant

Les amateurs prennent des cours de chant – des cours de « technique vocale » –, soit parce qu'ils sont des enfants inscrits dans une école de musique et suivent le cursus, soit parce qu'ils souhaitent prendre des cours particuliers pour leur bien-être personnel ou pour cultiver leur voix. Chanter procure du plaisir aux individus et les choristes peuvent aussi bien vouloir chanter en chœur que chanter individuellement avec un professeur. Nous avons déjà rencontré des professeurs de chant dans la partie 2 de ce manuscrit, et ils parlent de leurs élèves, des enfants, jeunes et adultes qui s'adressent à eux. Il y a parmi ces élèves des auteurs-compositeurs amateurs qui veulent acquérir plus d'assurance avant de donner un concert, des jeunes qui veulent préparer un concours télévisé comme « The Voice »⁴⁰¹ ou des adultes en recherche d'une activité de loisir qui leur procure simplement du plaisir. Nadia, que nous avons déjà rencontrée, donne depuis peu des cours en ligne, pour faire face au confinement et ne pas perdre le contact avec ses élèves. Elle reçoit des élèves dans l'école de musique où elle enseigne, et dans des cours privés puisqu'elle a créé son autoentreprise il y a deux ans. J'ai moi-même pris des cours avec elle, et comme je les ai appréciés, je m'étais également abonnée à sa page web. Ce samedi 14 novembre 2020, elle donnait un cours en ligne pendant lequel elle proposait, suivant l'organisation typique des cours de chant tout public, une première partie dédiée à un échauffement et des vocalises, puis l'apprentissage d'un chant de Noël, puisque nous étions fin novembre. Les circonstances sont très différentes dans le cas d'un collectif en ligne (nous étions 12 à suivre cette séance) : dans un « vrai » cours, les élèves interagissent directement avec le professeur, qui commente la performance de l'élève. Comme elle le disait elle-même : « *Je ne suis pas devant vous pour savoir si tout se passe bien, mais essayez de vérifier que vous avez un axe là, des pieds à la tête...Super.*⁴⁰² » Effectivement, l'enseignement du chant ne peut se passer d'interaction directe et ne consiste pas à l'application de recettes toutes faites, mais est toujours adapté aux besoins, au niveau de l'élève. Le cours en ligne est une stratégie pour maintenir du lien malgré le confinement qui interdit les cours, et pour l'enseignante de maintenir un peu de son activité professionnelle en faisant de ce cours une publicité pour d'autres cours en ligne. Les échanges avec les autres élèves, qui communiquaient par écrits, sont révélateurs de ce que les amateurs viennent chercher dans des cours de chant (j'ai conservé la mise en forme d'origine) :

401 Télé-crochet musical réalisé par Tristan Carné et Didier Froehly, diffusée sur TF1 depuis 2012

402 Cours de chant en ligne avec Nadia, 14 novembre 2020, de 14h à 15h

- « Ça m’apporte de la détente, du plaisir et m’aide à gagner confiance en moi 😊 »⁴⁰³
(Femme, 39 ans)
- « Chanter libère les émotions, te donne des ailes, et te fait sortir de toi si je puis dire »
(femme, 65 ans)
- « Moi je chante souvent quand je suis seule. Pour moi qui ne parle pas beaucoup, ça fait sortir mon souffle et j’ai l’impression d’avoir pris un bol d’air sans sortir ! » (Femme, 29 ans)
- « (cela nous fait) aussi du bien et surtout un partage de notre passion » (homme, 60 ans)
- « Top les cours de chant avec toi 👍 ... que du bonheur... qd tu peux nous voir et nous corriger, c’est encore mieux pour progresser... mais il y a toujours beaucoup de plaisir à chanter et ça fait un bien fou !! 🌞 » (femme, 60 ans)

Ces remarques montrent que la recherche d’un apprentissage technique est liée avec celle du développement personnel. La dernière remarque vise en particulier les cours en ligne – un incontournable pendant les confinements de l’année 2020 – et l’importance du face-à-face pour les cours, qui perdent en qualité lorsqu’ils sont faits à distance.

1.1 Apprendre les techniques vocales

Rien ne sert de mystifier la voix, bien que la voix du chanteur expérimenté ou de la diva a un pouvoir de séduction certain sur le public. Le plaisir d’apprendre à utiliser sa voix et à la travailler pour assurer la qualité vocale de l’émission vient de cette découverte des secrets du chant. Au départ, c’est simple : nous inspirons et expirons de l’air pour respirer, puis l’air que l’on expire fait vibrer au passage les cordes vocales, et c’est cette vibration que l’on entend. Le corps de l’individu qui parle ou chante sert ensuite de caisse de résonance. À vrai dire, les cordes vocales ne sont pas des cordes, et sont quelquefois appelées « plis vocaux », mais deux membranes souples, situées en haut du pharynx au niveau de la pomme d’Adam (qui correspond à un angle du pharynx). Le corps de l’individu sert de caisse de résonance, et l’instrument a assez de souplesse pour produire des sons de hauteurs différentes. Socialement, la voix permet de développer un langage, mais elle est aussi un objet genré, et a un aspect identitaire : la voix est individuelle et est une « signature », car chacun a une voix qui lui est propre et identifiable par les autres. Nous reconnaissons la voix de nos proches au téléphone, la voix de nos chanteurs préférés à la radio. Parler et chanter sont des techniques du corps, des façons dont les individus utilisent leur voix pour communiquer ou chanter. Un chef de chœur décrivait le chant comme de la « déclamation à hauteur déterminée ». Mon professeur de chant disait : « c’est la voix posée sur le souffle ». Les deux définitions sont justes : l’une insiste sur le fait que l’intonation du texte soit guidée par une mélodie (donc des hauteurs et fréquences déterminées), la seconde

403 Réactions des élèves au cours en ligne, op. Cit.

rappelle que le chant est une technique du corps basée effectivement sur le souffle et proche de la parole. Gardons la seconde pour le moment, car elle rappelle également aussi deux éléments qui seront transversaux dans les cours : la voix, et le souffle. Mais avant de poser des définitions préalables, considérons que le travail de définition appartient aux chanteurs : quand un individu commence ses cours de chant, il se peut qu'il ne sache pas encore qu'elle est sa voix qui va se « développer » avec la pratique. Les cours de chant sont un lieu de définition de la voix où les individus vont chercher le son, la qualité de la voix.

Le corps est l'instrument naturel du chanteur, comme il l'est pour le comédien, le danseur, le sportif ; « naturel » dans le sens où l'individu utilise le corps qui lui a été donné, par opposition par exemple à la musique instrumentale. Mais cela n'empêche pas qu'il y ait des techniques du corps⁴⁰⁴, c'est-à-dire une façon – ou des façons – d'utiliser ce corps pour chanter. On parle de techniques vocales. Dans ces pages nous allons observer des cours de chant, où des individus cherchent à se perfectionner et avoir une meilleure maîtrise de leur instrument. La voix est un objet paradoxalement peu étudié en sciences humaines – cela paraît incongru au regard de l'importance de la parole dans la vie quotidienne et de son ancienneté dans l'histoire de l'humanité. Elle est trop souvent perçue « comme un objet de réflexion difficile⁴⁰⁵ » et peu étudiée dans les travaux universitaires, malgré un regain observé dans la première décennie du XXI^e⁴⁰⁶. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il n'y a pas d'expertise en matière de chant. Cette expertise, technique et esthétique, est détenue par les chanteurs eux-mêmes et se transmet dans les écoles de musique, les chœurs, les groupes, les conservatoires. Les amateurs, ou les élèves et étudiants dans les conservatoires, s'inscrivent à des chorales ou suivent des cours de chant pour se familiariser avec ce savoir-faire, à la fois technique et esthétique. Le chant étant un art du spectacle, la technique « pure » ne suffit pas : l'interprétation compte autant sinon plus que la technique... mais l'interprétation est aussi une technique du corps, qui implique l'engagement du chanteur, sa capacité à véhiculer un sens et faire exister une œuvre pour le public. En tant qu'engagement, c'est aussi une technique du corps. Donc l'interprétation, en tant que recherche de sens, fait partie de la technique.

Nous pouvons comprendre les interactions d'un cours par le prisme de la sociologie interactionniste. Dans sa modélisation des rites d'interaction, Goffman⁴⁰⁷ distingue les interactions selon le fait qu'elles soient focalisées sur un objet ou non (« focused » ou

404 Marcel Mauss, *les techniques du corps*, op cit

405 Catherine Rudent, « Oublier The Grain of The Voice : étudier la voix dans les chansons », *Volume!*, 2020

406 Observation de Jonathan Greenberg (2014), cité in Catherine Rudent, op.cit.

407 Erving Goffman, *les rites d'interaction*, Paris : Minuit, 1967

« unfocused⁴⁰⁸ »). La focalisation constitue une autre catégorie d'observation pertinente. Un cours de chant, individuel ou collectif, de même qu'une répétition relève d'une activité focalisée sur un objet (la voix, une œuvre à l'étude ce jour-là, un problème de technique vocale à résoudre, la préparation d'un concert, disque, audition ou examen...). Dans l'interaction d'un cours de chant justement, les participants sont engagés dans un échange qui a un objet spécifique, et qui parfois exclut d'autres individus présents, ou leur accorde une participation limitée. Par exemple, si le cours a un pianiste accompagnateur, il est rare que ce dernier, qui participe bel et bien, se prononce sur la technique vocale de l'élève. Ce rôle est réservé à l'enseignant. De même, si d'autres élèves assistent au cours, parce qu'ils attendent leur tour, ils pourraient parler entre eux à voix basse, mais non intervenir dans le cours. La participation des individus dans l'interaction est indexée à leur rôle social, et au fait qu'ils soient véritables participants ou spectateurs. Ce sont leurs cadres de participation⁴⁰⁹.

La cadre de participation de chaque individu présent correspond au rôle, mais également au cadre de l'activité qui l'a amené à participer : le professeur de chant participe dans le cadre de son emploi, son élève participe dans le cadre d'une formation ou pour son plaisir personnel. Dans le cas où il s'agit d'une formation, un cadre intermédiaire s'ajoute : le programme pédagogique de l'école de musique qui délimite la durée des cours, les modalités d'évaluation et le type d'œuvre à étudier. Les cadres d'emploi et de loisir sont des cadres sociaux indissociables, puisque souvent le loisir d'une personne correspond à l'emploi de l'autre quand des élèves, amateurs, sollicitent des professionnels pour prendre des cours. Cela est vrai dans une moindre mesure pour les chefs de chœur et les chorales, car les chefs de chœur professionnels sont en minorités, donc certains exercent également dans le cadre de leur loisir, à moins de considérer cette activité comme du travail bénévole⁴¹⁰.

Viser à mieux comprendre l'enseignement des techniques vocales ne fait pas de ce texte un traité de pédagogie du chant. Pour l'avoir expérimenté, le chant s'apprend dans l'interaction avec d'autres chanteurs et par la pratique régulière. Les livres traduisent le point de vue et la méthode de certains enseignants, mais ne peuvent remplacer la pratique. Du reste, je ne suis pas professeur de chant. Ce texte n'est pas un traité de technique vocale, mais un compte-rendu

408 Erving Goffman, *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*, Free Press, 1966, p83

409 Daniel Cefai, Gardella Edouard. « Comment analyser une situation selon le dernier Goffman ? De Frame analysis à forme of talk ». In Daniel Cefai, Laurent Perreau. (dir.). *Erving Goffman et l'ordre de l'interaction*. CURAPP-ESS/CEMS-IMM, 2012, p. 231-263

410 Maud Simonet, *Le travail bénévole. Engagement citoyen ou travail gratuit ?* Paris : La Dispute, 2010, coll. « Travail et salariat », 220 p

d'observations d'interactions qui nous permet de comprendre les interactions propres à l'enseignement des techniques vocales. Nous regarderons ces interactions pour voir comment les individus interagissent pour apprendre et enseigner les techniques vocales.

La première méthode reste l'imitation, même si elle n'est pas toujours présente (j'ai déjà assisté à des cours où l'enseignante restait assise sur une chaise et commentait le chant de ses élèves sans chanter elle-même). L'imitation ne veut pas dire imiter le son de la voix d'un autre chanteur (ce que font les chanteurs imitateurs, c'est un métier), mais imiter le geste vocal. Les chanteurs imitateurs nous montrent qu'on peut modifier sa voix pour la faire ressembler à celle de quelqu'un d'autre. Mais la comparaison s'arrête là. L'apprentissage du chant est une autre situation, dont l'objectif est que l'élève développe sa propre voix. L'imitation se réduit au fait que l'enseignant va probablement donner un exemple vocal pour indiquer une note, une technique. L'authenticité et l'individualité sont recherchées, tout en tenant compte de critères de qualité.

Enfin, les techniques vocales reposent sur des gestes. On parle de placement de la voix, d'ouverture, de soutien : il ne s'agit pas que d'images, ce sont des gestes. Ils peuvent être appris, et enseignés. Une difficulté, et donc un enjeu pratique, de cet enseignement est que les gestes ne se voient pas. Mais ils s'entendent bien à l'oreille, et les chanteurs développent de ce fait une conscience du corps plus élevée. Un groupe de recherche composé de musicologues et ingénieurs de l'Université de Showa⁴¹¹, au Japon a réalisé des IRM de chanteurs afin de visualiser les mouvements de la cage thoracique en partant de ce constat :

« Un des enjeux principaux des performances vocales et de la pédagogie vocale c'est que les chanteurs ne peuvent pas visualiser leurs propres systèmes, sur lesquels s'appuient le chant. Quand ils décrivent leurs techniques, pourtant, les chanteurs expriment souvent leur conscience du corps. Nos entretiens les plus récents auprès de chanteurs professionnels et apprentis montrent qu'ils considèrent que la conscience corporelle et le contrôle du diaphragme jouent un rôle majeur dans un chant de qualité. ». C'est effectivement la particularité du chant qu'une partie essentielle de l'apprentissage consiste à avoir conscience du corps. »

L'enseignement repose à la fois sur des techniques formalisées et reste pragmatique dans son essence, dans le sens où les conseils du professeur sont une réponse à la performance de l'élève et aident à résoudre des problèmes. Le professeur lui-même parle autant qu'il chante en cours sinon davantage – certains enseignants chantent très peu en cours. Le professeur donne un « exemple vocal » qui sert de modèle à imiter, ou indique la mélodie, un exercice à faire, un

411 Haneishi, R. Oribe, H. Takemoto, H. Kawahara, K. Honda, T. Saitou, K. Hagiwara and H. Kishimoto, Attempts of visualization of singing techniques: MRI motion imaging of diaphragm activities and acoustic features during singing, The 43rd Voice Foundation Annual Symposium, VP17, 2014

type de son à rechercher. Quand elle ou lui ne chantent pas, ils écoutent l'élève avec une oreille critique. C'est aussi pour cela que des chanteurs expérimentés continuent de prendre des « cours » : non pour apprendre ce qu'ils savent déjà, mais pour la qualité d'écoute de leur enseignant – ou « coach » vocal. Les professeurs parlent beaucoup pendant un cours de chant. Notamment pour motiver l'élève en lui expliquant le but de l'exercice : « *c'est-à-dire que les vocalises, il faut savoir pourquoi on les fait*⁴¹² ». Le langage sert aussi de métadiscours pour décrire ce qui se passe dans le corps. Ainsi, le professeur peut commenter ce qu'il fait : ouvrir les côtes, respirer de telle manière ou se représenter telle image et s'assurer que l'élève comprend et fasse la même chose. L'efficacité de ces techniques se voit à l'aisance du chanteur, et à sa possibilité de chanter sans fatigue et de façon à capter l'attention des auditeurs.

Il y a des techniques du corps et des techniques d'enseignement⁴¹³. Certaines sont formalisées dans des ouvrages de pédagogie, et d'autres professions ajoutent leur point de vue, tels les professionnels de santé⁴¹⁴, sur les risques entraînés par la pratique. La technique vocale ne se voit pas beaucoup, mais elle s'entend et elle est objectivable. On peut bien voir des éléments comme une posture générale, les épaules, l'ouverture de la mâchoire ou la place de la tête, les genoux ... mais pas le voile du palais, les cordes, le plexus, les côtes, le souffle. Tout cela existe bien, mais ne se voit pas forcément. Pour cette raison, le professeur va recourir à des images et des métaphores ou proposer un exercice physique intermédiaire pour indiquer les gestes à faire, ou corriger quelque chose. Le contrôle de l'espace autour du chanteur fait partie de l'apprentissage : fixer un point devant soi ou visualiser un plan, même s'il est virtuel, peut aider à stabiliser sa voix. Pour cette raison, l'espace et l'acoustique de la pièce contribuent également à l'action. On oublie trop souvent, en effet, que les techniques vocales sont à la fois du côté du chanteur et du côté de l'auditeur. Ce que l'observation d'un cours nous donne à voir, c'est la coopération qui justifie l'apprentissage de la technique et anticipe sur la performance publique du chanteur : le public, comme le professeur de chant, entend le chant et peut apprécier sa qualité, même s'il n'en comprend pas exactement le mécanisme de production. Avec une oreille très aguerrie, à l'inverse, on peut entendre assez précisément la technique, les gestes des autres. C'est une ressource pour les professeurs de chant, qui sur cette base peuvent donner des conseils à leurs élèves en attirant leur attention sur un geste réussi, ou à modifier. Entendre le son, et

412 Cours de chant en préfiguration d'un stage de lieder et mélodie, samedi 2 septembre 2018.

413 Mauss Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, vol. xxxii, n° 3-4, 15 mars - 15 avril 1936

414 Exemple : Calais – Germain Blandine, *Respiration : Anatomie geste respiratoire*, Gap : Editions Desiris, 2005

comprendre d'où il vient, pour en changer le résultat. Quels sont les critères d'efficacité ? Une technique du corps est efficace quand elle remplit son but. Dans cette interaction, les individus ont plusieurs rôles selon le moment de l'interaction. L'élève est à la fois du côté de la réception (lorsqu'il attend le retour de son professeur), et de la production (c'est lui qui chante le plus), et le professeur donne des conseils en réagissant à ce que l'élève a fait. Le professeur, le plus souvent, est du côté de la production, car c'est lui qui donne le cours et qui maintient le cadre (regarder l'heure, organiser la séance).

1.2 Construire l'interaction : les opérations de cadrage

Peut-on dire qu'il y a une structure générale du « cours de chant » ? Il y a autant de situations de cours de chant que de contextes et d'acteurs impliqués : beaucoup de choses dépendent de l'approche de l'enseignant, des objectifs de l'élève, du cadre du cours (une école de musique, un cours privé, un stage...), de l'âge des acteurs (tous les enseignants disent que les techniques vocales sont les mêmes pour les enfants que les adultes, seulement des éléments de conduite de l'interaction, de langage, de répertoire peuvent être adaptés), ainsi que des acteurs eux-mêmes à savoir s'ils se voient pour la première fois ou travaillent ponctuellement ou régulièrement ensemble. Pour rester dans le langage de Goffman : il y a un cadre primaire — le « cours de chant » — pour un témoin de la situation, qui peut être lui-même pris dans d'autres cadres plus grands comme le fonctionnement d'une institution, le programme pédagogique, ou des « documents cadre » qui portent bien leur nom et délimite le périmètre d'un organisme. Les individus ne réinventent pas toute la structure d'un cours de chant ou la pédagogie à chaque fois qu'ils participent à ou donnent un cours de chant. Les variations de contexte sont des modalisations : le cours de chant pour débutants, pour enfants, pour amateurs volontaires dans le cadre d'une association, les cours privés... sont autant de cadres, de contextes qui font varier sensiblement les objectifs. Le cours de chant est en lui-même un cadre dans lequel les individus feront beaucoup de choses différentes. Nous pouvons zoomer encore, car le cours sera l'occasion, du fait de sa répétition dans le temps, d'aborder des points techniques à laquelle quelques séquences seront dédiées et d'autres non, etc. Les enseignants construisent et organisent le cours et donc l'individualisent en fonction de leurs objectifs.

Le déroulement des cours suit pourtant une organisation, une progression en fonction du niveau moyen de l'élève, et s'appuie sur des éléments de techniques vocales qui peuvent être connus et objectivés : il y a des écoles de chant, des notions sur lesquelles un ensemble de chanteurs vont tomber d'accord. Les techniques peuvent être objectivées dans des écrits publiés par des chanteurs expérimentés, par des médecins, mais ils sont objectivés également dans les écoles

de musique par l'écriture de programmes pédagogiques. Les cours sont également normalisés d'un point de vue technique, et on peut y distinguer différentes séquences : la technique proprement dite (qui repose sur des vocalises, des exercices), l'interprétation, le déchiffrage. Leur réalisation par les enseignants s'effectue cependant d'un point de vue pragmatique, à partir de ce que fait l'élève ou de la pièce qu'il a amenée. Les réponses aussi vont être adaptées aux besoins ou réactions de l'élève ; en somme, un bon conseil est un conseil qui fonctionne parce qu'il est ajusté à une situation, à chaque fois, singulière.

Tous les cours de chant ne se ressemblent pas : « *ça dépend* », et en effet la réalisation d'un cours de chant dépend des acteurs, du moment, des objectifs de chacun et de l'organisation dans laquelle il se déroule (conservatoire, école associative, maîtrise, cours privés, action culturelle...). Il peut également y avoir des cours individuels ou collectifs, soit parce que les élèves sont pris en petits groupes sur un temps donné et présentent chacun leur tour, quelque chose qu'ils ont préparé pendant que les autres écoutent, soit sous forme de petits ateliers. Les cours collectifs permettent à chaque élève de bénéficier des conseils donnés à un autre ainsi que de prévoir des exercices collectifs ou de la polyphonie (que ce soit des jeux vocaux, des vocalises, des exercices d'improvisation ou le déchiffrage d'une pièce de musique). Le cours individuel a lui aussi ses avantages, car il permet un travail ciblé sur les besoins de l'élève.

Les cours pour enfants que j'ai pu observer étaient toujours collectifs, par groupes de 2 ou 3 (2 s'il y a une personne absente) ou petits groupes d'une dizaine et s'il y a trop d'absents, l'élève qui reste seul se rajoute à un autre petit groupe. Du point de vue de la disposition, nous avons pu voir les enfants côte à côte devant le piano, avec l'enseignant au clavier, ou bien former des cercles (ce qui permet également de l'improvisation et de la polyphonie). Pour les cours avec les adolescents, les cours sont bien individuels comme ceux des adultes, mais se déroulent devant les autres élèves qui attendent leur tour, donc il y a toujours plusieurs personnes dans la pièce : le formateur, les élèves (celui qui fait son cours, et ceux qui y assistent) voire également une accompagnatrice au piano. Pour les adultes, cette situation est variable. Le plus souvent le cours est individuel — le seul professeur et un unique élève en face à face —, mais selon la situation, il peut aussi y avoir un accompagnateur au clavier pour seconder l'enseignant, ou un autre élève en avance pour son cours et qui serait venu assister au cours précédent. À l'occasion, lors de stages, les cours pouvaient être organisés en petits ateliers à plusieurs : là encore, « *ça dépend* » des objectifs et du thème du cours. Le plus souvent, un cours de technique vocale est individuel, des cours collectifs sont possibles, et tout à fait adaptés même si le thème du cours

est légèrement différent comme un atelier d'improvisation ou de déchiffrage. J'ai également vu des cours de yoga et chant collectifs.

Les cours à la maîtrise ainsi que les cours privés auxquels j'ai pu assister sont souvent divisés en deux parties : une première partie consacrée à la technique vocale proprement dite avec des vocalises, et une deuxième partie, en fin de cours, consacrée à une œuvre (chanson, mélodie, air...) que l'élève aura préparée. Plus rarement, les cours de « technique vocale » et « interprétation » peuvent être séparés en deux moments distincts. Mais le travail sur la voix passe aussi par des images, des postures, du langage, de la médiation par un objet (ballon de gymnastique, élastique...), du contact. Le langage permet de communiquer sur la performance (c'était mieux, moins bien, oui, non, on reprend), parler de l'action et désigner des parties du corps.

La répétition de la situation et la familiarité acquise autorisent, en la matière, une liberté de langage étonnante pour un étranger. Une soprano, aujourd'hui artiste lyrique, parlait de son propre enseignant qui lui disait « *chante avec ton vagin !* », ce qui se justifie techniquement, mais qui montre également la confiance et la liberté de ton qui peuvent s'instaurer entre deux personnes qui se connaissent et travaillent ensemble depuis quelques années. Dans les cours de chant, j'ai pu voir des élèves chanter debout avec les épaules contre le mur, ou en étoile allongés au sol : ces situations sont rendues possibles par la confiance de l'élève en la compétence de l'enseignant, qui lui rend acceptable une posture *a priori* incongrue.

Fixer les termes de la relation de service.

La relation de service est un modèle d'interaction décrit par Erving Goffman pour caractériser les interactions entre un professionnel et un usager, ou client. Par exemple un automobiliste et son garagiste, ou un patient et un médecin : c'est un type d'interaction où l'un a un problème que le second peut résoudre. Cette interaction met en présence également deux niveaux d'expérience différente : c'est parce qu'on reconnaît à un autre individu une compétence, une expertise, qu'on peut s'adresser à lui pour résoudre un problème. Il y a une interaction de ce type entre élève et professeur : quelqu'un souhaite apprendre à chanter et trouve un professeur pour l'y aider. Les individus vont parler des attentes de l'un (élève) et de ce que l'autre (professeur) peut apporter. Une fois un commun accord établi, les cours peuvent débuter.

Les protagonistes, la durée et le contenu de cette relation de service varient selon les contextes et le type d'engagement. Dans les conservatoires de musique par exemple, les parents sont initialement les usagers, et leurs jeunes enfants les bénéficiaires ; la formation est balisée sur

plusieurs années par un programme et des examens à passer, programmes qui peuvent être cadrés par des schémas nationaux d'orientation pédagogiques. Dans les contextes hors formation diplômante, la question du niveau est toujours présente, mais le programme est ajusté selon les participants et les objectifs du moment (un stage de musique peut avoir son propre objectif lié à la préparation d'un concert, ou autour d'un style musical en particulier), ou en fonction de demandes spécifiques de l'élève. Nous avons déjà vu dans les entretiens avec les professeurs de chant que des individus s'adressent à eux avec des demandes variables. Dans une école de musique, le projet de l'élève correspond davantage au projet de l'école, mais en dehors d'autres parcours sont possibles. Une des élèves adultes de Raymonde par exemple suivait des cours pour préparer son premier album en tant qu'auteure-compositrice, alors que Nadia prenait des cours privés avec Alice pour préparer son concours d'entrée au CNSMD. Le cours privé, parce qu'il est hors cadre institutionnel, relève tout particulièrement d'une démarche individuelle, car ce sont l'élève et l'enseignant qui fixent ensemble un programme et des objectifs. Cela n'empêche pas qu'il y ait tout de même un programme : tout d'abord le formateur peut expliquer ce qu'il peut faire et faire faire, par exemple, dans cette annonce d'une chanteuse lyrique donnant des cours particuliers :

Mes cours de technique vocale aborderont les points suivants :

- Trouver sa voix.
- La gestion du souffle et le soutien (exercices corporels pour le développement du souffle).
L'accrolement sain des cordes vocales.
- La formation et l'homogénéité des voyelles.
- La dissociation langue/mâchoire.
- La formation des consonnes.
- L'application de la technique au répertoire.
- Travail d'interprétation sur le texte.
- Mise en espace du répertoire travaillé.

Pour plus d'informations, contactez-moi au 06 xx xx xx xx ou par mail.

En vous souhaitant une agréable journée

À très bientôt j'espère,

A.

Cela permet d'annoncer la couleur et de donner aux futurs élèves une indication sur ce qu'elle peut leur apporter. Nous voyons par les détails que cette personne donne qu'elle a une formation classique et s'adresse donc à des élèves qui recherchent ce genre de formation, bien que l'approche puisse être adaptée à d'autres styles musicaux. Ce cadre général ne dispense pas les individus de discuter ensemble des modalités de la relation de service : à savoir, connaître le

parcours et les besoins de l'élève, et ce que l'enseignant peut lui apporter. C'est ce à quoi on assiste dans l'auto-observation, ci-dessous, de mon premier cours de chant avec l'auteur de l'annonce :

« **Carnet d'observation. 1^{er} avril 2015.** Premier rendez-vous avec A*. Le cours a lieu chez elle, nous avons rendez-vous à 10h. Je sonne. Elle m'accueille dans son appartement. Nous ne nous sommes jamais vues et nous cherchons par quel biais elle a eu mes coordonnées, car c'est elle qui m'a contactée la première par un mail collectif dans lequel elle annonçait vouloir donner des cours. Notre point commun s'avère être Monsieur B., chanteur d'opéra et prof de chant ainsi que R., chanteuse, qui avait organisé un stage avec lui.

Elle me propose un verre d'eau et me demande si j'ai déjà pris des cours privés. Non. Elle ne savait pas qu'il y avait un chœur d'adultes à la maîtrise et s'attendait à voir quelqu'un de beaucoup plus jeune. Elle me demande mon âge et pose des questions sur mon parcours, si j'ai pris d'autres cours avant la maîtrise. Je réponds qu'on a un formateur et que je fais volontiers des stages, mais que je n'ai pas de formation en conservatoire à part des cours de guitare et de formation musicale que j'ai arrêtés en fin de 2nd cycle. Elle semble perplexe sur mon niveau et me dit qu'on va "*commencer par la base*", pensant que c'est peut-être pour ça que le cours de Monsieur B ne m'avait pas plu, car il ne part pas de la base. D'après elle, il serait un bon professeur, et elle prend elle-même des cours avec lui. »

Cette première rencontre nous a servie à faire les présentations, et à définir un programme alors que nous nous voyions pour la première fois. Cela relève à fois de l'impératif, propre aux interactions entre étrangers, de faire connaissance, mais résulte aussi de l'obligation technique d'obtenir les informations nécessaires pour préparer le cours : l'élève est-il débutant, a-t-il déjà des bagages ? Cela permet à l'enseignant de trouver par quoi commencer. Dans cet exemple, elle opte pour la « base de chant » et annonce que l'on va d'abord travailler sur le lien entre la voix et le « souffle » : le chant, c'est poser la voix sur le souffle.

Aménager l'espace pour le cours

Lorsque les cours ont lieu dans des écoles de musique, les élèves et enseignants peuvent avoir accès à des salles dédiées à la musique, avec plus ou moins de confort selon l'espace et le matériel dont dispose l'établissement. En dehors de ces cadres, les individus convertissent des locaux qui ne sont pas forcément construits pour la musique, mais qui peuvent être aménagés pour la situation. Les cours de la maîtrise dans laquelle j'ai fait du terrain se déroulent dans plusieurs salles de musique : une salle de musique dans leur école primaire équipée d'un piano, deux chapelles (dans l'école primaire et le lycée) qui, du fait de l'espace et de la présence des chaises (mobiliers pour enfant dans l'école primaire), se prêtent aux répétitions de la chorale et aux cours collectifs, et une grande salle de répétition dédiée à la musique. Les autres lieux sont des lieux reconvertis pour la musique, mais celle-ci leur est allouée toute l'année. On y trouve des chaises, des pupitres, un miroir (utile en cours de chant), un tableau blanc et au centre un piano.

Ces espaces sont plus au moins adaptés à la musique ou réaménagés de façon à pouvoir être utilisés à cette fin. Ils ont leurs avantages et leurs inconvénients : l'espace et la hauteur de la chapelle du lycée offrent une acoustique idéale pour les cours l'été, tandis qu'en hiver, il fait souvent trop froid dans la salle de répétition, ce qui impose l'utilisation de chauffages d'appoint. Du fait du multi-usage de ces espaces, il peut y avoir deux situations différentes dans la même pièce au même moment, mais les acteurs maintiennent la distinction entre les cadres, même s'ils sont conscients de l'autre situation :

« **Cours avec Adrien, jeudi 11 mai 2017, 11h salle de la maîtrise.** On se fait la bise et l'échange commence par une conversation amicale et des traits d'humour sur le fait qu'il a été malade, et que j'avais pris des pastilles le matin même pour soulager mon angine. Les conditions sont un peu différentes, on est dans la salle de musique habituelle, une grande pièce avec des chaises figurant les rangs de choristes, et au milieu un piano à queue, acheté récemment. Depuis cette année, le bureau de la maîtrise est dans cette pièce également, et aujourd'hui la secrétaire est présente. Elle écoute notre leçon, nous faisons comme si elle n'était pas là même si Adrien* a dit « *ah, ça fait du bien quand ça s'arrête !* » lorsque l'imprimante eut cessé de fonctionner. Cela faisait un bruit de fond. Nous l'oublions très vite. Le cours dure 1h. Il propose de commencer par des vocalises, d'abord sur « v ».

Nous voyons ici qu'il y a une interférence légère entre les deux situations par le biais du bruit de la photocopieuse, mais cela n'aura duré que quelques instants avant que nous l'oublions grâce à notre concentration sur le contenu de la leçon.

L'équipement technique de l'espace contribue, au-delà de son efficacité directe, à la construction de l'attention. Dans des écoles de musique, il y a des salles équipées de piano, pupitres et chaises pour choristes, étagères pour les partitions, souvent également un miroir utile aux cours de chant. Dans la photo de droite, c'est une chapelle dans les murs d'un lycée qui est utilisée. La chapelle se prête bien pour les cours, pour l'espace notamment.

Chez des particuliers, ou dans d'autres lieux non dédiés au départ à la musique, cela varie. Mais un effort est généralement fait pour « sacraliser », au sens durkheimien⁴¹⁵, un espace consacré à la musique et visiblement séparé de l'espace de la vie quotidienne ou fonctionnelle du lieu. Dans les photos ci-dessus, on voit le salon au domicile d'une chanteuse : elle a aménagé un « espace musique » autour du piano. Bénédicte qui a une grande maison dans un village en périphérie de Metz disposait de deux salles de musique chez elle : un salon (décoré avec des photos de concerts au mur, des partitions, pupitre, de quoi écouter de la musique), et une cave réaménagée spécifiquement pour la musique. Alice qui vivait dans un F2 utilise son salon dans lequel elle a installé un piano droit. Pour les cours, elle fait de la place en poussant la table à

415 Emile Durkheim, *les formes élémentaires de la vie religieuse, le système totémique en Australie*, Paris : PUF, 1912, p159

manger pour faire un espace autour du piano. En réalité, tout l'espace est utilisable : il est possible de circuler dans la pièce, de viser un point fixe au mur, au fond du couloir ou la fenêtre des voisins d'en face pour avoir des repères visuels.



Photos ci-dessus: deux salles de cours de chant.
photo ci-dessus à gauche : cours privé au domicile de l'enseignant.e. Le salon est réaménagé en salle de musique. On y voit un piano droit, un pupitre rouge (pour l'élève). Sur le canapé : un elastique avec des poignées, utilisé en cours également.

ci-dessus à droite : Chapelle d'un lycée, réaménagée en salle de musique. Piano prêté par le lycée, pupitre à droite pour l'élève.

Figure 5 L'espace du cours de chant

Dans tous les cas, c'est la combinaison entre l'équipement du lieu, les outils pédagogiques et le temps alloué qui définit le cadre pédagogique idéal. Philippe décrit cette situation, dans le cadre de sa VAE⁴¹⁶ :

« J'ai à ma disposition une salle relativement lumineuse d'une vingtaine de m², qui a un cachet indiscutable, tout comme les 14 autres salles de cette école. La mairie a en effet mis à disposition le premier étage des locaux de l'ancienne Banque de France, immeuble bourgeois des années 1920, de 500 m² environ. Si les conditions sont idéales pour enseigner le chant (salle assez bien insonorisée, boiseries en chêne améliorant l'acoustique, tableau avec des portées, piano droit, pupitres, chaîne Hi-Fi), les moyens de l'école restent assez faibles (...) J'ai succédé à une jeune professeure, qui avant moi, utilisait du matériel utile qu'elle m'a cédé en partant : un gros ballon (du même type que lors des préparations à l'accouchement) ainsi qu'une sorte de tendeur. »

416 Validation des Acquis de l'Expérience. Ce professeur qui enseignait déjà depuis de nombreuses années a demandé un Diplôme d'État par « VAE » afin de se présenter à des concours de la fonction publique.

Cet enseignement déplore notamment que les moyens insuffisants qui lui sont alloués par l'école municipale, malgré un lieu parfaitement adapté, ne permettent pas de faire des cours de plus de 30 minutes, ce qui est insatisfaisant pour lui et pour les élèves, dont certains ont échangé entre eux leur créneau et viennent une semaine sur deux pour 1h.

Les vocalises sont à la fois un moyen de faire un échauffement et sont aussi des exercices pour entraîner la voix et faire acquérir de nouvelles techniques. L'utilisation de certaines contraintes (chanter sur V ou un U sur toutes les notes est contraignant) oblige l'élève à miser sur un autre paramètre pour obtenir un son, et c'est cela qui est recherché : obliger à chercher du son avec le voile du palais, le masque, ou faire particulièrement attention à la pression d'air et la respiration. Il est récurrent également que des chanteurs utilisent leurs mains pour prendre des repères dans l'espace autour d'eux : dans cet exemple, il s'agissait de visualiser des plans et des lignes — invisibles, mais qui correspondent en fait à des façons de se représenter la voix, ou des repères dans le corps. Là-dessus, il n'y a pas non plus de recettes, il s'agit de repères, de visualisations et d'une utilisation de l'espace autour du chanteur. Les gestes peuvent être suggérés (si le formateur propose de visualiser tel ou tel plan parce qu'il pense que cela va répondre à une difficulté rencontrée par l'élève à ce moment), ou venir spontanément, car cela répond aux propres recherches pour un appui, des repères du chanteur. Ce qui ne se voit pas de l'extérieur c'est également les repères visuels (il est possible de fixer un point à une certaine hauteur ou distance pour chercher de la stabilité). Quand le chanteur travaille non sur des vocalises, mais sur une pièce, comportant donc un texte, les mains accompagnent également le sens du texte et l'intention qu'y met le chanteur — tout comme on peut parler avec les mains, elles accompagnent ce que l'on dit.

1.3 Observation d'un cours

L'observation qui suit correspond à un cours de chant que je prenais avec A. Il s'agissait du premier cours avec cette personne, lors de notre deuxième rencontre (la première ayant servi à négocier le service) :

« **Observation. 1^{er} Avril 2013.** Le cours vient de commencer. Je prends juste mon zoom et lui demande : « *Je peux enregistrer ? — Oui, oui.* » Et elle reprend la suite de l'exercice qui consiste, à partir d'une position debout, d'enrouler puis dérouler lentement la colonne vertébrale : « *Et on va descendre petit à petit pour détendre la partie de la nuque et des épaules. Et puis on va monter, on monte, avec la nuque détendue, jusqu'en haut. Tu sens que tu te détends quand tu fais ça ? Maintenant, ta main droite sur l'épaule gauche, et tu fais comme ça, tu masses. De l'oreille... Et tu descends. Tu te frappes comme ça* ». Nous faisons des séries de petites tapes le long de notre bras, de l'épaule vers la main par le côté intérieur du bras, puis dans l'autre sens vers l'épaule par le côté extérieur, et en passant par le thorax pour passer d'un bras à l'autre. Ensuite, la même chose sur les jambes, et puis le

dos. « *Tu as déjà fait ça ? C'est très bien, on réveille le corps* ». Cet échauffement dure 2 minutes. »

Notons que si le magnétophone s'imposait dans une perspective d'observation participante — il n'est pas possible en tant qu'élève d'écrire autre chose que des annotations sur la partition travaillée — la pratique de l'enregistrement est courante dans les cours. Beaucoup de choristes le font avec leur téléphone portable. Mais même si c'est une pratique courante, je ne connaissais pas encore cette personne, et j'ai préféré demander.

On voit que les premières minutes ne sont donc pas chantées du tout : il s'agit de se mettre en disposition pour réveiller le corps », faire une première connexion avec soi pour pouvoir chanter après, aussi de commencer le cours de manière douce. Si les vocalises sont très courantes en première partie d'un cours de chant, surtout dans des cadres qui ne permettent pas de distinguer différents types de cours (certaines écoles de musique ou stage séparent les cours de techniques vocales proprement dites et d'interprétation par exemple), les faire précéder d'un échauffement n'est pas systématique. Parfois totalement occulté, il peut être également organisé sous la forme d'un temps spécifique (échauffement collectif en début de journée lors de stages collectifs, atelier d'éveil musical avec des enfants et ado, ...), voire développé lorsque des chanteurs pratiquent de la gymnastique (par exemple yoga et Feldenkrais), du sport ou se mettent à étudier la physiologie du chant⁴¹⁷. Le cours se passant à son domicile, nous utilisons son salon pour faire l'échauffement :

« Maintenant tu vas te mettre là-bas — elle désigne l'extrémité du tapis — et on va faire notre exercice du tss tss tss, ok ? Alors le tss doit être rempli, comme s'il y avait un ballon dans ta bouche. C'est un tss avec de l'énergie. On va remplir nos mains avec un ballon et faire tss ». Il s'agit de tenir ses mains levées, et de les ouvrir en inspirant, et les fermer en disant « tss », le tout assez rapidement. Elle conclut : « Très bien. On va faire un autre exercice pour développer notre souffle ».

Cette fois-ci, elle prend une longue inspiration et un « tss » plus long, sur toute la durée de l'expiration. « Maintenant on peut chanter ! Super. Je vais prendre ça [elle prend l'élastique jaune qu'elle met autour de mes côtes]. Je veux que tu respirez dans cette région-là”.

417 Ces techniques de gymnastique peuvent aussi être mélangées. Lors d'échauffement collectifs sur des stages à Dijon (auxquels j'ai participé en 2013, 2015) les professeurs de chant (deux femmes sur cette session) animaient à tour de rôle, un jour sur deux, l'échauffement collectif en début de chaque journée. L'échauffement réunissait le chœur amateur de 40 personnes, et la classe de chant, composé d'une dizaine de femmes. Chacune avait son propre répertoire d'exercices et jeux vocaux à proposer, qui pouvaient contenir des vocalises, des exercices sur le souffle, des improvisations, des courtes phrases ou mots à répéter (« Toulou-ou-ou-se! ») et un peu de théâtre (sentir une fleur invisible). Si certains font rire ou transpirer (comme ramasser des pommes imaginaires sans bouger les pieds), ils remplissent encore leur rôle de connecter les individus avec leur corps. Ces échauffements font aussi une transition entre le quotidien de ces personnes et l'activité qui suit en permettant de se mettre dans le bain, de se mettre en disposition physique et mentale pour l'activité, et, dans le cas des échauffements collectifs, d'instaurer une cohésion de groupe.

Cet exercice sert à faire sentir l'ouverture des côtes et à lutter contre leur fermeture lors de l'expiration. En effet, nous avons des côtes flottantes, et elles bougent avec la respiration. Nous pouvons optimiser ce geste en cherchant une plus grande ouverture (grâce aux muscles intercostaux) et surtout, en nous efforçant de garder cette ouverture pendant l'expiration. Pour mesurer l'ouverture et se muscler, l'enseignante me fait utiliser un élastique de gym à mettre autour des côtes : il donne un peu de résistance pour se muscler un peu, et me permet de veiller à ne pas refermer les côtes à l'expiration. Elle continue l'explication :

« Ça, c'est le mécanisme qu'on fait pendant qu'on chante. On tient jusqu'au bout. Ok ? On va faire ça...

– Est-ce que je garde ça ? Ma demande porte sur l'élastique que je tiens toujours autour de mes côtes.

– Oui, j'ai envie tu sentes quand tu utilises cette région-là. Tu ouvres [=les côtes] et tu fais l'exercice. On va dire « fois fois fois fois fois ». Tu vois ? Et c'est avec un « â ». Une consigne s'est donc rajoutée au premier exercice basé sur le souffle. Il faut désormais toujours veiller à l'ouverture des côtes, mais en chantant un petit motif avec sur un texte – et il faut également veiller à la prononciation du texte, bien qu'il n'ait aucun sens, et faire des voyelles claires, et régulières. »

Ci-contre, voici l'exercice proposé. Je n'ai reproduit que 3 mesures, mais le motif continuait en montant, et puis en redescendant jusqu'au point de départ, c'est ainsi que procèdent les vocalises en général :



Nous reprenons ce motif à chaque fois au ton supérieur, jusque dans les tons aigus et puis au ton inférieur. La formatrice commente : « bien ! », « bravo ! », mais m'interrompt lors de la descente : les mots sont trop liés, il faut les détacher davantage. La consigne évolue :

« La même chose avec « choubidou bidou bidou bidou ! » ». Et il fallait que les notes soient régulières, mais légères à l'image d'une balle qui rebondit : « Comme si tu jouais au tennis ! » L'enseignant fait une démonstration pour expliquer avant de donner un exemple vocal : « Alors tu respirez ici (elle montre ses côtés). Essaye de la faire rebondir ! On va inspirer normalement, mais on va jongler un peu. »



Tout comme la vocalise précédente, l'exercice fonctionne sur la répétition de ce motif toujours au ton supérieur pour, une fois arrivé dans les notes aiguës, redescendre à chaque fois au ton inférieur, comme un escalier qu'il faudrait monter et redescendre. L'enseignante ajuste les consignes au fur et à mesure, pour corriger ce que je fais :

« *Oui ! Et je veux que tu fasses le choubidou pour ce point ici, le plus loin possible !* » En disant cela, elle montre le mur, sur lequel il y a des reproductions de peinture représentant des paysages. Il fallait viser un point au loin, le plus loin possible étant à l'intérieur du paysage dans le cadre. Arriver dans les notes aiguës, l'exercice se complique : « *Dans les notes aiguës, on a intérêt à mettre plus d'énergie, et c'est choubidou...* (elle chante et insiste sur la première consonne, le *ch*). *Fais-moi plus "ch" !* ». Je tente d'imiter son exemple : « *Oui, bravo ! Très bien. C'est en train de se développer, c'est très bien. Il faut dire choubidou avec de l'air. Mais ça va venir. Tu veux refaire ?* »

L'enseignante indique des étapes, souligne la progression et fixe les prochains objectifs. Réussir cet exercice sur « *choubidou* » s'avérait être une préparation pour l'exercice suivant :

« Ça va venir. Ce que tu as fait maintenant, c'est ce qu'on va développer : c'est le naturel sur le souffle. On a fait cet exercice ou on met notre voix sur le « *n* » ? » :



Les enseignants sont libres du répertoire de vocalises qu'ils utilisent. Ils peuvent se baser sur l'enseignement qu'ils ont eux-mêmes reçu et même en inventer. Une formatrice rencontrée lors d'une académie de musique commentait son propre cours à voix haute — « *mais qu'est-ce que j'invente ?* » — montrant, avec humour, une distance et une capacité d'auto-analyse vis-à-vis des exercices qu'elle proposait. Mais ces enseignants n'inventent pas à partir de rien : ils trouvent des ressources dans leur expérience et ont une connaissance de la voix qui leur permet de trouver des réponses. Philippe, soliste et titulaire d'un DE de chant, a également fait son propre répertoire de vocalises, qu'il a par ailleurs consigné à la main sur des pages de musique qu'il partage avec ses élèves. Il s'est ainsi constitué sa propre méthode de chant au fur et à mesure de son activité d'enseignement. Certains enseignants enfin, publient leur méthode, et cela contribue au développement d'éditions de méthode de chant dont d'autres enseignants ou étudiants peuvent s'inspirer. Les enseignants que j'ai pu rencontrer ne proposent pas toujours les mêmes vocalises à tous leurs élèves et font preuve de pragmatisme : les vocalises sont des outils, des réponses pour résoudre une difficulté que peut rencontrer l'élève, maîtriser des gestes, avoir une meilleure connaissance de sa voix ou gagner en dextérité. Les exercices proposés ce jour-là visaient plutôt à maîtriser le souffle et travailler le son : il faut chercher du « naturel » et entendre un son « libre ». De plus, cette enseignante voulait commencer par la « base » et ce sont des notions de base. Enfin le cours agit sur les sensations de l'élève, ce qui va lui permettre de trouver les bons gestes, et les mémoriser.

« Alors que nous continuions l'exercice sur « *nân* », l'enseignante ajoute des consignes sur les gestes à faire. Voici notre dialogue sur les techniques du corps : « *Oui, ouvres ta bouche,*

que ce soit plus détendu. Tu sens où les vibrations ? Tu les sens ici ?”, demande-t-elle en indiquant les côtés du nez.

— Dans les lèvres un peu...

— Dans les lèvres, oui. Tu dois le sentir derrière les premières dents, on va mettre notre voix ici. Nnn... et ce n'est pas très fort, pour sentir les vibrations. Fais-moi juste ça”, et elle fait le même motif sur un « n » uniquement. Tu sens que c'est derrière le nez ? Très bien, et le son ne recule pas en arrière. »

Après avoir tenté de fixer chez moi le placement de la voix, elle continue avec un autre exercice dans la continuité :

« À partir de cet exercice, on va imaginer qu'il y a une ligne qui monte derrière la bouche, derrière le nez, derrière les yeux, dans la tête, et ça, c'est une ligne d'ouverture, c'est-à-dire on ouvre la gorge, on ouvre cette place-là derrière le nez. Bien, maintenant, on va faire : »



Nous faisons cet exercice, et l'enseignante ponctue avec des remarques et indique les points sur lesquels il faut faire attention :

« Et tout le temps je veux que tu penses au A, qui est ouvert. »). Elle ne chante pas toujours, mais modifie sa voix parlée pour indiquer des gestes comme parler en baillant — mais il s'agit d'un bâillement volontaire pour indiquer un certain placement de la voix. S'ensuit une discussion où nous parlons toutes les deux avec une voix « chantée », un dialogue « c'est très bien ta voix, mais elle est un peu... Comme si tu n'avais plus de souffle. Prends plus d'air, tu as le temps. ». Le but est de trouver le bon placement de la voix : « Très bien ! C'est cette place qu'on cherche ! », « Mieux, maintenant je veux plus de soutien ! Je ne veux pas que tu laisses tomber quand tu chantes aigu. »

L'enseignante explique verbalement la manière d'utiliser sa bouche, et joue l'attitude à avoir :

« La bouche, c'est comme si on embrasse quelqu'un. (...) Parce que quand on chante, on est dans un moule, on est moelleux comme un gâteau au chocolat, comme si on sent une belle fleur. Et on chante d'en haut, comme si le son vient du haut de notre tête. C'est des images tout ça, mais ça aide à ne pas pousser la voix. Oh oui, tu vois, c'est hmm, comme ça. En étant actif. Je chante pour vous, je chante pour vous séduire. (Rire) ».

Nous passons à un nouvel exercice :



Il faut veiller à la clarté du texte, au souffle. Nous reprenons le motif, avec des remarques en fonction desquelles je dois ajuster l'exercice. Le placement de la voix, le souffle (le « soutien ») comptent beaucoup, mais le texte aussi. Maintenant, nous ajoutons le paramètre de la prononciation et dans ce cas, la clarté des voyelles :

« Oui, le « il », je voudrais que ce soit un vrai “il”. Tu fais un peu “el”. Alors, il fait beau ce soir ; tu vois ? Tous les sons sont là. (...) Mieux. Mais je veux un *il* sur le souffle. Bien. C’est très bien la position de la voix, mais ça manque de soutien. »

Cela fait beaucoup de choses à faire, je n’arrive pas à penser à tous ces paramètres en même temps :

« Ah, il faut penser à deux choses en même temps !

— Oui, mais je sais, ne t’inquiète pas ! Tu as corrigé ça très bien... Mais je sais que tu n’as pas pu penser aux deux. Après tu vas penser aux deux automatiquement, tu ne vas plus penser. Ça va devenir automatique... dans 6 mois ! Alors tu chantes comme tu parles et tu penses au soutien, tu soutiens ta phrase jusqu’au bout. Ok ? ».

Nous reprenons, elle commente de nouveau « *Ok. Beau... Tu peux mettre le « b » en haut ? Parce que le son doit être avec le b et pas en bas. Je veux que ce soit sur le “b”. Tu comprends ?* »

1.4 Enseigner une technique vocale

L’observation précédente nous a montré le contenu d’un cours, et une manière dont les techniques vocales peuvent être enseignées, par le biais d’exercices visant à prendre conscience de son corps et développer la voix. Cet ensemble de techniques vocales constitue la technique du corps du chant choral. Les photographies de cours, ci-dessous, nous montrent les postures de chanteurs. Il s’agit d’un cours avec des enfants, des maîtrisiens. Je ne pouvais pas « normalement » assister à ces cours, car les seuls participants sont le groupe d’enfants et leurs professeurs (dans cet exemple les deux professeurs ont choisi de mutualiser leur groupe d’enfant pour un cours collectif). Le cours avait lieu dans l’école primaire des enfants, il me fallait donc une invitation pour venir. J’ai donc demandé à un professeur, avec lequel je prenais des cours, si je pouvais assister une fois au cours de chant des enfants. Les photos qui suivent ont été prises sur une même journée, un jeudi. Les cours avec les enfants en primaire avaient lieu le matin, et les cours avec les collégiens l’après-midi. Il s’agit d’un établissement privé, et les choristes utilisent les chapelles (une dans l’école primaire, une dans le collège) pour les cours de chant. Ils ont accès à d’autres salles pour les répétitions de chœur, mais les chapelles ont une acoustique optimale pour les cours. Dans ce paragraphe, les photographies nous serviront d’appui. Nous y voyons un cours collectif avec des enfants de la maîtrise de la cathédrale. Ils sont en CM1 et CM2 et ont cours par petits groupes de trois enfants dans la chapelle de leur école. Le professeur leur explique la respiration du chanteur, à l’aide d’un livre d’anatomie du chant, ensuite les fait chanter par trois en dirigeant depuis le piano. Il donne des indications verbales et gestuelles, en montrant les postures à adopter : on le voit faire le dos rond puis le dos droit, et enfin montrer avec son menton, pour l’expliquer, l’ouverture de la

mâchoire, requise pour chanter. La planche n°1 nous montre une des enfants du primaire en train d'accomplir un exercice. Elle tient un élastique : il s'agit d'un élastique de bureau qui "traînait par-là", et non d'un élastique de gymnastique spécialement apporté par l'enseignant comme dans le cours précédent, mais l'effet recherché est similaire. Ici, elle tient l'élastique pour avoir plus de soutien : elle chante tout en tenant l'élastique ce qui lui donne un peu plus de force. L'autre petite fille tient ses mains devant son nez, au-dessus de la bouche : ceci est pour chanter « dans le masque ». Dans le cours précédent, nous avons évoqué cet aspect aussi, avec le fait de placer la voix « derrière le nez ». Ici elle utilise ses mains pour imaginer un plan : cela aide également à stabiliser la voix et à chercher l'ouverture de la mâchoire, le « plan » horizontal qu'elle dessine avec les mains sépare la tête de la mâchoire et aide à placer la voix.

Enseigner les techniques vocales 1/4



Ci-dessus : une élève chante en tenant un élastique. Il s'agit d'un élastique en caoutchouc, un accessoire de bureau détourné. Le professeur lui indique la bonne hauteur. La tension sur l'élastique peut aider l'élève à développer son souffle, et le placement des mains favorise l'ouverture.

Images à lire de gauche à droite : l'élève change sa posture après que le professeur ait corrigé son geste.

Figure 6 Enseigner les techniques vocales 1/4

Une seule enfant apparaît sur ces photos, mais il s'agit, d'un cours collectif par groupe de trois et avec deux professeurs. L'un d'eux lui fait tenir, à elle spécialement, un élastique : c'est un bricolage pour traiter le problème qu'elle rencontre. Nous voyons sur les photos que le fait de tenir l'élastique a modifié sa posture : elle a désormais une posture plus adaptée pour chanter et davantage d'ouverture. C'est un *truc* qui marche réellement, à l'image des procédés cités par Marcel Mauss dans son article sur *Les techniques du corps*. Nous pouvons vérifier visuellement, en effet, que la posture de l'enfant a changé et que l'élastique l'a aidée à réussir l'exercice vocal.

enseigner les techniques du corps 2/4 le cours collectif



ci-dessus, de gauche à droite : le professeur fait le dos rond puis le dos droit pour montrer la bonne posture (dos droit) et encourager les enfants à l'adopter. Le cours a lieu dans la chapelle de leur école.



ci-dessus à gauche : le professeur est toujours au piano, et comme sur les photos précédentes, les enfants tiennent leur partition dans la main. A ce moment, le professeur attire leur attention sur le menton, et indique la bonne ouverture pour chanter. ci-dessus à droite: le professeur a un livre d'anatomie du chant et leur explique la respiration. Il montre

Figure 7 enseigner les techniques vocales 2/4

Enseigner les techniques du corps 3/4

Images prises lors de cours collectifs à la maîtrise. Toutes les photographies sont de l'auteur.



Ci-dessus : cours de chant collectif à la maîtrise pour trois enfants. Leur professeur les accompagne au piano. Il donne des conseils de technique vocale pour expliquer l'ouverture (au-dessus de la tête et ouverture des côtes).
Ci-dessus et ci-dessous : les professeurs tournent le dos aux élèves lorsqu'ils chantent. Un choix qui favoriserait la concentration, et que l'élève puisse regarder dans la distance pour prendre des repères.



1.

Fig. 1 : Le professeur montre le geste à son élève qui l'imité.



2.



3.

Fig 2 et 3 : l'élève se relache, sort momentanément du cadre avant d'y revenir.

Ci-contre : l'élève chante avec les mains au-dessus de la bouche. Son professeur lui montre comment faire, avant de se mettre au piano pour l'accompagner; Cet exercice peut l'aider à placer sa voix.

Figure 9 enseigner les techniques vocales 4/4

Enseigner les techniques du corps 3/4

ci-contre, cours de chant.

Il y a trois personnes: le professeur à droite, le pianiste accompagnateur (et également professeur de piano de ces enfants) assis au piano, l'élève à gauche. Ici l'élève le chante pas, mais écoute son professeur. Photo 2 et 3 : le professeur lève les mains : il chante en indiquant la pulsation de la main droite, et comment "conduire" la phrase de la main gauche. Photo 4 : il montre l'extrait en question sur la partition de l'élève. Le pianiste n'intervient pas, il joue la partie d'accompagnement, que ce soit le professeur ou l'élève qui chante.



1.5 Construire l'interaction : les opérations de cadrage la question éthique

La confiance est importante dans l'interaction liée au cours. Pendant le cours, nous avons pu voir des élèves adultes chanter avec les épaules contre le mur, les mains sur le ventre, sur la tête, faire du bruit, des erreurs, de fausses notes, et parler de toute sorte d'endroits de leur corps. Ils s'exposent, ce faisant au regard d'un étranger, l'enseignant, qui garde à l'inverse la maîtrise de son espace personnel⁴¹⁸. Il reste debout ou assis sur une chaise à regarder les élèves chanter et à juger, souvent abruptement, leurs performances. Dans la plupart des exercices, y compris dans les cours collectifs – et c'est ce que nous verrons dans ces pages avec l'observation de deux leçons de chant – l'élève est seul, debout devant son pupitre qui tient la partition, s'exposant aux retoux et aux conseils de l'enseignant qui commente sa performance depuis le clavier. La présence, qui reste un luxe, d'un accompagnateur, qui joue au piano pendant que professeur et élève travaillent ensemble ne modifie pas, mais accentue l'enjeu émotionnel de l'interaction. La gestion de cette interaction, qui implique spécifiquement le corps des individus et le soumet à un modelage, puisqu'il s'agit de transmettre des techniques du corps, pose des problèmes éthiques. Le corps est à la fois objet et sujet, puisque les individus sont des corps, et un des enjeux de l'enseignement est de pouvoir manipuler les corps (corriger une erreur, montrer un exemple, un geste, chercher des repères sensoriels ...) dans le cadre du respect que les individus se doivent les uns les autres. Cela implique le respect de « la sensibilité de la personne⁴¹⁹ » et cela exige en retour de la sensibilité également de la part de l'animateur soucieux du bon déroulement de la séance, de la félicité de l'interaction. Un climat de confiance est nécessaire à ce type d'interactions qui engagent directement le corps. Une situation de désaccord trop importante ou de malaise mettrait fin à une relation. La confiance, résultant du respect de la sensibilité de chacun et de sa participation de plein gré, permet aux individus de s'engager dans la situation, et leur donne en fait, une plus grande liberté d'action. Dans certaines situations, les animateurs peuvent adapter leur approche, en fonction de l'âge notamment des élèves, ou de leur situation personnelle (maladie, handicap). Le chant n'implique pas que les cordes vocales,⁴²⁰ mais l'ensemble du corps : visage, langue, voile du palais, muscles

418 Sur la position inconfortable d'objet du regard d'autrui, cf. la définition par Goffman de la « performance » comme étant la « transformation de l'individu en un objet qu'on peut regarder longuement et sous tous ses aspects sans l'offenser, et sur lequel peuvent s'appuyer pour engager un comportement des personnes qui jouent le rôle de l'audience », qui nous rappelle l'apprentissage émotionnel qu'elle requiert. Cf. Erving Goffman, *Frame Analysis*, Boston, Northeastern University Press, rééd. 1984, p. 124

419 Jean-Marc Leveratto, *Le travail théâtral avec des amateurs et la question de la qualité*, in Paul Biot, *Voyage théâtral avec des jeunes. Enjeux politiques et éducatifs en Europe*, 2004, Mons : Éditions du Cerisier, p 89-101

420 Qui par ailleurs ne sont pas des cordes, mais des parois muqueuses situées en haut du larynx. Pour parler ou chanter, l'individu les accole, et c'est la pression d'air qui produit le son en les faisant vibrer.

intercostaux ou abdominaux, cuisses, plancher pelvien ... Le corps entier peut faire l'objet d'attention à un moment en étant adressé directement par le langage ou indirectement par une posture à adopter : par exemple plier les genoux, poser ses mains devant soi sur un plan imaginaire, appuyer les épaules contre le mur, chanter en tenant des deux mains sur un élastique, allongé sur le dos ou assis... Quelques fois, des formateurs ont pu utiliser des livres d'anatomie⁴²¹ (pour montrer à quoi ressemblent une cage thoracique, des poumons ou un larynx...), des accessoires de sport ou de gymnastique (petite balle, élastique, ballon de yoga ...), un miroir. Il peut y avoir également du contact, sur soi ou sur l'autre : pour sentir sa propre respiration, le mouvement de ses côtes, vérifier l'ouverture de sa mâchoire... L'approche change également selon les individus en présence et leur propre sensibilité et besoin, mais aussi l'âge de l'élève, son niveau.

En 7 ans de participation à des chorales, des stages, projets collectifs, je n'ai assisté qu'une seule fois à un incident où ce contrat a été rompu. C'est donc marginal, mais cet incident révèle en creux la dimension éthique et le respect que les individus se témoignent d'ordinaire, et également l'attention des professeurs de chant « ordinaires » au respect de leurs élèves. Le dysfonctionnement observé est arrivé pendant un stage de chant qui s'adressait, selon le professeur, à des amateurs confirmés et étudiants de 3^e cycle. L'incident ne pouvait pas être mis sur le compte d'une simple mésentente ou d'une personnalité excentrique. Parmi les plaintes des stagiaires, qui se sont référés à l'organisateur, il était question du déroulement du stage, car le planning annoncé n'a pas été suivi et les journées consistaient à attendre sa 1/2 heure de cours, avec obligation de présence toute la journée et les partitions que le professeur avait envoyées pour nous permettre de faire de la musique d'ensemble n'ont jamais servi. Mais ce qui a justifié le signalement c'est qu'il a touché une élève après lui avoir demandé de s'allonger sur une table. Il y a souvent des contacts dans des cours, mais ce geste était inhabituel et de toute évidence déplacé pour quiconque en était témoin. Dans un email, l'élève, qui était adulte et elle-même jeune professeur de chant, explique s'être sentie « lynchée » et « écartelée sur la « place publique » alors qu'elle se faisait « une joie » de venir à stage et de retrouver d'anciens amis choristes. C'était un point de non-retour, moment à partir duquel ce professeur a perdu la confiance des stagiaires, qui ont demandé d'ailleurs à écourter le stage. Certains indices auraient dû nous mettre la puce à l'oreille. Ainsi, j'ai moi-même, bien qu'expérimentée, laissé passer

421 J'ai observé l'usage d'illustration d'anatomie plutôt lors de conférence sur la voix par des phoniâtres (médecins de la voix), mais aussi de façon occasionnelle lors de cours de chant, auprès d'adultes et d'enfants. Il existe des ouvrages dédiés à l'anatomie du chanteur : cela peut aider les chanteurs à prendre conscience de la mécanique du chant, voir à développer leur corps et leur voix en leur apportant une meilleure connaissance.

des signes avant-coureurs comme le fait que le stage n'était pas déclaré et que ce professeur n'enseignait nulle part. Comme les autres stagiaires, je faisais simplement confiance au bouche-à-oreille puisque des connaissances nous en avaient parlé. Nous avons convenu entre stagiaires de lui exprimer publiquement notre ressenti individuel, en choisissant nos mots et d'une façon qui épargne la pianiste. Celle-ci, pianiste professionnelle et enseignante dans une école de musique, partageait d'ailleurs nos observations, et s'est désolidarisée publiquement de cette personne, à mots couverts il est vrai. Elle pointe ironiquement ce professeur « dont les compétences ne sont plus à démontrer », lequel croit d'ailleurs l'avoir congédiée :

« Contrairement à votre intervenant chant, dont les compétences ne sont plus à démontrer [*c'est moi qui souligne*] je débute dans le métier. (...) Merci aussi de votre confiance, de votre gentillesse et de votre implication (...) Nous en avons discuté à cœur ouvert Monsieur G. et moi-même à plusieurs reprises en tête à tête, et surtout lundi soir au téléphone. C'est au terme de cette discussion où nous ne sommes pas parvenus à nous comprendre qu'il a décidé de ne plus reconduire notre collaboration. (...) »

La pianiste précise qu'elle débute dans le métier, car elle se formait au métier d'accompagnatrice et s'efforce de trouver quelques éléments positifs dans ce stage (comme sa propre progression en tant qu'accompagnatrice). Quant au professeur, il maintient le bien-fondé de son approche qu'il justifie par le niveau d'exigence très élevé et accuse les stagiaires de faire des « amalgames ». Les organisateurs ont mis fin à leur collaboration avec cette personne. Des incidents comme décrit ci-dessus sont rares.

Les cours de chant et stages réussis procurent du plaisir aux individus qui échangent par email ensuite pour se remercier les uns les autres pour les bons moments passés ensemble. Ils prolongent souvent l'expérience par des échanges de photographies et des promesses de retrouvailles. Les échanges après les stages et rencontres musicales sont plutôt remplis d'éloges, comme cette participante aux 2000 choristes qui revenait « avec des étoiles plein les yeux », ou les stagiaires d'un stage de musique baroque, qui en gardaient « des souvenirs tous frais et les émotions toutes chaudes ». Comme nous le voyons dans ce message de remerciements envoyés par la directrice d'une académie de musique ancienne :

« Je vous dis encore un énorme bravo pour la prestation de dimanche dernier : je reçois depuis dimanche un grand nombre de messages enthousiastes de la part du public qui s'est montré emballé de votre bel engagement musical commun et votre dynamisme exceptionnel. Comme vous avez pu le constater, nous avons tous été émus aux larmes, et le public debout dès la fin du concert, à Sarrebourg, ça, c'est vraiment génial. Des bises à tous, reposez-vous bien, bon été et bonnes vacances pour ceux qui en ont ! »

Le plaisir de participer et d'apprendre sont indissociables de la qualité artistique de l'évènement et du respect que les individus se témoignent.

1.6 Synthèse

Le laboratoire de la musique c'est la salle de répétition, la salle de cours. Le cours de chant est le lieu pour l'apprentissage individuel des techniques vocales, et focalise l'attention sur les besoins individuels d'un élève, et non sur les besoins collectifs du chœur comme nous allons le voir ensuite. Comme on l'a vu, la situation a pour objet des techniques du corps, et mobilise aussi des techniques d'enseignement de la part des formateurs qui utilisent des métaphores, éléments de biologie, exercices, astuces pour expliquer les techniques et les communiquer à l'élève. La situation met en présence des individus et des corps. Nous voyons également la confiance nécessaire entre les individus, d'un point de vue éthique, mais aussi d'un point de vue pédagogique, car la confiance permet de faire perdurer les cours.

2. Chanter à la maîtrise : entre apprentissage du chant et prestation de concerts

Au-delà du plaisir de réussir à maîtriser, avec beaucoup d'efforts, des techniques vocales et la fierté de parvenir à bien, ou en tout cas, à mieux chanter, le plaisir du spectacle, celui de chanter ensemble en public est une dimension importante de l'engagement dans cette pratique. Constituant pour certains un moyen (d'acquérir une capacité à se produire seul en public), pour d'autres une fin (le collectif justifiant et facilitant le fait de chanter en public), le spectacle de chant choral est aussi un moyen utilisé par les enseignants pour motiver les jeunes et moins jeunes à se lancer dans le chant choral et/ou à en accepter la discipline.

2.1 Les spectacles de l'école maîtrisienne : entre plaisir et offre de formation artistique

Nous observerons quatre situations différentes de concerts pour enfants, ou faisant participer des enfants. Elles nous permettront d'en préciser le contenu, le déroulement, mais aussi les usages. Dans ce cas, les destinataires du spectacle sont à la fois les enfants et les parents qui les ont inscrits, et qui viennent voir le résultat. Mais il faut signaler une particularité de la prestation de chant choral par des enfants, à la différence de ce qui se passe avec l'apprentissage d'un instrument de musique. La demande de prestation en public vient parfois des enfants et non uniquement des parents. L'investissement parental compte tout de même, en particulier s'il y a des déplacements à prévoir (l'enfant mineur ne peut pas toujours se rendre seul à son cours) ou des frais d'inscription. À la maîtrise de la cathédrale, le recrutement se fait à l'intérieur de l'établissement scolaire, directement auprès des enfants puisque les professeurs de chant passent dans les classes. Les frais d'inscription sont plus élevés qu'au conservatoire de musique et les enfants sont souvent en déplacement hors temps scolaire (week-end, vacances). Les parents sont donc fortement sollicités, en particulier pour conduire les enfants au départ du bus et venir les chercher au retour, parfois dans la nuit. Lors d'une promenade avec la maîtrise – nous avons fait une marche en juillet 2020 pour compenser le faible nombre de répétitions et maintenir un lien – une maman qui allait inscrire sa fille en 6e à la rentrée s'inquiétait tout de même : elle voulait faire plaisir à sa fille qui avait fortement insisté pour aller à la maîtrise, mais se demandait si cela ne faisait pas « trop » de travail supplémentaire, la réussite scolaire restant la priorité.

L'opéra pour enfants

Les enfants avaient une semaine de stage, obligatoire dans leur formation, c'est-à-dire que les enfants via leurs parents qui ont signé la fiche d'inscription, s'engagent à être présents sur ce stage qui a lieu pendant leurs vacances de printemps. De la même manière que précédemment, les enfants préparent un spectacle qui aura lieu devant un public de parents, et quelques auditeurs. Ils l'ont préparé pendant leur semaine de stage. Celle-ci s'est déroulée au château de Lunéville. Le stage a été encadré par des intervenants qui venaient d'une autre organisation que la Maîtrise, le Centre des musiques baroques de Versailles (CMBV). Hélène Petrossian, alors cheffe de chœur au CMBV, ainsi que Michelle et Alain le Bihan (chorégraphie) et Jean-Paul Bourron (mise en scène) ont travaillé avec les enfants toute la semaine. Les enfants ont préparé un spectacle intitulé « Le Serpentin Vert ». Il s'agissait d'un conte musical basé sur un livret du XVIIIe, mais mis en musique au XXe dans un style baroque. Les enfants étaient issus de deux maîtrises : la maîtrise de Metz qui organisait le stage, et une maîtrise de Senones. L'échange a engendré des amitiés entre les jeunes des deux chœurs, et l'organisation d'autres concerts en commun les années suivantes. Pour les jeunes, ce stage a été à la fois motivant en raison du spectacle proposé qui leur plaisait beaucoup, mais aussi du plaisir de rencontrer d'autres jeunes du même âge et de passer une semaine ensemble. Il s'agissait aussi une étape dans leur formation, car le fait de travailler avec un ou une autre chef les fait progresser. En réalité, leur chef de chœur habituel les voyait autrement aussi (« c'est comme si tu avais une boîte de 6 vitesses et tu roulais toujours en 5 sans savoir... »). À cette occasion, un photographe fut embauché pour faire un reportage du stage. Voici quelques extraits d'interviews réalisés et utilisés, il est vrai, pour faire la promotion de l'évènement :

« **Cheffe de chœur** : « pour moi l'exigence doit être la même qu'on s'adresse⁴²² à un chœur d'adultes ou à un chœur enfant. Ce qui change chez les enfants, je dirais, c'est un changement d'expérience puisqu'ils sont neufs dans la musique comme ils sont neufs dans la vie, donc tout est à construire, mais avec l'avantage immense pour le chef de chœur qu'il n'y a rien de bâti encore sur le terrain. On peut construire avec eux sans avoir à corriger les défauts ! Ce qui est quand même un bénéfice immense ».

422 Source : film de communication *Avril Opéra*, de Jean Balczesak, 2013, Fonds européen de développement régional et Maîtrise de la Cathédrale de Metz

L'opéra pour enfant

Répétition de deux chœurs d'enfants (de Metz et Sennones) pour un opéra pour enfants, *Le Serpentin Vert* (2013). Image des répétitions, et costumes.



figure 3.a/ les enfants sur les marches du château, lors de leur semaine de stage. Avril 2013 (c)photographie de l'auteur.



Fig. 3/b Répétition pour l'opéra. Les enfants répètent les chœurs avec la chef de chant (assise au centre devant eux). En arrière plan (à droite de l'image) les metteurs en scène qui suivent avec la partition.



Fig 3/c Costume de sorcière.



Fig 3/d Costume du prince, le Serpentin Vert



Fig 3/e Costume de la Princesse Laideronette



Fig 3/f Costume du roi



Fig 3/g Habit de dame à la cour du roi.



Fig 3/h Habit de dame à la cour du peuple des Pagodes

Figure 10 L'opéra pour enfants, le serpent in vert 2013

D'un point de vue plus descriptif et interactionniste, le cas de l'opéra pour enfants est intéressant, car il nous permet de reconnaître l'effet de l'effort pour satisfaire un public plus exigeant que celui des seuls parents, et de celui de devoir domestiquer les objets techniques d'un spectacle professionnel. Il en va ainsi du costume de scène qui aide l'artiste à construire son personnage et à le devenir. Il rend le personnage plus réel en agissant sur celui qui le porte et les comédiens modifient leur attitude dès lors qu'ils portent le costume. La veille de l'essayage, les enfants reçurent des consignes particulières pour leur tenue, en particulier de ne pas se laver les cheveux pour que les coiffures, perruques et autres chapeaux tiennent mieux, en effet des cheveux trop doux par excès de soin pourraient ne pas avoir suffisamment de tenue le jour J et rendre le coiffage difficile.

Sitôt les enfants libérés de la répétition, certains d'entre eux (en particulier les filles ayant des cheveux longs) parlent de cette consigne qu'elles bravent : « Ah non, moi je les lave ! ». Il leur paraît incongru de ne pas se laver les cheveux, en particulier le jour du concert ou l'envie de se mettre sur son trente-et-un est plus forte que les autres jours. L'essayage des costumes provoque un moment d'effervescence dans les couloirs. Les enfants ont une habilleuse qui leur désigne les costumes. Certains ont des rôles particuliers : roi, reine, princesse héroïne, prince-serpentin, sorcière, des personnages importants pour l'intrigue et qui exigent des accessoires pour les identifier. La sorcière a donc un chapeau rouge et une baguette magique ; c'est elle qui jettera un sort sur la princesse qui vient de naître, et pour montrer sa méchanceté, la robe est noire, son chapeau plein de filaments rouges.

Sur les photographies, nous voyons les personnages principaux. Les enfants et adolescents jouent à la fois des rôles d'adolescents et d'adultes, puisque le roi et la reine (joués par des jeunes de 14 ans) ont une fille, la princesse, défigurée par une malédiction qui a été prononcée sur son berceau par une fée maléfique. Son costume montre à la fois la noblesse de la jeune princesse par une robe dans le style XVIII^e, et le mauvais sort représenté par un masque montrant la difformité. On lit dans l'expression de la comédienne qui joue la princesse, sur la moitié découverte du visage, la tristesse et la douleur qu'éprouve son personnage, auquel elle fait l'effort de s'identifier. Les photographies nous aident ici à comprendre comment le costume incite les jeunes artistes à incarner leur rôle. La jeune chanteuse devenue sorcière prend ici une expression sévère et lève sa baguette dans une attitude maléfique. Sur la photographie de gauche, un garçon incarne le roi, aidé d'un superbe costume Louis XIV : nous voyons qu'il prend la pose au sérieux et qu'il incarne véritablement un roi en adoptant un port de tête plus fier, tout en faisant preuve de second degré et d'humour par son expression.

Le serpent vert est le héros du conte, celui qui va rencontrer et épouser la princesse l'année de ses 16 ans. C'est un personnage comique, prince d'un autre peuple, le peuple des pagodes, représenté par des personnages aux costumes colorés qui contrastent avec la solennité des personnages de la cour, dont la princesse est originaire. Le garçon prend son rôle au sérieux et prend déjà une pose comique et une grimace pour la photo. Cela confirme la remarque de leur habilleuse, pour laquelle le costume contribue à la transformation du comédien :

« Claire Planchez⁴²³ : « C'est très important que les artistes, que ce soit des enfants ou des adultes, c'est la même problématique, se sentent bien dans le costume, et se sentent bien dans leur rôle. Ça leur donne une nouvelle dimension, et c'est très étonnant parce que souvent la première fois qu'on leur met le costume sur le dos, l'artiste que ce soit un enfant ou un adulte, va changer un peu son attitude, sa façon d'être son comportement. Les robes qui sont lacées dans le dos par exemple : tout de suite, les petites filles vont se tenir droites. »

Cela est visible dans les poses que prennent ces jeunes gens dès l'essayage des costumes : nous ne sommes pas encore sur la scène, mais dans une salle qui tient lieu de vestiaire, et déjà les attitudes changent, le groupe d'adolescents est devenu le peuple de la cour, avec des rois, des reines et des soldats. Nous ne sommes pas sur scène, libre cours est laissé à ce moment à leurs jeux et essayages, et il semble que ce soit avec plaisir qu'ils incarnent leur personnage comme s'ils pouvaient devenir quelqu'un d'autre le temps de porter ces vêtements.

Les adolescents se métamorphosent. Ils se regardent dans leurs nouvelles parures et par le jeu, font valoir les qualités de leur nouveau moi : une fille en robe de bal fait tourner sa robe, des soldats apparaissent avec une tenue de Suisse et une lance. Un peu d'entraide semble nécessaire : une fille demande à sa copine de fermer les boutons de sa robe, d'autres se coiffent et elles deviennent peu à peu des dames à la cour (voir planche photo page précédente).

Le concert est payant, proposé dans le cadre du Printemps des Maîtrises (festival de chœurs d'enfants porté par la Maîtrise de Metz), mais aussi de la programmation culturelle du château de Lunéville. De plus les jeunes artistes bénéficient d'un encadrement privilégié : la directrice des Pages de Versailles, deux chorégraphes et metteurs en scène, une habilleuse (chose exceptionnelle et que je n'ai pas observée dans des productions amateurs) pour se préparer au spectacle.

423 Jean Balczesak, *Avril Opéra*, Fonds européen de développement régional et Maîtrise de la Cathédrale de Metz, 2013,

Figure 11 Répétition de l'opéra pour enfant Le Serpentin Vert

Répétition de l'opéra pour enfants
"Le Serpentin Vert"



Ci-dessus, la répétition des choristes. Nous voyons le chœur, debout qui chante, et sur une chaise devant, la chef de chœur qui travaille avec eux toute la semaine sur ce spectacle. Derrière elle, au premier plan de la photo, les chorégraphes et metteurs en scène, qui observe la répétition. Nous voyons qu'ils ont un pupitre devant : ils ne chantent pas, mais veulent suivre la répétition. (c) photo de l'auteur

Les jeunes se sont entraînés toute une semaine, de 9h à 18h, tout d'abord sans costumes, sur la scène de la chapelle. Cette chapelle est désacralisée, il n'y a plus d'offices qui puissent y être célébrés, et il n'y a aucun mobilier liturgique. Le château depuis sa reconstruction est un lien culturel, soutenu par le département de la Moselle, qui accueille des expositions et des concerts.

La chapelle est aménagée en salle de spectacle, avec une scène et des chaises pour le public, et de l'équipement nécessaire aux salles de spectacle (projecteurs, sons, etc.). Les organisateurs de cette production cependant admirent son architecture : le château est en effet une réplique du château de Versailles tout comme la chapelle, bâtie sur le modèle de celle de Louis XIV, ce que les choristes ont pu constater par eux-mêmes en s'y rendant pour d'autres concerts puisque cette année avait été l'occasion de nombreux échanges avec le centre des musiques baroques de Versailles. Pendant les répétitions, leur cheffe de chœur était devant eux, assise sur une chaise, pour veiller à la bonne réalisation des chants. Les jeunes chantent par cœur, sans partitions, et s'ils sont debout en demi-cercle comme une chorale ordinaire, ils prennent peu à peu possession de la scène : les chœurs se tiennent debout, là ils seront placés pour le spectacle, les solistes se déplacent plus librement. Tous sont en jean, pull et baskets, mais l'imagination, les attitudes et le texte font le reste : peu à peu apparaissent la cour, des rois, des reines, de jeunes princes et princesse qui s'aiment et une méchante sorcière : les rôles commencent à se dessiner. La sorcière par exemple, traverse la scène en marchant vite, les bras levés comme si elle tenait une baguette qu'elle n'a pas encore, avec une expression marquée : elle est furieuse et méchante, la comédienne fronce des sourcils. Certains accessoires leur parviennent peu à peu pour aider à construire l'histoire et compléter l'imaginaire : un soldat par exemple est déjà équipé d'une lance, alors que le comédien est encore habillé d'un t-shirt. Les répétitions sont encadrées par la cheffe de chœur, mais aussi par deux metteurs en scène. Sur les photos, on les voit assis légèrement en retrait, ils observent et écoutent les chants. Leur intervention commence dès lors que les chanteurs investissent la scène et commencent à bouger, à faire exister leur personnage : les metteurs en scène les approchent, commentent avec eux les scènes, et ils reprennent leur performance avec les nouveaux conseils.

Le voyage d'études en Angleterre

Cette situation nous montre un cadre particulier de transmission du chant choral : la masterclass, qui désigne le fait de suivre un cours auprès d'une personnalité reconnue dans la profession. Les conditions sont idéales, puisque ce sont les choristes qui se rendent auprès de l'enseignant, à Oxford pour une semaine de chant et d'observation d'une chorale anglaise modèle : le New College Choir. C'est un chœur de garçons dirigé par Edward Higginbottom, professeur au New College, un site de l'université d'Oxford. Cet ensemble, créé en 1379 se présente comme un modèle d'excellence vocale :

« Le chœur du New College d'Oxford, composé d'hommes et de garçons est l'un des leaders mondiaux du chant choral, reconnu pour son interprétation pointue et stylisée depuis cinq siècles ». (Traduction de moi).⁴²⁴

Le voyage a un but culturel et pédagogique : il s'agissait pour les choristes de Metz de découvrir un aspect de la tradition anglaise du chant choral, en octobre 2012. Nous étions quelques adultes à faire le voyage avec eux en tant qu'accompagnateurs et le groupe était complété par quelques choristes luxembourgeois qui voulaient saisir l'opportunité de cette rencontre avec le professeur anglais. Toute l'expédition avait lieu dans le cadre du festival le « printemps des maîtrises » et soutenu par le programme de coopération culturelle européen INTERREG IV. Le choix d'organiser une rencontre avec ce chœur est justifié par le niveau de ce chœur d'enfants de réputation internationale et pour les qualités musicale et pédagogique de leur chef de chœur régulièrement invité en France pour y enseigner.

L'Angleterre a connu une tradition plus continue des maîtrises, de ces « choir schools » liées à l'histoire de la monarchie. La Révolution Française et les changements de régime politiques en France ont empêché soit la restauration des maîtrises soit le remplacement de celles-ci par des écoles de musique et chant laïques. Le Royaume-Uni est encore de nos jours une monarchie, celle-ci a été restaurée en 1660, ce pays a donc une plus grande continuité dans ses institutions. La fin des maîtrises telles qu'elles existaient sous l'Ancien Régime a été votée en 1790 par l'Assemblée nationale avec la dissolution des Chapitres qui les finançaient, et les régimes politiques suivants ne sont pas soucieux de l'enseignement général et musical avant le siècle suivant. Il y eut de nombreuses tentatives locales tout au long du XIXe en France pour créer des écoles de chant et des chorales populaires, mais il a fallu attendre le milieu du XXe siècle pour avoir des écoles de musique publiques et des politiques culturelles ambitieuses. Notre pays n'a pas la même ancienneté dans l'enseignement musical. Pour ce professeur, le rôle de l'enseignement musical ce n'est pas que de produire de l'excellence, mais est un outil de développement personnel, différent de ce que peut apporter l'école :

« Cela donne aux enfants l'opportunité de chanter à haut niveau, dans un lieu vraiment privilégié. (...) je crois que c'est vraiment important de comprendre que la musique est un moyen pour un enfant de développer sa vie intérieure. Le chant demande de la technicité, mais comporte également une dimension spirituelle et émotionnelle. Je crois que d'une certaine manière, nous devons cultiver cela. Nous voulons que les enfants comprennent ce qu'est la beauté dans la vie, et ce qu'est l'engagement. Ce sont des choses importantes. Et la solidarité. Ce sont des qualités qu'une société devrait nourrir.⁴²⁵ »

424 « The Choir of New College Oxford, composed of men and boy trebles, is one of the leading choral ensembles in the world, celebrated for its distinctive and stylish performance of music from five centuries ».

Source : communication du New College Choir, sur leur page internet. <https://www.newcollegechoir.com/>

425 Interview de E. Higginbottom, in Jean Balczesak, « La voix d'Oxford - Edward Higginbottom », video 4'52, 2012. Texte original (traduction de moi) : « It's giving children the opportunity to sing to high quality in a very

Le chœur anglais est un chœur de garçons : le chœur français est un chœur mixte. Ces enfants anglais répètent tous les jours pendant leur pause déjeuner et chantent les soirs à 18h à la chapelle du New College, pour l'office du soir. À la surprise des Français (qui sont ici de tradition catholique) le célébrant est une femme. Ces Anglais sont des chrétiens anglicans, et cela est permis par leur religion. De plus, comme en Angleterre, l'État et la religion ne sont pas séparés, ce qui est le cas en France depuis 1905 – à l'exception de l'Alsace et de la Moselle, d'où viennent nos petits chanteurs –, ce chœur est donc public.

Le voyage permet non seulement aux jeunes choristes de bénéficier des enseignements du professeur anglais, mais d'une mise en situation dans laquelle ils peuvent chanter dans les mêmes conditions que le chœur anglais et être confrontés directement à une autre tradition de chant choral que la leur. De plus, ils chantent un programme de musique anglaise, « A Ceremony of Carols » de Benjamin Britten (1913-1976) qui prend tout sens une fois chanté dans le pays d'origine du compositeur, qui était également maître de chapelle et a écrit spécifiquement pour voix d'enfants. Les enfants avaient des répétitions dans la salle de répétition du chœur de garçon (voir photo page suivante), et avaient la possibilité d'assister au *Evensong* – l'office du soir, une spécificité anglaise. Ces enfants ont l'air jeunes, mais également très autonomes. Ils bavardent à voix basse en s'installant, le chef de chœur ne demande jamais le silence ou leur attention, car ils ont une oreille sur ce qu'il se passe et chantent tout de suite. À l'*Evensong*, les garçons, qui sont sopranos et altos, sont rejoints par des hommes en qualité de ténors et basses. Personne ne semble surpris ici de voir des enfants se rendre à l'université pour prendre leur cours de chant, pourtant c'est là qu'enseigne leur professeur. On peut se demander également l'intérêt pour de jeunes enfants d'être déjà familiarisés avec le monde universitaire, où peut-être ils continueront leurs études un jour. La planche photo de la page ci-contre montre quelques images de ce stage qui se passait au New College à Oxford, dans un décor inégalable. On y voit les répétitions du chœur de Metz avec le chef anglais. Encore une fois, l'expérience du voyage fait partie de l'expérience musicale en permettant aux jeunes choristes de découvrir la musique anglaise dans les conditions culturelles de production, et de voir ce professeur dans son lieu de travail habituel. Les jeunes choristes sont véritablement mis en situation.

special place (...) I think it is very important to understand music is a way a child's inner essence can develop. It has technical demands, but it has also spiritual and emotional demands. I think there's a way in which you want to cultivate that. You want the child to understand what beauty is in life, and what commitment it is. Those are very important things. And what solidarity is. Those are qualities in a society you want to nourish ». Who teaches them about beauty ? I don't think they do that at school. We need to teach them what beauty is, otherwise they will trash the place when they get older. So at some level, I want children to be moved by what they do ».

Le stage de chant choral au New College
masterclass avec Edward Higginbottom



(c) photo de Jean Balczesak
répétition de la maîtrise de Metz au New College



(c) photo de Jean Balczesak.
Edward Higginbottom



(c) photo de l'auteur
Les enfants répètent ici au New College, dans la salle de répétition du
choeur de garçons

Figure 12 Le stage de chant choral à Oxford

La salle de répétition du chœur de garçons ne ressemble en rien aux salles de musique de nos écoles de musique : les enfants chantent debout, sur deux rangées en face à face. Le groupe de jeunes Français a une répétition dans cette pièce pour se mettre dans les mêmes conditions que les jeunes Anglais, même si heureusement pour eux, le professeur parle couramment français.

Cette expérience a entraîné d'autres échanges. E. Higginbottom étant également invité à donner des masterclasses en France, nous l'avons revu au Luxembourg et au château de Lunéville (Meurthe-et-Moselle) en 2012⁴²⁶ et 2015. Les concerts sont intégrés à la programmation culturelle de ces lieux, et sont également une façon de montrer le travail accompli pendant des masterclasses et de le partager avec le public local. Le programme musical est constitué « évidemment » de musique anglaise (Henry Purcell) et française (Marc Antoine Charpentier) en symétrie avec le programme d'échange et de façon à mettre en valeur à la fois les choristes et les instrumentistes, avec quelques pièces pour instruments seuls ; ici une chaconne de Henry Purcell (musique instrumentale) et des airs de Marc Antoine Charpentier (musique vocale). L'extrait ci-joint nous montre un moment pendant le raccord avant le concert au Luxembourg, à Neumunster.

« **15 mai 2015. Neumunster.** Il est 15h, le concert est à 20h. Nous avons deux heures pour réviser, améliorer ce qui doit l'être. Les instrumentistes se réservent la fin du raccord pour revoir leur pièce, une chaconne de Henry Purcell. Les pièces, sauf celles qui ne font que trois pages, ne sont pas exécutées en entier. Le chef demande d'entendre un passage, une mesure en particulier, ou seulement la fin ou le début d'une pièce. »

Le raccord sert autant à répéter les dernières choses qu'à prendre ses marques dans la salle de concert. Chacun prend conscience de l'espace, nous cherchons comment nous placer : certaines pièces sont pour voix d'enfants, les adultes alors reculent pour leur permettre d'être en avant. Les instrumentistes découvrent également un imprévu de taille puisque l'orgue positif qui est prêté pour le concert n'est pas dans la bonne tonalité :

« **15 mai 2015. Neumunster.** Les musiciens sont trop serrés, la scène de la chapelle est trop petite par rapport au nombre. Le théorbiste taquine sa voisine violoncelliste en touchant ses cheveux avec son théorbe. Le violoniste tient son violon et pose son coude sur l'orgue : cela fait rire le groupe. Les chanteurs se placent par pupitre, les sopranes 1 et 2 aux extrémités de la scène et les ténors et basses au milieu, derrière l'orgue. Chacun bouge ensuite de quelques centimètres pour pouvoir voir le chef malgré le peu de visibilité induit par le manque d'espace. (...) L'organiste est contrarié : il ne sait toujours pas dans quelle tonalité il doit jouer : son clavier peut se déplacer de droite à gauche pour changer de diapason. Cet élément contrarie à son tour E.H. qui lui dit : « *vous avez donc un clavier tempéré si vous pouvez transposer comme ça... !* » C'est une imperfection, car les

426 Trois dates de concert : jeudi 06 décembre 2012 à 20H, Arsenal de Metz, vendredi 07 décembre 2012 à 20H30/ église décanale de Diekirch (Luxembourg), samedi 08 décembre 2012 à 20H/ conservatoire de musique de Luxembourg.

spécialistes de musique ancienne aiment particulièrement jouer en tons mésotoniques, qui sont naturellement irréguliers, ce qui n'est pas le cas des claviers modernes. Les instruments à cordes peuvent plus facilement s'adapter. Le chef de la maîtrise lui offre une solution : « tu feras pas les tierces ! »

Cette dernière intervention est une fausse solution, c'est de l'humour, intraduisible ici. L'orgue ne convenait pas, mais à ce moment, impossible d'en trouver un autre. Ce concert se situe 3 ans après le voyage à Oxford, avec un chœur d'enfants et adultes. En accord avec les objectifs du stage, et parce que la masterclass est donnée par un professeur anglais, le concert présente un programme de musique anglaise, autour des compositeurs Haendel et Purcell. Le concert apporte autant aux stagiaires qui ont pu le préparer, qu'à l'ensemble d'auditeurs dans la salle de concert qui à l'occasion d'entendre de la musique baroque anglaise. Le concert commence par des discours, qui visent en particulier à expliquer le choix du programme au public, et donner des éléments de contexte pour leur permettre de mieux apprécier la musique. Les « ressources de l'histoire »⁴²⁷, partagées sous forme d'anecdote, sont une façon d'impliquer le spectateur dans l'histoire, lui proposer d'en faire partie :

« **Journal de terrain. 2 mai 2015 20h, château de Lunéville. Concert.** L'orchestre s'installe en premier. Les instrumentistes s'accordent devant le public. L'organiste donne quelques accords sur lesquels se règlent les violons puis le violoncelle. Les cordes continuent de s'accorder entre eux, sans l'orgue. Cela prend 4 minutes pendant lesquelles du public retardataire continue d'arriver. Quand ils ont fini, les choristes rentrent en deux files depuis les deux extrémités de la scène et s'installent sous les applaudissements. Le concert s'ouvre par des discours, le premier étant celui du directeur du château qui laisse la parole à E.H. :

« Bonsoir Mesdames Messieurs. Dans les années 1680, si vous étiez là, il y avait un géant musical en Angleterre, son nom était Henry Purcell. À Paris il y avait Marc-Antoine Charpentier. En ces temps-là, je crois qu'ils n'ont aucune idée l'un de l'autre, ils travaillaient chacun dans son coin et dans une façon où chacun se rapproche du style de l'autre. Il y a vraiment un comportement musical qu'ils ont en commun qui est fascinant. À Londres, Purcell était responsable de la musique dans la chapelle de Charles II restaurée en 1660 et il a survécu à cette période difficile grâce à des Français qui lui ont donné un logement à Paris. À la chapelle restaurée, il y avait beaucoup d'idées de faire ce qu'on entendait en France parce que Charles II entendait de la musique réformée dans la chapelle »

Le programme visait donc à présenter l'influence française dans l'œuvre de Purcell suite à son voyage en France, justifiant du même coup la collaboration franco-anglaise sur ce programme, et établissant un lien entre cette musique anglaise et le public français de Lunéville qui l'écoutait à cette occasion. Le concert s'intégrait à la programmation culturelle du château de Lunéville, et était aussi l'occasion pour le chœur de montrer les progrès réalisés. Un imprévu est arrivé

427 Emmanuel Ethis, et Jean-Louis Fabiani. « Conclusion. Pour une sociologie des publics de la culture « reterritorialisée » », Emmanuel Ethis éd., *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*. Paris : Ministère de la Culture - DEPS, 2002, page 275

pendant le concert et sitôt que les choristes eurent quitté la scène, ils s'empresstent d'en débattre :

« **Journal de terrain. 2 mai 2015 20h, château de Lunéville. Concert.** Immédiatement après, dans le couloir du château, la tension se relâche, les enfants se défoulent et tous, enfants et adultes, parlent vivement, échangent les impressions du concert. Un incident en particulier est largement commenté : les sopranes 1 ne sont pas parties dans le *Gaudete*, les Sopranes 2 ont eu le bon sens de suivre les sopranes 1, mais les voix avaient donc une mesure de retard sur l'orchestre. L'incident n'aura duré que quelques secondes puisqu'ils se sont « rattrapés » sur la phrase suivante. Les musiciens cherchent l'explication : le chef n'a pas donné le départ aux sopranes, et seules, elles ont hésité à partir ; l'orchestre avait pris un temps relativement long juste avant cette pièce pour accorder le violoncelle et cela a fait rire tout le monde sur scène. Une basse pense que cela aurait fait baisser la concentration de chacun. Le gambiste souffle aux chanteurs, plutôt fier de lui que l'orchestre a rajouté une mesure pour sauver la mise. Quelqu'un salue l'initiative de l'organiste de plaquer un accord sur le temps fort, ce qui a fédéré tout le monde. L'enregistrement du concert montre aussi que l'orchestre a baissé le volume à ce moment : on n'entend plus les violons ni le théorbe, la violoncelliste ne joue plus que des valeurs longues pour faire un fond sonore et ce n'est qu'à la cadence que l'équilibre est restauré. Une basse — soliste et intermittent du spectacle — s'étonne de ne pas avoir remarqué l'incident et l'a appris en entendant les autres en parler. »

Ce concert a donc connu un grand danger, puisque le duo de voix femmes n'a pas fonctionné et les femmes, cherchant à se *rattraper*, se sont décalées avec l'orchestre. L'incident a créé un moment de suspense qui s'est terminé fort heureusement par la prudence de l'orchestre (qui a joué des valeurs longues et insignifiantes pour accompagner les femmes sans créer plus de décalage) et l'organiste qui a plaqué un accord pour donner un départ clair sur la phrase suivante. Ce sont les risques du concert, qui est une performance. Cela montre aussi la capacité des individus à rattraper des erreurs, collectivement. Les erreurs se rattrapent à partir de décisions collectives prises dans le feu de l'action. Le concert est également l'occasion de découvrir les talents des uns et des autres à l'intérieur du chœur :

« Ce n'est pas seulement l'heure des bilans, mais aussi celle des félicitations. La jeune soliste de 15 ans a eu du succès. C'est la fille du chef et même si ce n'est pas le premier solo qu'elle fait, celui-ci est admiré. (...) Elle faisait un duo avec son frère, de 13 ans, soprano comme elle. Il est "pressé" de chanter plus grave et content lorsqu'il peut parfois chanter avec les ténors. Sa mère, soprano dans le chœur, le taquine : « *et des notes sont sorties ?* ». D'autres choristes admirent chez lui son assurance. Il s'est fait remarquer dans les quatuors où sa voix légère de garçon faisait contraste avec celles des hommes. »

Les aléas rencontrés renforcent quelque part la cohésion du groupe. En se racontant à nouveau certains moments clés du concert, ils confirment le fait de partager une même expérience et revivent le moment. Le groupe est en représentation face au public, mais face à lui-même également et ces concerts construisent l'histoire commune du groupe.

2.2 Chanter au chœur de chambre : entre service liturgique et prestations de concerts

Ce chœur participe à 200 offices à la cathédrale, et une trentaine de concerts par an. Le sens de la représentation publique change selon le contexte dans lequel elle s'inscrit : cérémonie religieuse, concert. Le chef de chœur me faisait remarquer pour souligner la différence. Le public n'applaudit pas les messes : en réalité cela arrive à de rares occasions lorsque l'assemblée souhaite remercier le chœur pour la belle cérémonie, mais ce n'est pas une habitude. Il y a d'autres types de représentations que les cultes et les concerts. Le chœur a notamment servi de « chœur d'application », c'est-à-dire d'outil pédagogique dans le cadre de la formation de quelqu'un d'autre : nous avons par exemple chanté pour une cheffe de chœur qui passait une épreuve de direction de chœur lors d'un concours d'entrée au conservatoire de musique, ou servit de cobaye pour des apprentis chefs de chœur lors d'une formation à la direction de chœur. Dans ce cas, il n'y a pas de public, et c'est le chef de chœur qui est évalué (sa gestique, son interaction avec le chœur ou sa manière d'organiser la séquence de travail). Les concerts ont plus d'enjeux que les autres représentations, car il y a un public :

« Note d'observation (juin 2017). Salle de répétition de la maîtrise. » *« Le concert c'est la semaine prochaine ! »* rappelle Christophe, un peu en stress, depuis le piano pour aider le groupe à se concentrer. Le temps manque : il reste trois quarts d'heure, il faut voir tout le programme et il y a des choses à régler. C'est là qu'on entend l'alarme incendie. Elle nous exaspère. On fait tous semblant de ne pas l'entendre, mais Marie-Laure, soprano et secrétaire du chœur, va dans le couloir et ouvre la porte : là, il n'est plus possible d'ignorer le signal. Christophe n'a pas un quart d'heure à perdre et indique aux derniers (un ténor, son fils, sa fille et moi) qu'on va répéter à la chapelle. »

Il n'y a un type unique de concerts, mais des cadres différents de représentation à l'occasion de fêtes (Noël, Fêtes de la musique, fête nationale...), ou en collaboration avec un autre ensemble.

Le déchiffrement, donc nous avons déjà parlé, reste quelque chose de difficile à faire :

« Journal de terrain. 13 octobre 2017. » Déchiffrer c'est assez drôle, car pas facile. Le chef est au piano, et nous, on fait ce qu'on peut. La plupart l'avaient déjà lu la semaine dernière, mais on chante tous cette pièce comme si c'était la première fois ; il y a de fausses notes ici ou là. Dans le dernier chœur, il faut se dédoubler, car c'est écrit pour double chœur. Pour le concert, nous chanterons avec un autre chœur ce qui permettra d'avoir un effectif plus adapté, mais là on se divise, et toutes les voix ne seront pas chantées. On change de place : il veut les altos du chœur 2 à sa gauche, les sopranes du chœur 1 devant lui. Les hommes ne bougent pas. Après une ou deux lectures avec des fautes, on lit pupitre par pupitre. Et puis, il nous fait chanter 2 pupitres à la fois, pour construire petit à petit : d'abord altos seuls, puis sopranes seules, puis basses et alto ensemble, etc. Après un duo basse—sopranes, où les sopranes pouffaient de rire à cause de leurs fausses notes. Le chef demande à entendre la pièce « *une fois sans les sopranes* ». Et elles : « *C'était déjà sans nous !* »

Les choristes, en particulier les sopranes dans cet extrait, font preuve d'autodérision face aux erreurs. Nous chantions une pièce pour double-chœur (donc à 8 voix) sans avoir les effectifs

nécessaires : nous nous divisons en ⁴²⁸sous-groupes pour pallier le manque et pouvoir entendre la pièce avec toutes les voix. Ensuite, nous assemblons les voix deux à deux pour vérifier la justesse. Malgré les fautes, chaque lecture est meilleure que la précédente. Les choristes mélangent le sérieux et de la « distance au rôle⁴²⁹ » visible par l'humour qu'ils font de la situation. Cet exemple est représentatif des répétitions hebdomadaires. Les choristes déchiffrent en faisant des erreurs, et la répétition avance par lectures successives de la pièce.

Le concert privé

Ce chœur répond à quantité de propositions de concerts, et parmi celles-ci il peut y avoir des concerts privés, ou des concerts publics avec un public restreint comme à inauguration de lieux publics, et la participation à des événements d'une organisation publique, comme une municipalité. À ces occasions, le public, qui n'est pas venu pour la musique montre d'autres attitudes. La musique est ici un intermède ou un fond sonore et non présentée comme une musique de concert. Lorsque le chœur a chanté quelques minutes lors de l'inauguration de l'abbaye de Pont-à-Mousson après sa rénovation où les voix du chœur résonnent et les élus présents ont pu voir que cette pièce se prêtait bien à des concerts. Les voix font entendre l'espace de la pièce aussi. Lors du G7, où nous étions quelques femmes à chanter dix minutes pour les ministres du gouvernement, les invités circulaient dans la pièce sans prêter attention aux chants, à l'exception de quelques personnes qui se sont arrêtées pour prendre une photo et nous dire qu'ils aimaient cette musique qui correspondait au lieu (des chants grégoriens pour voix de femmes, dans une salle datant du Ve siècle). Nous chantions des chants de Noël en plein mois de mai, mais le public n'en savait rien, car le texte était en latin.

Une des choristes de ce chœur qui était italienne a permis d'organiser des concerts pour l'ambassade d'Italie où elle était elle-même employée pour la fête de la musique ou la fête nationale de l'Italie. Selon l'occasion, le chœur fut à plusieurs reprises sollicité pour chanter pour la fête de la musique (deux années de suite), Noël, la fête nationale d'Italie célébrée à l'Hôtel de Ville, l'inauguration du Festival du Film Italien de Villerupt (deux années de suite également, à ce jour) et le pot de départ du Consul d'Italie. Ce sont des moments festifs. À la fête nationale de l'Italie, nous chantions des hymnes italiens que les invités ont écoutés, voire chantés avec nous. Ces événements sont différents des concerts publics, car ils sont destinés à une audience restreinte (parfois très restreinte comme au G7 où invités, personnels et choristes

428 Erving Goffman. La « distance au rôle » en salle d'opération. *Actes de la recherche en sciences sociales*. Paris : Le Seuil, 2002, Vol. 143, n° 3, p. 80-87

429 Erving Goffman, op cit.

devaient passer par un dispositif de sécurité) ou sur des formats beaucoup plus courts quand il s'agit de proposer quelques minutes de musique pour animer un événement mondain.

La fête de la musique est pour tous les ensembles de musique et groupes, l'occasion d'organiser quelque chose. Ce chœur participait très rarement à la fête de la musique, mais y avait été invité deux années de suite par l'Ambassade d'Italie. La première fois (2016), le concert avait lieu à l'ambassade avec un programme de chant italiens, et la seconde fois (2017) au lycée Jean 23, avec l'oratorio *Jephte* de Carissimi. Dans ce type d'événement, le chœur ne dispose pas d'une salle de concert, mais emploie l'espace de la cérémonie, quel qu'il soit. Au consulat, c'était une salle de conférence dont ils avaient déplacé des chaises pour faire des rangs pour le public, et les choristes étaient donc au même niveau que le public :

« **21 juin 2016.** Nous avons rendez-vous au consulat d'Italie, à Metz pour un concert à 20h. (...) Christophe est à l'orgue (le positif que la maîtrise a acheté l'an dernier, cela évite d'en emprunter/louer un à chaque fois) et une quinzaine de chanteurs sur un rang, en demi-cercle autour de lui. Une fois les derniers arrivés, on s'aperçoit que ce n'est pas pratique et faisons deux rangs, pour que le chef voie tout le monde, et vice versa. (...) On se met en quinconce. La répétition va très vite. On lit tout une fois sans attendre que tout le monde soit là puisqu'à 18h30 ils avaient déjà commencé. Les retardataires prennent en route. À la fin de la première pièce, Christophe demande tout de même : « *est-ce que tout le monde a fait le début ? On refait le début* ». Nous nous servons des partitions qui manquent dans les piles. La méthode est toujours la même : sur une chaise Christophe met une pile de pochettes rouges sur les autres chaises, les partitions classées plus ou moins dans l'ordre du programme. Tout à coup il est 19h30. Une choriste annonce l'heure « *Il est la demie !!* », car le temps presse et le chef avait perdu la notion du temps. Christophe : « *La demie de 19h ? ... et le concert c'est à 20h30 ?* », Choriste : « *non 20h !* », Christophe : « *Alors on accélère !* ».

Nous voyons encore des concessions de dernières minutes : cette fois-ci, il n'y a pas le temps de tout voir et de s'assurer que le programme de concert fonctionne bien. Il reste des éléments d'incertitude à ce stade : est-ce que le chœur arrivera à tout faire malgré le peu de répétitions ? Heureusement que c'était le cas. Appelons ça la magie du spectacle qui a pour effet de rassembler l'effort collectif en une performance. Mais pour les choristes, et faute d'avoir eu une vraie répétition, c'était aussi la première fois que nous entendions le programme en entier. Le chef de chœur optimise les dernières minutes de répétition pour voir ce qui n'en fonctionne pas, d'autant plus qu'il dirigera depuis le piano donc ne pourra pas donner les départs ou rattraper le chœur en cas d'erreur :

« **Journal de terrain. Fête de la musique au consulat d'Italie.** Vincent a un solo, c'est la première fois que je l'entends. Les autres aussi. Friede : « *on a découvert Vincent aujourd'hui !* ». Sa fille ajoute : « *il a du mérite, il a appris qu'il était soliste vendredi !* ». Le chef de chœur est stressé, il arrête de jouer, et donc nous de chanter, pour un problème de tempo : « *ça s'entend que vous n'êtes pas ensemble !! Je ne peux rien faire, juste avec la tête alors regardez-moi !* ». Effectivement, il dirige depuis le clavier et ne peut pas gesticuler des mains pour donner le tempo ou réagir. Ensuite nous répétons les hymnes

nationaux. Louise annonce qu'elle n'a pas la partition de la Marseillaise, mais personne ne l'a et nous ne la répéterons pas non plus. Nous n'avons que celle de l'hymne italien (*Inno di Mameli*) et de l'hymne européen. Christophe prend 5 minutes pour jouer l'introduction de l'hymne italien à l'orgue — qu'il semble déchiffrer et nous le lisons une fois. Jeanine, qui est italienne, nous corrige sur la prononciation : « *on ne dit pas chiamo, mais Kiamo !* ». Le texte est compliqué pour des non-italiens. Nous le chantons à l'unisson et non en polyphonie comme c'est écrit. Puis c'est l'heure. Nous attendons derrière le rideau rouge (...) Le consul fait un discours, nous ne comprenons pas l'italien. Jeanine nous fait signe quand il parle de nous et qu'il faut entrer. Nous entrons donc, sous les applaudissements. »

Comme dans l'exemple précédent, le chœur se découvre lui-même pendant le concert. Ce soir-là les choristes ont découvert la voix de Vincent, 40 ans, enseignant, qui avait un solo pour la première fois. En chœur nous entendons rarement les voix individuelles, c'était donc une découverte. La musique étant du spectacle vivant, il y a cette fois encore des imprévus à gérer :

« L'instrumentiste qui nous accompagnait, a eu du mal tout à coup à s'accorder, car la viole de gambe souffrait du temps orageux, si bien qu'elle se désaccordait rapidement : une cheville était bloquée et il essayait de l'accorder à grands tours de bras. Ayant enfin accordé une corde, il prévint le public « *il y en a 7 !* » ce qui a fait rire l'assemblée et fait patienter. Un ténor de 15 ans s'est senti mal pendant le concert, il fait chaud, le garçon est sorti de scène. Chacun s'en est aperçu, mais cela n'a pas arrêté le concert. À la fin de notre programme, Christophe se lève de l'orgue et se met dans le rang avec les chanteurs pour saluer. Il fait avancer les solistes qui saluent seuls, avant de rentrer dans le rang. Il fait lever ensuite le joueur de viole de gambe et tout le monde salut d'un même geste, ce après quoi le consul se lève pour dire un remerciement : il remercie la Maîtrise, il remercie en particulier Jeanine d'avoir organisé ce concert, et qui est aussi employée au consulat. Il demande qui est le plus jeune : c'était A., le fils de Christophe, un grand adolescent qui chante avec les basses depuis peu. Le consul annonce enfin une tradition, « *mais je ne vous dirais pas laquelle* », bien que tout le monde ait compris de quoi il s'agissait. Le public se met debout et nous entonnons l'hymne italien, l'hymne français (un seul couplet) et l'hymne européen (un seul couplet en latin) »

La photographie ci-après, prise par un membre de l'assistance, montre la disposition du chœur dans un lieu qui n'est pas dédié à la musique. Les organisateurs ont tiré un rideau pour séparer cette salle du couloir et faire office de scène pour un concert d'une heure.

« **Journal de terrain. Concert au consulat d'Italie.** (...) Toutes les partitions sont triées en pile sur un bureau et chacun vide sa pochette en remettant ses partitions sur la bonne pile, si possible en même temps. Une sorte de fordisme un peu chaotique qui fait gagner un temps fou pour le rangement. Les femmes retournent à leur vestiaire pour récupérer leurs affaires et nous retournons dans le salon. Un buffet nous était promis ; les verres étaient déjà posés sur des tables pendant le concert, et le public et un ou deux chanteurs ont poussé les chaises pour transformer cette pièce en salle de réception. Il y avait des vins et du champagne italien, des plateaux de tomate et mozzarella, et un parmesan d'un mètre de rayon. Le public formait des petits cercles pour la conversation. Entre chanteurs, l'humeur est au débriefing : il faisait trop chaud, F. nous a fait peur quand il revenu tout pâle. »



Figure 14 Le concert privé pour la fête de la musique

La fête de la musique au consulat d'Italie

Ci-contre : concert de la fête de la musique au consulat d'Italie.

Nous voyons une vingtaine de choristes, adolescents et adultes sur une ligne. Au premier rang. Les choristes sont issus du Chœur de Chambre et du Collège Vocal de la maîtrise de Metz pour les plus jeunes. Au premier rang : le chef de chœur joue sur un orgue "positif" (orgue positif, par opposition aux grands orgues dans les Eglises), accompagné d'un musicien à la viole de gambe.

Les lieux ne sont pas toujours adaptés à un concert. C'est le chœur qui s'adapte. Lors d'un concert à la marie pour la fête nationale d'Italie, un canapé rond en haut des escaliers nous sert de vestiaire et un salon, où il y a déjà les convives sera la salle de concert. Une estrade est prévue pour le consul, pour les discours et le chœur est placé à gauche du public entre la foule d'invités et le mur. Nous chantons debout, serrés contre une cheminée avec les convives devant nous par faute de place. C'est un concert d'un quart d'heure pour faire entendre un air de Verdi et des hymnes nationaux dans le cadre de leur fête :

« **2 juin 2017** Nous avons rendez-vous à 19h30 à l'Hôtel de Ville de Metz pour chanter quelques airs italiens. Nous les avons lus la fois dernière. Le programme : un air d'opéra de Verdi, l'hymne l'Italien, l'hymne français et l'hymne européen. (...) Lorsque j'arrive, quelques chanteurs sont déjà là, les autres arrivent au compte-goutte. Nous posons nos affaires dans un petit salon en haut des escaliers, juste à l'entrée du salon où aura lieu la fête. Les invités sont déjà là. Le décor est chic, avec un tapis rouge, de grandes fenêtres qui donnent sur la place d'armes et les invités sont chics aussi, on voit des costumes, des robes, des coiffures sophistiquées. Il est l'heure. (...) Il y a du monde, donc le chœur est finalement contre une cheminée, avec les adultes sur un rang et les jeunes sur un deuxième devant eux.

Christophe est coincé avec le piano entre le chœur et la porte du salon. La cheminée derrière nous sert de table pour le stock de pochettes rouges que nous faisons passer dans les rangs. Il n'y en a pas assez pour tout le monde ; ce n'est pas si grave, car ceux qui en ont n'ont pas assez de place pour les ouvrir. »

Puisque c'est une fête, le temps réservé pour la musique est court : ce n'est pas un concert, mais un intermède musical pour agrémenter la soirée de fête nationale. Pour l'un des chants, l'accompagnement est sur CD : cela change des choses, car nous ne pouvons pas décider des tempos, seulement nous aligner coûte que coûte sur ce qui est sur l'enregistrement. Un point d'orgue en particulier nous semble exagérément long. La fête suit en effet un léger protocole en début de soirée pendant lequel le Consul présente un à un les invités remarquables. L'intermède musical vient clore le moment protocolaire de l'évènement avec des hymnes que l'assistance chante avec nous et signale pour tout le monde l'ouverture du buffet :

« **2 juin 2017. Hôtel de Ville de Metz** Nous ne chantons pas tout de suite. Le Consul dit un mot de bienvenue et les invités n'ont d'yeux que pour lui. Il dit un mot sur les Ferrari, puisque des modèles de Ferrari étaient exposés devant l'hôtel de ville et fait la liste des invités remarquables, avec un trait d'humour, car c'est du protocole et il sait que cela peut être long. Ensuite il annonce le chœur, en faisant un nouveau trait d'humour, car le chef de chœur est « encore un italien ! ». C'est la première fois que nous faisons du playback : l'accompagnement d'orchestre est sur un CD. Christophe est à côté du lecteur CD pour nous donner les départs. Il y en avait pour 10 minutes de musique. Les convives ont chanté l'hymne italien avec nous et ont pris des photos pendant l'air d'opéra de Verdi »

À la fin du concert, nous ajustons encore le programme de la soirée et échangeons nos impressions. L'évènement est mondain, mais notre participation s'arrête à la musique même si nous sommes invités au buffet. L'évènement a un lieu un vendredi soir, jour habituel des répétitions, que nous reprenons rapidement à la cathédrale. Le chef de chœur étant maître de chapelle, il a les clés pour qu'on puisse y accéder sans perdre de temps (l'hôtel de ville et la cathédrale sont sur la même place).

La musique d'église

À la cathédrale, le chœur accompagne les offices ordinaires du dimanche, les vêpres lors des jours de fête, des rassemblements diocésains et autres évènements du diocèse (quête diocésaine, titularisation d'un nouvel organiste, ordinations de prêtres...) et quelques concerts spirituels en lien avec le temps liturgique : par exemple un concert de l'avent (avec le chant grégorien *Rorate* et quelques chants de Noël traditionnels). Ce sont des concerts adaptés au temps liturgique et qui prennent une autre dimension, car ils sont donnés dans un lieu dédié au culte, au lieu d'une salle de concert publique. Or l'« espace engage et provoque une dimension symbolique⁴³⁰ » et

430 Anne-Marie Green. « Les usages sociaux du walkman dans le quotidien urbain. Ou le « temps musical » comme élément de transformation de l'espace social », *Sociétés*, vol. n° 85, no. 3, 2004, pp. 101-111.

participe à la production musicale. Le lieu change le sens de la production musicale et les attentes du public, sans changer fondamentalement le programme du concert : celui-ci est composé de pièces « de répertoire » qui pourraient être données dans le cadre d'un concert de musique classique, mais qui dans le cadre de la cathédrale permettent à un public d'auditeurs venus à la cathédrale de vivre ce temps liturgique en musique. Selon le calendrier des célébrations, les choristes sont aussi présents pour des *vigiles* ou des *matinales* : nous avons chanté une fois à 6h du matin lors d'un stage de chant grégorien avec le chœur *Lux Cantus*, dont la cheffe de chœur Olga Roudakova voulait recréer cette cérémonie dans un cadre qui se rapproche du cadre originel de production de cette musique. Nous pouvions donc éprouver par nous-mêmes ce que cela fait de chanter avant le début du jour. Lors de ces occasions, nous voyons également quelques choristes supplémentaires qui participent uniquement aux offices. Il n'est éthiquement pas possible d'empêcher des individus de chanter à la cathédrale quand même ils ne sont inscrits pas inscrits à la maîtrise, car la participation au culte est liée à une liberté individuelle. Le chœur ajoute de la solennité au culte et embellit les cérémonies. À la différence de la musique des concerts donnés pour le plaisir du public, la musique à l'Église est une musique de « fonction »⁴³¹ et n'a de sens que pour les fidèles.

Les périodes de fêtes religieuses, en particulier Noël et Pâques demandent plus de présence des choristes à la cathédrale : concert spirituel pour le temps Pascal, messe « chrismale » le matin, concert spirituel pour le *Jeudi Saint* et *chemin de croix* le *Vendredi Saint* (souvent accompagné du *Via Crucis* de Litz pour voix de femmes), la veillée Pascale et plusieurs messes et vêpres. Ces temps sont tous accompagnés par le chœur. Il n'y pas de célébrations sans musique, et certaines reposent presque entièrement sur de la musique comme les vêpres ou le chemin de croix qui alterne lectures et chants. L'observation ci-dessous montre un rituel traditionnel à la cathédrale dans le cadre des célébrations de Pâques et des éléments quant à la façon des choristes d'investir l'évènement :

« Journal de terrain. Veillée pascale 15 avril 2018, cathédrale de Metz : Il est un peu moins de 22h. Il fait noir, les lumières sont volontairement éteintes. La cathédrale semble vide, c'est que tout le monde (l'assemblée) s'est déjà rassemblé au fond de la cathédrale, près de l'entrée. Ils font un cercle autour d'un feu : le sacristain et son épouse ont préparé une pyramide de bois. Nous marchons en procession, prêtres, clercs, chanteurs vers le rassemblement et nous nous plaçons vers l'intérieur du cercle, les uns à côté des autres. Chacun a une bougie, encore éteinte. Le feu est allumé, je n'ai pas vu qui l'a allumé. Le sacristain ajoute un peu de bois. La cathédrale est plongée dans le noir, éclairée seulement par ce feu. L'évêque se tient debout, des clercs tiennent pour lui un livre : il parle, la célébration commence. Le cierge pascal est allumé dans ce feu et nous formons une nouvelle procession : le cierge pascal en tête, suivi des prêtres, des chanteurs et de la foule.

431 Anne Marie Green, *De la musique en sociologie*, Paris : L'Harmattan, 2006, p 28

Les participants, choristes y compris, se partagent la flamme : de proche en proche, chacun allume sa bougie et passe la flamme à son voisin si bien que rapidement la cathédrale est éclairée par des centaines de petites flammes qui se dispersent à mesure que les fidèles regagnent leur place. En marchant, l'évêque chante : « *lumen christi* » et l'assemblée soutenue par les choristes répond « *deo gratias* ». L'évêque retourne près de l'autel, annonce que cette cérémonie est commune à tous les chrétiens, car les autres paroisses font de même. Avec le chœur, nous arrivons à nos places habituelles à droite de l'autel, près de l'orgue. Il y a des chaises pour nous, et des micros comme d'habitude. Un trompettiste est là. Il s'assoit d'abord avec le chœur en bout de rang à ma gauche. Christophe lui indique de se décaler plus loin vers la gauche « *sinon tu vas être dans les micro* », or la trompette est déjà sonore. Quelques filles rient de la cérémonie. Sophie s'amuse de tout ce rituel. Elle ne va pas communier et reste assise : pourquoi est-elle venue ? »

Tout ce rite commémore la mort et la résurrection du christ. Les chrétiens célèbrent le mémorial de la Pâque tous les dimanches par l'« eucharistie » et de façon plus solennelle à Pâques avec des célébrations sur plusieurs jours. Dans la doctrine chrétienne, le Christ est ressuscité pour racheter le « péché du monde ». Les lumières sont éteintes pour représenter sa mort en croix. Il est ressuscité : la flamme qui le représente est partagée par tous les participants et à la fin de cette procession, les lumières de la cathédrale sont rallumées. Ce feu dans la cathédrale est une tradition, suspendue provisoirement en 2019 en réaction à l'incendie de Notre-Dame de Paris (16 avril 2019). Les choristes accompagnent tout le rite : ils chantent et de par leurs tenues (les chantres en rouge, les autres en noir), ils se détachent visuellement aussi bien de la foule que du clergé. Les chanteurs et l'organiste contribuent à la musique de la cérémonie et répondent avec l'Assemblée. L'extrait ci-dessus montre que les choristes participent à des degrés différents puisque certains ne vont pas communier. J'en fais moi-même partie, tout en acceptant bien de participer à la musique et de porter les vêtements du chœur. Les choristes contribuent par leur voix, leur présence à la vie musicale de la cathédrale, en contrepartie des concerts, et participent à titre personnel s'ils le souhaitent. Participer résulte aussi de la force du groupe de se réunir dès qu'il en a l'occasion.

Les choristes ne peuvent pas être présents à tous les offices, en particulier lorsqu'il y en a plusieurs par jours. Ces célébrations demandent peu de préparation : les chants sont distribués aux choristes une demi-heure avant la célébration, et dans le cas présenté ici, certains chants ne sont même pas répétés du tout, et donc déchiffrés pendant la célébration. Les jours de fête comme à Pâques, les célébrations sont faites en grande cérémonie, avec une procession qui inclue les célébrants et les choristes :

« **Dimanche 16 avril 2018.** « Je vais aux vêpres de 17h, et non à la messe de 10h. Nous avons rendez-vous pour cela à 16h30 à la sacristie. En arrivant, j'entends déjà chanter : le chef est au piano et quelques chanteurs sont regroupés autour de lui, déjà en tenue. Je pose mon manteau et mon sac, me dirige vers l'armoire pour prendre une cape noire et les rejoins : je me mets à côté de Pia, une alto, et prends les choses en cours. En regardant sur

la partition de ma voisine, je vois qu'ils en sont en bas de la page de « *j'ai vu l'eau vive* », un chant de paroisse pour Pâques.

La répétition est vraiment rapide : nous ne verrons que 2 ou 3 chants de plus, histoire de les lire une fois avant d'y aller. Peu avant 17h, nous remontons vers la cathédrale (la sacristie comporte quelques marches) et attendons sur des chaises, sous les vitraux de Chagall. Je demande à Pia (65 ans) et Sophie (sa fille de 25 ans) si elles étaient là le matin : non, elles non plus, n'ont pas réussi à se lever. Carole et Charles y étaient. La cérémonie s'apprête à commencer : Marie-Laure (soprane et secrétaire) annonce qu'il y aura une procession. Nous nous rassemblons donc devant la salle de l'évêque : l'évêque, les grands clercs et les prêtres se préparent pour l'office et sortent en ordre pour la procession. Christophe emboîte le pas à deux clercs, nous suivons en deux files parallèles, et les prêtres après nous ; l'évêque clôt la marche. La procession avance vers l'autel et se sépare à cet endroit : les clercs montent les marches vers l'autel, Christophe également, car il dirige la musique depuis l'ambon, et les choristes avancent vers leurs places à côté de l'orgue. Chacun fait une révérence devant l'autel avant de continuer. »

Contrairement aux apparences, puisque la présence d'un chœur à la cathédrale ajoute de la solennité avec des chants et des processions, tout n'est pas préparé d'avance. Les chants liturgiques sont souvent simples et demandent peu de préparation. Le programme des dimanches n'est jamais chanté lors des répétitions du vendredi, qui sont consacrées aux programmes de concerts. Nous voyons également que les choristes négocient les offices auxquels ils peuvent ou veulent participer. Seul le chef de chœur est présent à chaque office, parce qu'il est employé par la cathédrale. Il est habitué à s'adapter au nombre de choristes présents qui reste incertain à chaque fois. C'est aussi pour cela, que beaucoup d'éléments tels que le placement des micros sont décidés sur place dans l'action :

« **Dimanche 16 avril 2018, vêpres cathédrale de Metz, 17h.** Fin de la procession. Christophe monte à l'ambon, et Bénédicte et moi continuons vers nos chaises tout en nous regardant, car nous ne savons pas vraiment comment nous placer. D'un signe de la tête, elle m'indique les chaises du premier rang. Sans parler, nous trouvons tout de même comment nous placer : elle laisse quelques chaises à sa droite pour que les sopranes (derrière nous dans la procession, car elles étaient en rouge et nous en noir) puissent s'asseoir. Les hommes se mettent sur le deuxième rang. Christophe dirige le premier chant pour l'assemblée et nous rejoint. Il réajuste les micros devant le premier rang de chanteurs, et regarde le placement : cela ne va pas ! Il fait de grands signes pour que les hommes ajoutent des chaises à côté des femmes et que nous fassions tous un seul rang vu que nous ne sommes pas nombreux. »

Le concert spirituel — à ne pas confondre avec l'ensemble du même nom qui fait référence aux premiers concerts de musique donnés en 1725 dans la salle des tuileries délaissée par Louis XVI — est un type de concert qui s'adresse à un public venu écouter des œuvres (classique, psaumes, grégorien) en lien avec le temps liturgique en cours. Il s'agissait de concerts devant une audience restreinte, donnés à la cathédrale ou à l'évêché pour accompagner soit le temps de Noël, de Pâques. Ces concerts organisés par ou pour une communauté religieuse en portent également la marque, puisqu'elle s'intègre dans leur attente.

Dans la continuité du paragraphe précédent qui présente des offices et concerts spirituels, voici un exemple d'une collaboration entre trois chœurs, pour un concert spirituel cette fois-ci qui a lieu à l'Arsenal de Metz, le 29 mai 2016. Cette fois le concert est préparé, et s'inscrit dans le cadre du festival « le printemps des maîtrises. Pour ce concert étaient invités le chœur de chambre de la cathédrale de Luxembourg et le chœur d'enfants roumain *Byzantion*. L'objectif cette fois est de découvrir une autre tradition, celle du chant orthodoxe. Le chœur roumain est spécialisé en chant byzantin : c'est un chant chrétien, médiéval et proche du chant grégorien (qui est encore pratiqué dans les paroisses catholiques aujourd'hui), mais qui s'inscrit dans la tradition chrétienne orthodoxe. L'objectif de cette rencontre était de proposer un concert de musique spirituelle faisant dialoguer les traditions catholique et orthodoxe, séparées depuis le schisme de 1054 au public local. C'est en ces termes que le concert a été présenté au public : il était inscrit dans la programmation de « musique ancienne » de l'Arsenal, c'est-à-dire du répertoire musical d'avant le XVII^e et le thème était la « Pentecôte » en concordance avec le calendrier, donc tous les chants, catholiques et orthodoxes, étaient liés à cette fête chrétienne. Il s'agit toujours de « musique de fonction », mais cette fois déplacée dans le cadre d'un concert elle devient un genre musical, de la musique « ancienne ». Le jour même, nous avions un « raccord » dans *la grande salle* et c'était l'heure des derniers réglages :

« *Journal de terrain. Arsenal, Metz. Samedi 28 mai 2016. J-1.* Le chœur byzantion, venu de Roumanie, le chef de chœur de la cathédrale de Luxembourg, et les adultes de la maîtrise de la cathédrale de Metz. La répétition devait être à 10h, mais une partie de leur groupe a du retard, un problème de bus, donc nous attendons tranquillement dans la salle. Les enfants du chœur roumain jouent sur des consoles, ou sur leur portable. Une fille a un chien en peluche, et ils chantent. Ils chantent bien, dans une langue que je ne connais pas, à plusieurs voix, et cela de la façon la plus naturelle en étant installés dans les fauteuils, à faire autre chose. Le concert est à l'initiative du maître de chapelle de Luxembourg qui a des contacts avec ce chœur roumain. La maîtrise de la cathédrale est partenaire et c'est le seul chœur qui apporte des voix adultes féminines : le chœur byzantin est mixte chez les enfants, mais le chœur d'adultes est composé d'hommes uniquement. Nous chantons et essayons aussi différents placements. Les femmes finalement chantent dans l'espace appelé le "paradis"⁴³² et qui formait une sorte de balcon au-dessus de la scène. Les hommes messins et luxembourgeois chantent depuis les loges, sur le côté de la salle tandis que les Roumains restent sur le plateau. Depuis la scène, notre chef de chœur dit en regardant vers nous : « *les filles, on peut revoir le début ? Il y a un problème mesure 9* ». Une soprane répond au nom de nous toutes : « *c'est réglé, c'est réglé !* » et nous passons au chant suivant. »

Dans cet exemple nous voyons que les choristes corrigent eux-mêmes les erreurs lorsqu'ils en font, ce qui signifie qu'ils sont suffisamment musiciens pour les identifier et régler ces choses

432 Ce sont en réalité des places assises pour le public, derrière la scène donc souvent vendues à tarif réduit, mais elles ne sont pas ouvertes au public à toutes les occasions.

par eux-mêmes. Nous voyons également la confiance, puisque le chef de chœur pressé ne demande pas à reprendre le passage qui posait problème.

Préparation d'un concert de Bach dans le cadre du festival local « Metz est Wunderbar »

Ce concert avait lieu à la cathédrale de Metz le 26 mai 2019, dans le cadre d'une programmation de la ville, pour la 4^e édition du festival « Metz est Wunderbar ». Le chœur accompagnait l'ensemble baroque lorrain *Les Discours Enchantés* de Vincent Bernhardt. Le festival célèbre l'amitié franco-allemande⁴³³, l'ensemble a donc proposé un programme de musique baroque allemande avec la cantate 150 de Jean Sébastien Bach (1685-1750) et deux pièces de Dietrich Buxtehude (1637-1707) et Johann Pachelbel (1653-1706). Les coopérations franco-allemandes résonnent particulièrement dans cette région, marquée par des guerres successives, et l'annexion (1870-1919 et 1940-1945). La configuration est un peu différente, car le chœur accompagne cet ensemble instrumental, et est en renforcé par 3 chanteurs professionnels en qualité d'alto, ténor et basse qui seront également solistes pour le concert. Puisque l'œuvre jouée prévoit une répartition des rôles, certaines interactions sont induites par le rôle même des individus. À cette occasion, nous avons une répétition avec les instrumentistes la veille du concert (donc une *générale*), dans une crypte de la cathédrale que certains choristes étaient contents de retrouver, car elle avait été la salle de répétition historique du chœur de chambre avant que le lycée Jean 23 ne mette à disposition un local plus grand. Ce soir-là il y avait donc 20 chanteurs, dont 3 renforts ainsi qu'un ensemble instrumental d'une dizaine de personnes.

« **24 mai. 2019. Répétition à la crypte.** Le chef de chœur dirige, mais le 1^{er} violon intervient beaucoup. Ce dernier s'adresse à l'orchestre pour indiquer des nuances, des articulations pour les archets, mais ne parle jamais aux choristes, uniquement à l'orchestre. Il y a également un orgue/continuo ; personne ne s'occupe de lui. L'organiste semble souvent avoir un rôle à part. Voilà qu'il lève les mains du clavier et parle parce qu'il doit jouer un ré# et il entend quelque chose d'autre chez les violons. »

Ici l'organiste en levant les mains du clavier interrompt la répétition et oblige tout le monde à s'arrêter, pour que les violons puissent corriger leur note et en jouer une dans la bonne tonalité. Nous voyons également qu'interprétation musicale et techniques du corps⁴³⁴ sont indissociables : ici les instrumentistes discutent et modifient des mouvements d'archet, donc de technique de jeu, pour une interprétation plus juste. De même que l'organiste, qui est directeur de l'ensemble, garde une oreille sur l'orchestre pour vérifier la justesse : il y a des techniques d'écoute. La justesse de l'interprétation est indexée aux techniques du corps et à son respect

433 « Metz est wunderbar #4 », Semaine franco-allemande, 21-26 mai 2016, imaginé « dans le prolongement de l'accueil de la conférence franco-allemande sur la coopération transfrontalière en 2015 ». Source : communication de la ville de Metz, programme de l'édition 2019.

434 Marcel Mauss, *les techniques du corps*, op.cit.

des conventions musicales⁴³⁵ : puisqu'il y avait quelques « fausses » notes, étrangères à la tonalité de la pièce. Il y a un partage des décisions : il s'avère dans cette configuration que l'organiste, discret pendant la répétition, mais qui a proposé ce programme de concert, est le directeur de l'ensemble ; le violoniste qui donnait des conseils aux instrumentistes est le 1^{er} violon, et en cela chef de pupitre pour les violons ; le chef de chœur coordonne l'ensemble et s'adresse en particulier aux choristes. Ces derniers règlent également des choses entre eux, comme informer un nouveau venu qu'il faut attendre 5 mesures de silence au début de telle pièce, ou vérifier une note avec son voisin.

« **24 mai 2019. Répétition à la crypte.** On arrête la musique pour des détails. Il faut prononcer tous les « t », situés à la fin des mots, à l'intérieur du temps et les consonnes du mot suivant, légèrement en avance sur le temps. Sans bouger la pulsation. Les grosses fautes (faux départ, erreur de note...) font seulement rire et sont ignorées, on ne s'arrête pas pour ça. Une alto est partie toute seule sur le 1^{er} temps de la pièce, et s'est tue tout de suite en voyant que le reste du chœur ne suivait pas. En fait, l'orchestre avait 5 mesures d'introduction qui n'étaient pas notées sur notre partition. Cela fait sourire sans que l'on s'arrête. Les violons... au milieu de la belle musique, un accord sonne comme un klaxon de voiture. Violonistes morts de rire, mais la musique continue. Cela deviendra une blague entre eux quand ils reviennent sur ce passage à la 2^e lecture ».

Le chef de chœur avait bien donné un départ, mais celui-ci s'adressait à l'orchestre et non au chœur : la répétition sert aussi à clarifier les rôles de chacun, leur moment d'intervention. Dans cet extrait, nous voyons que les erreurs sont hiérarchisées. Les fautes grossières font rire parce que le résultat sonore surprend, mais aussi par autodérision. Elles ne sont pas corrigées pour gagner du temps et parce que chacun les a entendues : nul besoin de rappeler à un choriste qu'il est parti sur le mauvais temps s'il s'en est rendu compte lui-même. Les acteurs intériorisent des conventions musicales et gagnent en autonomie. De ce fait, les erreurs de notes quand il y en a, se règlent d'elles-mêmes d'une lecture à l'autre. La 1^{re} lecture de la pièce contient nécessairement des erreurs, car les musiciens la découvrent. C'était aussi la première fois, pour ce programme, que choristes, solistes et instrumentistes se rencontraient et ils découvrent l'articulation de la pièce, les enchaînements des uns et des autres.

La tournée à Nantes dans le cadre d'une création

Ces lignes décrivent la préparation des choristes pour le concert, alors que nous étions en tournée à Nantes. Il s'agissait en fait d'une création, le *Te Deum* de Henri Madin. S'agissant d'une œuvre déjà écrite, mais qui n'a pas été jouée depuis 200 ans, nous parlons plutôt de « recréation ». Celle-ci avait lieu en ouverture du Festival des Abbayes à Saint-Mihiel (Meuse) avec l'ensemble Stradivaria, et quelques semaines plus tard au lieu à la cité des Congrès à

435 Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, (1982) 2002, champs arts, page 64

Nantes où l'ensemble est en résidence. Le premier concert avait lieu en Lorraine et l'ensemble a cherché un chœur local. Ce fut la Maîtrise de Metz. L'observation qui suit est l'occasion de voir en fait comment les choristes se préparent physiquement à un concert : habillage, repas, mise en conditions :

« **(1^{er} soir)** Une chanteuse, soliste, revenant du buffet⁴³⁶ me demande : « *tu ne manges pas ? Avec tout ce que vous avez à tenir ? — je préfère manger après* » et elle retourne à sa table, en levant les sourcils. On est à moins d'une heure avant le concert. Elle sous-entend qu'elle aime prendre des forces avant le concert, dans sa préparation elle prend un temps pour manger. Alors que moi dans ma préparation je mange léger et sucré de préférence. Un membre de l'orchestre est absent, il ne dîne pas. Quelqu'un explique : « il a des réserves ! ». Les instrumentistes ne sont pas tous là.

Les artistes ont des loges individuelles. Les choristes ont une salle de réunion avec un paravent qui la coupe en deux. D'un côté vestiaire des choristes, de l'autre : salle à manger pour le dîner à 19h.

(2^e soir) Nous avons 50 minutes de pause avant le concert. Nous montons tous dans les loges. Hommes et femmes sont dans la même pièce, une salle de musique avec un piano, des projecteurs au plafond et des rideaux noirs. Un rideau noir divise la pièce en deux, les hommes d'un côté (côté porte) et les femmes au fond. Il faut se changer et s'habiller en noir. Nous faisons ça en parlant, riant et en nous tournant le dos plus ou moins pour davantage d'espace privé. Friede prend des photos de nous en train de nous maquiller : miroir de poche, miroir au mur tout est bon. Cela fait rire. Une fille a une jupe froissée, elle écarte les jambes pour tendre le tissu et défaire les plis. Une autre se brosse les cheveux, Lilou est coiffée par Laura. De l'autre côté du rideau, nous entendons les hommes se moquer des chaussettes dépareillées d'un garçon. Sa mère qui se changeait avec nous ajoute : « *il a la même paire à la maison !* ». Puis, une information arrive en même temps que le chef de chœur : en bis, on chante le *magnificat*. »

Il faut changer de peau pour le concert. Vêtements, maquillage. Souvent une salle nous est prêtée pour cette transformation. Selon l'occasion, les locaux varient. Les salles de concerts classiques disposent de loges et de vestiaires. Dans ce cas, les chefs de chœurs ou d'orchestre et les solistes ont une loge individuelle. Les salles de musique, actuelles pas toujours, ou pas suffisamment. Lors de l'enregistrement de l'émission de télévision, nous occupions une allée de la salle, de l'autre côté du rideau de scène, donc invisible du public. Nos porte-manteaux étaient les gradins en béton de la salle, sous les sièges inoccupés. Et dans certains lieux, il n'y a pas de vestiaires du tout.

Une norme pour les concerts est de s'habiller en noir, mais chaque chœur est libre de choisir sa tenue de concert. Les préparatifs sont également genrés, puisque les hommes ont des vêtements plus simples : un costume. Certains le portent déjà sur eux en venant au concert, d'autres le portent dans un sac. Les femmes ont plus de choix, mais également plus de contraintes, comme celle de trouver une robe longue ou jupe longue ce qu'on ne trouve pas si facilement en magasin.

436 Journal de terrain. Nantes, 3 juin 2013

Chaque chœur décide de sa tenue. Certains, mais ce n'est pas le cas ici, choisissent des uniformes.

« À table s'ensuit une discussion sur le problème des jupes longues et des robes. Effectivement, nos tenues de concert ne sont pas à la mode puisque les jupes et les robes en prêt-à-porter sont plus courtes que celles que nous devons porter. Une soprane déplore qu'on ne trouve que des « robes sans manches ou trop décolletées ». « Ou trop brillantes » ajoute sa voisine, parce que la mode hiver 2016 semble raffoler de paillettes. Une jeune soprane de 16 ans ajoute que la jeunesse ajoute des obstacles. Elle explique qu'elle grandit encore donc elle anticipe sur ses besoins : « *maintenant dès que j'en vois une, je la prends parce que si jamais je rentre plus dans celle-là. ... !* » Elle revient sur son entrée au collège vocal, qui signifie également un abandon de l'uniforme de maîtrisien au profit d'une tenue d'adulte, tout en noir : « *on avait été chez Zara et on n'a pas trouvé donc on a commandé sur internet, et ma mère m'avait mis des sortes de bretelles, la jupe m'arrivait là sinon je marchais dessus !* ». Une soprane comprend parce que sa fille chante aussi maintenant au collège vocal, elle a du mal à trouver des vêtements longs et à la mode « parce qu'elle a 12 ans ». On la complimente sur la jupe longue qu'elle a trouvée et le top ajouré sur les épaules. Elle-même est contente d'avoir un trouvé un top à manche longue, cintrée et en dentelles. Cette année, j'ai une robe de soirée nouée sur le côté avec une veste longue en soi. Une alto porte une jupe-culotte avec un pull léger. C'est la limite : le pantalon droit pour les femmes n'est pas accepté dans ce chœur. Chacun adapte sa tenue selon les vêtements dont il dispose et sa morphologie : une autre alto avoue avoir des problèmes avec son tour de taille et estime que « *le top dentelle ne va pas à tout le monde* ». Elle porte une jupe longue avec une chemise longue en voile noir. »

La tournée en Bretagne autoproduite

Ce cas de figure est également à une tournée, dans un contexte différent du précédent. Il s'agit d'une tournée autoproduite. Le chœur essaye d'organiser des tournées de concert tous les deux ou trois ans, en juillet et selon les opportunités. La tournée n'est pas validée uniquement si le chœur parvient à vendre les concerts pour couvrir les frais de déplacement et les cachets des artistes. En 2009, nous avons participé au Festival de Musique Sacrée de Saint-Malo. En 2013, au Festival des Arts Jaillissant de Montsapey avec à chaque fois, quelques concerts dans les communes avoisinantes. En 2019, le chœur a eu la possibilité, moyennant une contribution des choristes pour le trajet, de faire deux concerts dans le Morbihan. Ces tournées sont des expériences collectives qui soudent le groupe autour d'un projet important et des moments festifs qui l'accompagnent.

« **Journal. 13 juillet 2019.** Il est 9h. Tout est calme dans la voiture passé l'excitation du départ. La maîtrise a loué deux T9, et nous sommes 8 dans chaque. Une soprane dort sur l'épaule de sa copine qui dort aussi. Cela fait rire la conductrice qui elle ne dort pas. Elle conduit en alternance avec Pierre. Sa compagne est à côté de lui et regarde le GPS. Depuis l'autre voiture, une choriste bénévole nous envoie des SMS pour organiser la répartition des chambres. Elle a aussi récupéré nos chèques ».

C'était en juillet, nous passions quelques jours en Bretagne, le chœur et quelques instrumentistes pour deux dates de concerts. La formation est hybride : les choristes adultes de la maîtrise et des instrumentistes employés sur ces dates. Les recettes de concerts ne couvraient

pas ce déplacement qui a pu avoir lieu avec la participation des choristes. Les concerts attirent du monde, bien que les lieux de concerts soient reculés. Avec seulement deux dates de concerts, cette tournée n'a pas pour seul but la production musicale. C'est aussi un moment dans l'histoire du collectif.

« **Journal de terrain. Concert en Bretagne.** On a trop chaud. C'est la première remarque des choristes une fois dehors pour l'entracte. Les choristes étaient bien serrés les uns contre les autres, tout en noir avec des jupes longues pour les femmes, chemises et pantalons pour les hommes. Une alto (30 ans) avait même une écharpe, qu'elle a eu le bon sens d'enlever discrètement avant le début du concert. Une fois hors de la chapelle, tout le monde se détend, certains s'assoient dans l'herbe ou sur le banc. Ils racontent combien ils ont transpiré (« je dégouline ! »), et rient de pouvoir respirer de nouveau. Il y a une buvette. Une autre alto (et organisatrice de la tournée) on peut se servir, sauf que tout est payant et avec nos tenues de concert, on n'a pas prévu de monnaie. Les organisateurs ne semblaient même pas avoir prévu d'eau pour nous. Or on chante et il fait chaud. Une dame âgée passe au bras de sa fille, et dit « Je suis époustouflée ». La même dame vient nous retrouver à la fin du concert pour nous dire de continuer comme ça et demander où on va après. On lui dit qu'on était à Josselin dimanche soir, qu'on dormait à Saint-Anne d'Aubray, et qu'on repartait à Metz le lendemain. »

Les choristes font des hypothèses sur le public. En réalité, en salle nous ressentons rapidement si le public est réceptif à ce qui se passe. Cette fois, des détails attirent l'attention des choristes : la veille, une personne avait applaudi trop tôt, était-ce quelqu'un de peu habitué au concert ? Ou un signe de l'attractivité du concert qui attire des curieux. Une alto (40 ans, professeur d'histoire-géographie) remarque qu'aujourd'hui le public est prêt à faire des kilomètres par cette chaleur pour nous écouter, car notre concert a lieu dans un petit village de 11 000 habitants (Guidel, commune du Morbihan). Avec leurs voitures, les auditeurs semblent venus des villages environnants. Pour elle, cela signifie que le public est « initié » seule explication selon elle à ce qu'ils soient venus écouter du Bach un lundi soir. Initiés ou curieux. Du reste, applaudir « au mauvais moment » comme ce fut le cas pour une personne du public lors du concert du dimanche après-midi n'est pas une erreur ni le résultat d'un manque de socialisation à la musique classique, mais le signe de l'enthousiasme de cette personne. Comme il ne s'agit pas d'une salle de concert, mais d'une chapelle, nous utilisons le jardin de la chapelle comme coulisse. C'est dans le jardin que nous passons l'entracte, ce qui permet de récupérer un peu de l'effort, et de la chaleur à l'intérieur de la chapelle qui est dure à supporter. Ajouté à cela les répétitions, et le temps de déplacement, la fatigue se fait aussi sentir, et un soliste a perdu sa voix pendant le raccord, avant de la récupérer de justesse pour le concert. Les choristes réagissent également à l'acoustique de la salle qui change leur façon de chanter et en réalité, ajoute de la fatigue également :

« **15 juillet. Journal de terrain. Guidel, Bretagne.** Deuxième partie. L'orchestre commence avant nous avec une autre pièce instrumentale. Christophe est à l'intérieur et

nous ouvre la porte quand c'est à notre tour de rentrer. Nous rentrons les uns derrière les autres avec la pochette côté public sous les applaudissements. C'est la cantate de Bach. Le ténor est fatigué. Au raccord il n'avait pas de voix du tout, là si, mais pas assez. Ça ne lui enlève rien, mais le public l'a entendu aussi. Après le concert Philippe trouvait que ce n'était pas facile de chanter dans cette chapelle. Tout le monde trouvait effectivement que l'acoustique était très sèche, ça ne résonne pas. Christophe a tapé dans les mains pendant le raccord pour le montrer : dès qu'on ne chante plus, il n'y a plus de son. Les parents de Pierre B (soliste) étaient au fond de la chapelle pour écouter et prendre des photos. Son père expliquait que c'était une acoustique très sèche, et ça donnait un son très « analytique ». Dans l'ensemble, les choristes étaient contents. On s'entendait bien et pour le chœur c'est important. Bénédicte ajoute avec sa sagesse : « dès que tu as fait un concert à la cathédrale, tout paraît mieux ! »

En effet, elle était habituée à chanter dans une salle qui résonne trop, et qui oblige, au contraire de ce concert, à écouter les fins de phrases et marquer des *points d'orgue* pour anticiper sur le fait que ça résonne trop. Ici, l'acoustique est trop sèche : inconsciemment ou consciemment, les chanteurs s'épuisent, car ils donnent beaucoup plus pour qu'on entende leur voix. Le soliste est d'autant plus fatigué que l'acoustique n'est pas bonne, et qu'en plus d'être soliste, il est renfort dans le pupitre des ténors, donc chante tout le temps, sans pouvoir se reposer sur le chœur pour ménager ses efforts. Alors que son passage solo était prévu en bis, il suggère d'en choisir un autre :

« (...) En bis on a repris finalement *l'Alléluia*, dernier mouvement dans le Buxtehude à la demande du ténor soliste qui n'avait plus de voix — il trouve le *gloria* de la cantate trop fatigant pour les ténors. Il avait d'abord demandé de reprendre le 1^{er} mouvement de la cantate, mais le problème pour Christophe c'est qu'il « *n'y a pas de conclusion* ». Le mouvement étant au début de l'œuvre, c'est bien normal qu'il ne contienne pas de fin. Le ténor pense que le public s'en fout. Concernant *l'alléluia*, le chef n'est pas contre, mais demande l'avis de l'orchestre, parce que 2 personnes ne jouent pas dans *l'alléluia* alors qu'on était au complet pour le *Gloria*. Les deux musiciens concernés ont l'air dire que ça ne les dérange pas, donc adjugé. »

Ces décisions sont normalement anticipées, mais ajustées à la situation. Le problème qui s'est présenté est que le chant initialement prévu en « bis », et qui était un choix « logique » pour le chef, car il correspondait à une conclusion et qu'il mettait en valeur l'orchestre, ne convenait pas au ténor qui avait perdu sa voix plus tôt dans la journée. Pariant sur le fait que le public ne remarquerait pas le changement, ils choisissent un autre. La perte de voix du ténor soliste nous confronte également à un problème : les chanteurs utilisent leur propre corps pour chanter, et on ne peut réparer la voix comme on change une corde usée sur un violon. Les heures de route, le manque de sommeil et le fait qu'il « donnait » beaucoup pour soutenir les autres ténors, avait causé une fatigue irréparable à ce moment. En temps normal, ce soliste, un musicien professionnel, aurait pu économiser ses efforts pendant le concert et les garder pour le solo, mais cela n'était pas possible, car il avait, malheureusement, une bonne voix et chantait en

renfort pour les ténors pendant tout le concert. Ce « bis » sert finalement un nouvel avantage, celui de montrer une prouesse technique dans le chœur :

« À la fin du concert, une fois dehors, soulagement et débriefing. Ils se repassent les bons moments, surtout le passage chez les basses dans l'alléluia. Ils ont des vocalises rapides à faire : on les croyait impossibles à faire et pour le bis, Christophe a voulu prendre un tempo plus rapide. Déjà au raccord il nous disait qu'il n'était pas satisfait du tempo, donc il en profite pour essayer encore plus vite. Pauvres basses ! C'était d'autant plus drôle qu'ils ont réussi ! Philippe, contre-ténor et soliste, pense qu'ils ont tremblé de peur et que les notes sont sorties toutes seules, comme un effet secondaire. Il est presque 23h. On ne peut pas repartir tout de suite, parce que l'orchestre a besoin de ranger les instruments. »

La performance est débattue après le concert, hors cadre, où les choristes revivent les moments forts, et en particulier cette prouesse technique chez les basses qui ont réussi un passage difficile malgré un tempo plus rapide. Lorsque nous avons découvert cette pièce quelques semaines plus tôt, le chef de chœur ne leur avait même pas demandé de lire ce passage : il était entendu qu'ils n'y arriveraient pas et qu'il serait joué à la viole de gambe. Le groupe prend conscience de sa propre progression lors du concert, encouragé par le public qui de par sa présence, ajoute une obligation de résultat.

2.3 Synthèse

Ce chœur est hybride dans son fonctionnement, mais également dans le type de demande à laquelle il répond : un enseignement musical, une pratique de loisir privilégié dans le sens où le chœur multiplie les offres de concerts, mais aussi, car le chœur a décidé collectivement d'augmenter les frais d'inscription. Les arguments en faveur de cette décision ont été de pouvoir palier la baisse de subventions et que le chœur est une activité de loisir, comme le serait un club de sport pour lesquels une adhésion est demandée également. Nous voyons que le concert selon le moment sert plusieurs objectifs : un service à la cathédrale, une offre de concert, un intermède lors d'un événement public. Le sens de la musique n'est pas dissociable de son contexte de production : le contexte historique (interpréter la musique baroque anglaise par exemple) et contemporain (le lieux, moment, contexte du concert). Enfin le concert est une performance, faite d'imprévu et de « bricolages » des individus pour qu'il fonctionne. C'est également un moyen de cultiver la cohésion de groupe par l'expérience esthétique et technique commune.

3. Chanter dans un chœur ad hoc : observations de concerts régionaux

Les chœurs, comme ceux que nous avons rencontrés jusqu'à présent, sont constitués en collectifs stables et suivent leur propre programme. Les échanges et collaborations artistiques avec d'autres chœurs et orchestres sont cependant monnaie courante et font partie de la vie des chorales. D'après l'enquête de 2007, plus d'un tiers des chorales font des collaborations avec une autre chorale⁴³⁷, et surtout à l'échelon local. Ces échanges peuvent reposer sur une initiative individuelle ou d'un projet initié par, un orchestre, une collectivité territoriale. Dans ce chapitre nous verrons des chœurs « ad hoc » qui n'existent que pour la durée de l'évènement et rassemblent jusqu'à 2000 choristes qui chantent par ailleurs dans d'autres chœurs. Derrière le caractère unique de chaque évènement, la tendance est celle de la collaboration des chœurs à l'échelle locale et du rôle des acteurs collectifs (comme des associations) et des acteurs culturels (orchestres, salles) dans ces collaborations. Certains connaissent une forme de stabilité dans le temps : c'est le cas des « 2000 choristes », un chœur-évènement en région porté par l'association *Résonances Lorraine* devenue *chœur en Fête* qui se réunit tous les deux ans depuis 2009. Cette stabilité est une preuve de leur succès, car l'évènement mobilise des choristes volontaires qui reviennent de bon cœur pour participer chaque nouvelle session. D'autres chœurs « ad hoc » présentés ici sont éphémères et résultent de la collaboration de plusieurs chœurs dans le cadre d'un évènement spécifique à l'initiative des collectivités ou des ensembles professionnels qui font appel à des chœurs amateurs pour leur propre production, comme pour le concert de la Symphonie de Mahler⁴³⁸ qui avait eu lieu au Luxembourg en 2015. Ici, nous verrons d'autres configurations, avec des chœurs d'enfants et des chœurs d'adultes volontaires. Ces concerts sont également représentatifs des collaborations entre chœurs et de la vie musicale en région. À l'exception du concert des « 2000 choristes » qui se déroule au Galaxie d'Amnéville (salle privée, dédiée aux musiques actuelles), les autres se déroulent à l'Arsenal de Metz (Établissement public de coopération culturelle).

3.1 Une fête populaire en Lorraine : le concert de la Saint-Nicolas par 100 choristes mosellans

Saint-Nicolas est le Saint Patron des Lorrains. Sa légende est célébrée le 6 décembre, ou le dimanche qui précède, par le traditionnel « défilé de la Saint-Nicolas » dans les villes du Grand Est. C'est une fête familiale destinée aux enfants qui reçoivent des cadeaux et la visite de Saint-

437 *Une approche des pratiques vocales*, op cit, page 42

438 Voir page 262

Nicolas dans leur école. Cette fête est l'occasion de spectacles d'arts de la rue offerts par les villes et de multiples concerts. Il y a chaque année à Metz, un « concert de Saint-Nicolas » à l'Arsenal où l'orchestre national de Lorraine invite un chœur pour un concert commun. En 2017, l'invité était le chœur rémois Nicolas de Grigny⁴³⁹ qui donnait le Te Deum de George Bizet. Dans cette interview, le chef d'orchestre explique son rôle, mais aussi le « risque » inhérent à tout concert – professionnel ou amateur – car c'est une épreuve en temps réel, une performance qui peut connaître des aléas :

« Un concert, c'est une période de concentration exceptionnelle. Pour le public, on est obligé de se donner à fond, mais aussi les musiciens... Ce qui est fascinant dans un orchestre qui joue, c'est la concentration de tous les musiciens, chacun est là dans un but précis, c'est-à-dire de donner le meilleur de lui-même. Moi je suis là pour cristalliser toute cette concentration, tous ces efforts. En réalité, un concert, c'est dangereux, oui. On est un peu sur un fil, comme des acrobates et il peut arriver à tout moment, un moment de fragilité⁴⁴⁰ ».

Le risque est présent au concert parce que les musiciens sont redevables au public venu les écouter. Lors d'un concert, il y a un échange dans la salle, perceptible depuis la scène. En répétition, si on se trompe, on recommence. Mais le concert est une performance continue. En réalité l'investissement des musiciens fait partie de l'évènement et leur plaît beaucoup. Les choristes sont plutôt heureux du risque, de l'investissement qu'il nécessite et la collaboration avec un orchestre qui enrichit l'expérience :

« J'adore ! Mes choristes adorent aussi⁴⁴¹. C'est un travail de longue haleine. C'est justement par cette collaboration, cet échange qu'on a constamment... c'est ça qui fait la qualité du travail qu'on essaye de réaliser ».

L'orchestre ne fait pas appel à une chorale tous les ans, mais le concert de la Saint-Nicolas est une tradition forte. En 2015, j'ai pu y participer avec le *chœur régional de Lorraine, novo genere* et la *maîtrise*. Ce concert était programmé dans le cadre des « Noël de Moselle », une saison culturelle du département de la Moselle. Cela a été l'occasion de voir comment les choristes se préparent. Le concert est programmé un dimanche à 16h, un horaire qui convient aux familles. Les choristes arrivent beaucoup plus tôt, à 14h15 :

« **Observation, 3 décembre 2015. Arsenal Metz.** Nous avons rendez-vous à 14h15 dans la salle de concert pour ce raccord. Travailleurs de l'ombre, les techniciens plateau ont préparé la scène avant notre arrivée : les chaises et pupitres de l'orchestre sont déjà en place et des estrades en bois sont montées pour les choristes derrière l'orchestre. Sachant que nous allions commencer par répéter les chorals de Mendelssohn, quelques instrumentistes qui ne jouaient pas cette pièce pouvaient donc arriver plus tard. Une équipe de BTS

439 Du nom du compositeur rémois Nicolas de Grigny (1672-1703)

440 Jacques Mercier, chef d'orchestre, lors d'un interview pour France Télévision. Source : « Jacques Mercier. Portrait d'un chef fidèle », vidéo 3:26', 19/20 Lorraine. France 3 Grand Est, 4 décembre 2017

441 Jean-Marie Puissant, directeur artistique du chœur Nicolas de Grigny, lors d'un interview pour France Télévision. op. Cit.

audiovisuel a posé des caméras autour de la scène ; je n'ai pas su dans quel cadre. Après le raccord, une équipe du média régional est présente aussi et fait des interviews dans la pièce qui nous sert de loges. »

Les artistes n'empruntent pas les mêmes passages que le public : ils passent par la porte « des artistes » surveillée par un gardien et qui donne accès directement aux loges. Les choristes utilisent une salle de réunion comme vestiaire, les véritables vestiaires et loges étant réservés à l'orchestre. Une chaîne de télévision locale profite de ces moments avant le concert où nous sommes déjà « en tenue » pour faire quelques interviews, notamment celui de la soliste qui exprimait son admiration pour l'endroit. La salle de concert a en effet beaucoup de cachet, c'est une salle de musique classique que certains choristes découvrent pour la première fois. Le jour même, il n'est plus question de répéter quoique ce soit, car nous ne sommes qu'à une heure du concert. Ce moment de répétition avant le concert s'appelle un raccord et il ne permet pas de passer en revue tout le programme, seulement quelques passages :

« **Observation 3 décembre 2015. Arsenal Metz.** Je rejoins des choristes de la maîtrise. Devant et derrière nous, des choristes luxembourgeois, des femmes que je ne connaissais pas. Pourquoi cette habitude partagée par tous, de se mettre à côté de ceux et celles qu'on connaît ? Nous reconstituons le groupe d'origine au mieux, peut-être pour se rassurer ou par habitude. En réalité, je ne connais pas le nom de mon voisin et c'est la première fois que nous chantons ensemble, mais le pull noir avec le logo de la cathédrale indiquait qu'il chantait au collège vocal. Il était le seul garçon chez les altos, les autres garçons et filles de la maîtrise chantaient avec les sopranes. Ils étaient également les seuls enfants, tous les autres choristes étaient adultes. »

Le chœur composé à cette occasion est un chœur « ad hoc » et multigénérationnel né de la collaboration de trois chœurs constitués. Ce chœur reste divisé de la même manière que les chœurs qui le composent : les choristes sont regroupés par pupitre, selon leur voix (sopranes, altos, ténors et basses). Ils sont donc mélangés, pourtant les uns et les autres tentent de retrouver leur voisin de pupitre habituel, par familiarité, mais aussi pour favoriser les collaborations internes au chœur. Les choristes s'écoutent les uns les autres à l'intérieur du chœur, et cela peut être un avantage de retrouver son partenaire habituel.

« **Observation 3 décembre 2015. Arsenal Metz.** (...) Le raccord a duré une petite heure et était entouré d'incertitudes. En effet, les *chorals* de Mendelssohn posaient quelques difficultés au chœur : le chef commente leur performance en disant que c'était mieux que la veille, et que ce sera certainement encore mieux au concert ce qui les fait rire. Surtout, il veut « *plus de phrasé* ». Il imitait même les chanteurs qui martèlent chaque temps en ayant le nez dans la partition. Il veut « *plus de légèreté, de legato* » et en demandant cela, il soulève la poitrine et fait des mouvements en l'air avec ses mains. Mais il faut continuer, le temps est compté : on ne revient pas sur un passage même s'il n'est pas parfait. Le ton monte, pourtant. Entre deux extraits, il lance des regards noirs en direction des choristes et fait mine de planter 2 doigts dans ses yeux, ce qui signifie « *regardez-moi !* » Ce n'est plus l'heure de travailler quoique ce soit, alors il donne des recommandations : il lui faut « *plus de texte* ». Il faut entendre les « t » en fin de phrase. Nous passons ensuite à « *l'Alléluia* » de Haendel. Ici, plus de texte aussi. C'est pour cela qu'il préfère les textes allemands, alors

que celui-ci est en anglais. Enfin, avant que nous descendions de la scène, il nous dit « merci », merci aux deux chefs de chœur présents, qui ont permis la réalisation de ce projet. Nous descendons de la scène et allons nous préparer. Les remerciements sont une coutume, et il n'y aura pas le temps pour cela plus tard. »

Le temps est compté, car il ne reste plus que quelques minutes avant le concert. L'heure n'est plus à l'apprentissage des chants, pourtant il reste des choses à voir. Le chef d'orchestre indique les choses à faire comme la prononciation du texte (« plus de t ») ou le caractère général d'un passage (« plus de légèreté ») même s'il ne reste plus assez de temps pour répéter. Cela crée une incertitude : les choristes vont-ils se souvenir de tout cela pendant le concert ? Il demande à ce qu'ils le regardent : la direction (de chœur ou d'orchestre) c'est surtout de la communication. Le chef d'orchestre va pouvoir accompagner le chœur pendant le concert pour indiquer par exemple des « départs », ou des nuances à faire, ce qui est possible avec un contact visuel alors que les choristes sont tentés de regarder leur partition. Le parfait choriste s'il existe peut à la fois lire sa partition, garder un œil sur la direction et écouter les autres voix dans leur chœur et dans l'orchestre. Le chant choral mobilise des techniques du corps et aussi une disponibilité de la personne, une façon d'écouter. Le programme du concert était composé de cantates de Mendelssohn⁴⁴², des extraits du Messie de Haendel⁴⁴³, et quelques pièces symphoniques pour l'orchestre seul. La presse locale en revanche avait annoncé la Cantate de Noël de Arthur Honegger, apparemment pressentie dans le programme prévisionnel, mais absente du programme définitif. Le chef de chœur rit de la situation de la presse locale qui a donné des informations inexactes. Nous faisons des blagues sur ce thème tout l'après-midi :

« Jacky Locks (chef de chœur du chœur régional de Lorraine et novo genere) me propose un nouveau sujet de thèse : *la désinformation sur les chorales*. C'est que le journal a annoncé un concert de Honegger, avec 300 choristes, co-dirigé par lui-même et Jacques Mercier. Peut-être les 900 personnes présentes sont-elles là par curiosité pour voir ce qu'est une codirection ? Il a l'impression que les journaux n'en ont rien à faire. Leur communication pour les fêtes de Noël est faite à l'avance ; ils ont une info d'origine et ne veulent pas la mettre à jour. Il a pourtant envoyé un texte avec le descriptif exact, leur demandant au moins de corriger l'information dans le programme, mais Honegger était toujours annoncé. (...) J Locks donnait des conseils de dernière minute avant la deuxième partie pour qu'on soit bien concentrés, « surtout dans le Honegger ! » Les maîtrisiens n'étaient pas en reste : une carte circulait entre nous à l'intention d'une choriste malade et les messages de soutien lui disaient que c'était bien dommage qu'elle ne soit pas là pour le Honegger (que par ailleurs elle aimait beaucoup). »

Cela montre également le ton convivial et léger dans lequel se passent les concerts malgré les apparences de solennité données par les tenues noires des musiciens de concert classique, et la

442 La première partie du programme contenait 3 cantates de Felix Mendelssohn pour chœur et orchestre et 2 symphonies (une en ouverture de programme et l'autre à la moitié de la première partie) pour orchestre seul. En deuxième partie : une autre symphonie de F. Mendelssohn (soit pour orchestre seul), puis des 3 extraits du Messie de G. F. Haendel.

443 Georg Friedrich Haendel, *Le Messie (Messiah, HWV 56)*, 1741

carte témoigne de la solidarité entre choristes puisqu'ils avaient une pensée pour l'une des leurs qui ne pouvait pas être là. Avec le défilé de la Saint-Nicolas en ville, le public par la circulation en ville et nous (choristes, orchestre, personnel de la salle) les attendons pour commencer. Enfin les 900 personnes attendues sont présentes et le concert commence. Le chœur est également composé de choristes retardataires qui n'ont pas participé au raccord et changent, de par leur présence, le placement sur scène. Cela fait des aléas avec lesquels nous improvisons pour les rendre imperceptibles :

« Enfin, il nous donne le signal de nous installer (choristes), bien que le public soit encore lui-même en train de s'installer. Nous entrons par rang, ceux du fond en premier sous des applaudissements. L'orchestre rentre quelques minutes plus tard, applaudissements également. Et enfin le chef d'orchestre, sous de nouveaux applaudissements.

Nous sommes assis pendant la première pièce, jouée par l'orchestre, un peu à l'étroit, car le placement a changé entre le raccord et le concert. Des filles se sont ajoutées à ma droite, obligeant tout le rang à se resserrer. Nous nous levons pour les Mendelssohn. C'est à peine si nous pouvons tenir les partitions ouvertes, et non sans toucher celles des voisins. »

Le concert est composé de pièces connues, mais néanmoins pas simples pour les choristes. Le chef de chœur Jacky Locks, donne des conseils avant l'entrée en scène pour soutenir les choristes. Ce n'est pas lui qui dirigera le concert, mais il « dédramatise » l'évènement pour des choristes qui n'ont pas l'habitude ni du décor, jugé par quelques-uns « exceptionnel », ni de la musique, car il s'agit de musique classique écrite. Ce répertoire semble intimidant pour ceux qui n'ont pas l'habitude de la lecture. Cela démontre aussi que bien que les chœurs aient des répertoires musicaux de prédilection, la collaboration avec d'autres ensembles – ce qui est le cas dans les exemples de ce chapitre – les amène à se confronter à d'autres répertoires.

La difficulté relative de la pièce, la préparation, les incertitudes de dernières minutes, mais aussi le caractère festif de l'évènement, contribuent à ajouter à sa valeur et les choristes sont d'autant plus disposés à s'investir. Préparer un concert, c'est donner de sa personne : le don de soi est un investissement que les individus peuvent faire en fonction de la valeur qu'ils accordent à l'évènement. C'est la notion de « dépense » de George Bataille⁴⁴⁴ : donner, sacrifier des choses (comme son temps par exemple) ajoute de la valeur à ce pour quoi on l'a sacrifié. Tout comme c'est le fait de sacrifier une fortune contre une rivière de diamants qui donne la valeur à cette dernière, c'est le fait que des individus sacrifient du temps et des efforts pour l'évènement, qui contribue à créer la valeur de cet évènement. L'art fait partie des « dépenses dites improductives »⁴⁴⁵ qui fait partie de « l'activité humaine », et qui dépasse les simples besoins

444 George Bataille, « La notion de dépense » (1933), in *La Part Maudite*, Paris : Minuit, 2011,

445 George Bataille, op cit. p.23

de conservation et de reproduction, mais qui serait la raison d'être de toutes les autres. L'art est une expression de la liberté des individus et l'accès aux dépenses improductives (que ce soit l'art, le spectacle ou d'autres d'activités « inutiles ») est le but de la vie sociale⁴⁴⁶. C'est le sens également du loisir, puisque ces individus participent à des spectacles sans en tirer de gratification matérielle, mais une gratification symbolique ou spirituelle, qui justifie aux yeux des individus, l'investissement, le sacrifice de leur temps libre. De plus, les concerts sont partagés avec un public d'auditeurs. Celui-ci en particulier contribue à la célébration de la Saint-Nicolas, s'inscrivant dans une fête populaire.

3.2 Une initiative locale : 2000 choristes du Grand Est partagent la scène avec des stars

Le projet rassemblait effectivement 2000 choristes, issus des chœurs de la région (jusqu'aux Vosges, Alsace et Luxembourg). Le choix du programme est toujours adapté au niveau des choristes et fait de façon à les mettre en valeur. En 2011 par exemple, les 2000 choristes — en formation réduite de « 500 choristes » avec le chœur d'enfants de la maîtrise, chantaient *les Carmina Burana*, de Carl Off pour un concert à l'Arsenal de Metz, qui se voulait du plus grand effet. De par son écriture, la pièce « carmina burana » met en valeur les voix d'hommes, de femmes et d'enfants à tour de rôle. En formation au complet, « les 2000 » partagent la scène avec des stars tous les deux ans au Galaxie d'Amnéville avec un programme de 24 chansons. Leur répertoire s'appuie sur des arrangements faits sur mesure pour eux par le chef de chœur. L'évènement existe depuis 2009 et a connu sa 5^e édition en 2017, édition à laquelle j'ai pu participer à l'édition 2017. Les chœurs d'enfants de la maîtrise de la cathédrale étaient invités avec quelques jeunes adultes en renfort avec eux.

Pour l'édition 2017, « les 2000 » ont préparé un programme de musique de films et génériques de séries télévisées, pour trois soirs de concerts. Les stars invitées pour cette édition étaient Veronic Dicaire, Bruno Pelletier et Slimane, gagnant de l'émission *The Voice* 2016. Les choristes vivent de grands moments lors de ces concerts. De nombreux choristes reviennent d'une édition à l'autre. Une jeune choriste de la maîtrise a profité de l'occasion pour quitter le « collège vocal » et rejoindre le « chœur régional de Lorraine ». Lors de cette édition, j'ai par hasard – hasard qui s'explique facilement par le réseau d'interconnaissance local et la participation d'un grand nombre de choristes des environs — trouvé une connaissance, qui était assistante maternelle à Audun-le-Tiche. Elle chantait à la chorale *Crescendo* à Joeuf et

446 Ibid.

participait tous les deux ans aux 2000 choristes. Nous ne chantions pas dans le même groupe : elle chantait avec « les 2000 » (les choristes en t-shirt blanc sur la photo, page suivante) et moi avec la maîtrise (petit groupe de choristes avec un t-shirt orange, hors cadre). Nous n'avions ni tout à fait les mêmes horaires de répétitions, ni la même salle pour les vestiaires. Grâce à elle, j'ai pu en savoir un peu plus sur l'ambiance dans la salle des 2000. Les choristes l'utilisaient pour se changer, mais aussi pour manger et avaient aménagé des tables pour partager les repas ensemble. Les choristes se sont encore retrouvés quelques semaines plus tard au Galaxy pour visionner le film du spectacle et revivre toute l'expérience. Voici son ressenti après le 1^{er} concert (le texte d'origine était chargé d'émoticônes cœur et clins d'œil que je n'ai pas reproduit ici), qui reflète l'enthousiasme des choristes de participer à cet événement exceptionnel :

« Coucou ma belle ça va ?⁴⁴⁷ Alors bien dormi ? Alors qu'as-tu pensé du concert ? Tu as des étoiles plein les yeux et les oreilles ? Moi oui !! C'était un pur moment de bonheur !! Et le public était juste génial hier soir ! Vivement ce soir le 2e (...) Ah ben moi j'ai eu énormément de mal à m'endormir. Trop excitée par le concert lol. Vivement ce soir oui (...) Trop hâte aussi d'être à ce soir ! »

Ces propos sont révélateurs de la « fête » au sens d'évènement collectif qui anime les choristes qui participent à cet événement. Il y avait en réalité plusieurs collectifs dans ce programme : *les 2000 choristes* à proprement parler, *le chœur régional de Lorraine* et la *maîtrise* de Metz qui formait un chœur distinct, sur le côté de la scène. Tous les choristes sont très sollicités : les répétitions durent des journées entières et finissent tard le soir. Les horaires de répétitions sont aménagés pour que les enfants puissent partir plus tôt, mais eux aussi sont très sollicités : en plus du concert des 2000 choristes, ils avaient un stage de musique qui les occupait en journée.

« **Journal de terrain. 25 octobre 2017.** Nous avons rendez-vous au Galaxy à 18h30 le mercredi. Ce soir c'est une répétition avec les chœurs seuls, demain ce sera avec les solistes, pour préparer les concerts de vendredi, samedi et dimanche. Nous répétons en priorité les interventions de la maîtrise. Jacky explique aux 2000 que c'est pour que les enfants aillent se coucher. *Les 2000* ont accès à un hangar (dépendance du galaxy) prolongé d'un chapiteau en guise de vestiaire. Pour la maîtrise, léger traitement de faveur : une salle dans les loges labellisée "maîtrise" sur la porte. La loge en face de la nôtre, bien plus grande, est réservée à l'orchestre. Les toilettes sont des cabines posées devant le chapiteau à l'extérieur.

Nous commençons la répétition sans les 2000. Nous revoyons un peu tout — il y a des réglages à faire. Nous devons tout chanter par cœur. Les techniciens mettent du scotch de couleur à nos pieds pour nous donner des repères : il faudra respecter ces placements, car les micros ont été placés en fonction. Une jeune fille du cœur est en fauteuil, et elle doit passer par une rampe d'accès pour monter sur la scène : pour un maximum de discrétion, elle monte en premier et le chœur lui emboîte le pas. Des techniciens arrivent et abordent la jeune fille en fauteuil : on lui présente son « esclave », la personne qui l'accompagnera pour monter sur scène. »

447 Correspondance avec Maëlle, 27 octobre 2017.

La première répétition générale est l'occasion pour chaque collectif et artiste de découvrir les autres, puisque chaque groupe avait jusqu'alors répété séparément. Le concert prend forme et chacun est subjugué à sa manière par l'effet que cela produit :

« De notre place sur la scène, nous pouvons écouter la répétition des 2000 et observer les jeux de lumière, écouter les artistes qui sont présents ce soir. Il y a Bruno Pelletier, le premier à intervenir. Il chante, s'arrête et se tourne vers l'orchestre pour demander un autre tempo, puis chante sa chanson. Avec ma voisine, nous écoutons : cette chanson (« ordinaire ») nous plaît. Après lui arrivent Véronic DiCaire et Slimane, pour un duo. Elle demande un réglage pour son micro et ajoute « merci ». Nous écoutons tout cela comme si nous étions à leur concert.

Puis c'est au tour de la maîtrise. Comme pour le concert, nous marchons en file indienne jusqu'aux marches. Les micros ne sont pas encore installés pour nous, les techniciens les installent une fois que nous sommes en place. Les enfants entonnent « viens-tu, viens-tu ». ⁴⁴⁸ Les voix d'enfants attirent toute l'attention, les trois solistes se tournent vers la maîtrise, tout sourire. »

Réussite du spectacle, participation des choristes et plaisir esthétique ne sont pas dissociables. Le plaisir d'écouter les autres confirme à chacun la valeur du spectacle et sa réussite, même si le spectacle n'a pas encore eu lieu véritablement – il s'agit de la *générale* et non du concert —, l'efficacité de l'évènement est déjà visible pour les participants. Les choristes découvrent également les installations de sons et lumière prévues pour le spectacle (photo ci-contre). Les choristes peuvent prévisualiser le spectacle tel qu'il sera vu par le public, tout comme la photo donne un aperçu des effets de lumières prévus. Ce spectacle est prévu pour être une fête, avec un programme de musiques connues et donc partageables avec le public qui peut s'en remémorer. C'est également un spectacle unique et non une reprise d'œuvres de répertoire : il s'agit bien d'une création avec des arrangements uniques de musiques de films et de séries télévisées. Ce qui plaît le plus dans ces rassemblements c'est le partage de la scène avec des artistes que les choristes admirent. Ils apprécient autant les moments partagés pendant les répétitions, le spectacle que les moments en « off » lorsque les artistes viennent les voir en amont de la répétition et prendre des photographies avec eux. Maëlle, mon informatrice du côté des 2000, me pressait de venir la rejoindre, car le chanteur Bruno Pelletier venait leur parler. Ce qui compte c'est d'avoir chanté à côté d'eux, d'avoir pu parler avec des stars et partager la scène avec eux. Les 2000 ont eu la visite de Bruno Pelletier et ont pu filmer l'entrevue et pour les plus chanceuses des choristes, prendre une photo avec lui.

448 Version française du titre de James Newton Howard, « The Hanging Tree », 2014, B.O. du film « Hunger Games » de Francis Lawrence, (2014), interprété par Jennifer Lawrence.

Les 2000 choristes - 2017



photo de la répétition générale des 2000 choristes. On y voit les 2000 choristes, le chef Jacky Locks face à eux, et les deux solistes Bruno Pelletier et Veronic Dicaire (c) photo de l'auteur.

Figure 15 Répétition des 2000 choristes, Galaxie d'Amnéville, 2017

Les enfants, que je côtoie le plus, car je chante avec eux en 2^e voix, sont ravis aussi que Veronic DiCaire vienne leur parler, profitant d'un instant calme pendant la répétition :

« La chanson plaît, fonctionne bien, et les solistes chantent avec nous, en bout de rang. Les enfants sont ravis que la chanteuse se mette à côté d'eux. À la fin de la chanson, elle vient leur parler et pose des questions sur le texte, les enfants lui disent : « *Viens-tu jusqu'à l'arbre mort, un homme est pendu, justice d'un soir !* ». Elle fait mine d'être impressionnée par le ton de la chanson, rit avec les enfants. La chanteuse fait ensuite un top-là avec quelques-unes des filles. »

La répétition sert aussi à encadrer les aléas, et les anticiper. Slimane avait moins d'expérience musicale que ses deux collègues et se trompait systématiquement dans une chanson en reprenant un refrain au mauvais moment. Les choristes, d'abord destabilisés, se tenaient prêts

à improviser pour pouvoir suivre le chanteur et faire, le cas échéant, un refrain en plus ou en moins. À la suite de la répétition, les enfants ont échangé leurs impressions :

« Débriefing sur le parking. Christophe et Carole (son épouse, et choriste au chœur de chambre) attendent que chaque enfant ait retrouvé ses parents. J'attends avec eux, car nous repartons ensemble. Pendant ce temps, tout le monde parle en petits groupes. Les filles sont fans de Slimane, mais critiquent ce qu'il fait. Une fille (13 ans, au collège vocal) remarque qu'il chante en retard sur les temps et fait « tout ce que Christophe nous dit de ne pas faire ! ». Cela fait rire. »

Les enfants étaient fans du soliste et ravis de chanter avec lui d'où les observations sur sa manière de chanter. Ils se mesuraient à lui, comparant sa technique vocale avec la leur, puisque ces enfants prennent tous des cours de chant. Les « erreurs » les étonnent, mais n'enlèvent rien à leur admiration. Ces concerts sont des grands moments festifs et de convivialité. Les choristes, en particulier « les 2000 », préparent ce spectacle tous les deux ans. Une projection avait eu lieu pour eux quelques mois plus tard à la sortie du DVD du spectacle, ce qui permettait de revivre ensemble les meilleurs moments. L'ambiance même dans le chapiteau qui servait de loges aux *2000 choristes* était une ambiance de fête, avec des centaines de personnes rassemblées autour de tables pliables, chacune ayant ramené de la nourriture et des boissons à partager. Les moments sont prolongés après le concert par des messages et des échanges de photographies. Cela montre que la pratique musicale n'est pas dissociable des interactions sociales dans lesquelles elle s'inscrit. De plus, la pratique musicale fait naître des interactions, elle est en soi un moment de sociabilité et de fête. L'évènement que nous venons de voir, les 2000 choristes est un dispositif local de valorisation des pratiques amateurs et fort de son succès a connu des tentatives de délocalisation. Dans ce cas, ce ne sont pas les choristes qui se déplacent, mais bien le concept qui est recréé dans d'autres villes françaises, toujours par l'association Chœur en fête (Cannes depuis 2017) par leur directeur artistique Jacky Locks. L'expérience a un dispositif jumeau à Montreux en Suisse, porté par les mêmes personnes depuis 2008. Cela pose la question de la transposition d'expériences locales, qui parvient à développer un ancrage local dans d'autres régions françaises.

3.3 Le spectacle télévisé : la participation de choristes lorrains à une émission de télévision

Le dispositif a pu être retransmis à la télévision, dans une formation différente des précédentes, avec un chœur « réduit » à 500 choristes. La télévision permet de donner une plus grande

visibilité à ces choristes et partager leur concert avec un public plus large, un public national.

Voici la présentation du spectacle des 500 choristes, diffusé sur TF1 en 2012⁴⁴⁹ :

« TF1 vous offre une soirée exceptionnelle en compagnie des plus grandes stars de la chanson et de 500 choristes. Nikos Aliagas accueille de prestigieux artistes venus vivre une expérience inédite : mêler leur voix à celle de cette gigantesque chorale. Au programme, des rencontres uniques et des duos inédits ! Ce soir, les 500 choristes ont décidé de faire la fête aux comédies musicales ! De grands classiques aux derniers succès, toutes les plus belles histoires en chanson, seront réunis ce soir : “Hair”, “Les 10 commandements”, “Notre-Dame de Paris”, “Cabaret”, “Mozart”, “Dirty Dancing”, “Starmania”... Ils ont accepté pour un soir de reprendre le rôle qu’ils ont incarné. De nombreux autres artistes nous ont réservé de belles surprises et des versions inédites avec Julien Clerc, la troupe de 1789, Bénabar, M. Pokora, Tina Arena, Chimène Badi, Isabelle Boulay, Roberto Alagna, Pascal Obispo, la troupe d’Adam et Eve, Johnny Hallyday, la troupe Mamma Mia, Emmanuelle Moire, Christophe Willem et Jenifer, Les prêtres, Mozart l’opéra rock, Dany Brillant, la troupe Cabaret... »⁴⁵⁰

Le site Figaro recense une émission des 500 choristes, classée comme « divertissement », diffusée le 9 avril 2005 également sur la chaîne privée TF1. L’émission était présentée par Flavie Flament avec Florent Pagny :

« Les plus grands artistes de la chanson française rencontrent 500 choristes. Pour cette soirée, ils sont trente artistes à partager l’affiche avec cette immense chorale : Florent Pagny, Garou, Tina Arena, Lara Fabian, Chimène Badi, Sylvie Vartan, Dany Brillant, Andrea Bocelli, Étienne Daho, Catherine Lara, Julie Zenatti, Roch Voisine, Maxime Leforestier, Elsa, Yannick, Hélène Segara, Gérard Lenorman, Patricia Petibon, K-Marco, Hugues Auffray et la Star Academy 4, Marilou et Jean-Baptiste Maunier avec Clémence. L’occasion de retrouver un trio de choc : Tina Arena, Garou, Florent Pagny accompagné d’une chorale de 500 personnes pour interpréter « Les lacs du Connemara »⁴⁵¹ »

Le programme annonce un spectacle populaire qui cible tous les âges, puisque les artistes invités sont issues des générations de la chanson française parmi lesquelles Sylvie Vartan, Catherine Lara et Jean-Baptiste Maunier, qui avait le 1^{er} rôle dans le film « les choristes » de Christophe Barratier sorti l’année précédente. D’autres chanteurs sont issus de comédies musicales à succès (Notre-Dame de Paris), une autre émission musicale de la même chaîne, la Star Académie 4 et la soprano Patricia Petibon. Le choix des programmes (des standards de la chanson française) et l’aspect moderne du chœur formé à cette occasion, rehaussé par la participation de personnalités de la musique rendent le spectacle adapté pour un spectacle musical partageable avec un public de téléspectateurs.

449 Les programmes télévisés constituent des archives de choix. Le site emission.replay.fr recense 1 émission de « les 500 choristes » diffusé le 6 janvier 2012 sur TF1 à 20h50 et l’émission est notée 4,0 étoiles sur 5 par les usagers du site.

450 Présentation de l’émission sur emission.replay.fr

451 Présentation du programme de la chaîne TF1, disponible sur le magazine *tv*mag » édité par le *journal Le Figaro*, rubrique « divertissement et jeux tv », en ligne : <https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/programme/les-500-choristes-ensemble-f2487446>

En 2019, des choristes lorrains ont l'occasion de participer à l'émission *Prodiges* sur France 2. Il s'agit d'un télé-crochet dont les candidats sont des enfants et adolescents. L'émission est programmée sur une chaîne du service public, et met à l'honneur des standards de la musique classique. Localement, j'ai parlé avec des chefs de chœurs qui m'ont dit être contactés de temps en temps par cette émission pour leur envoyer de jeunes chanteurs, mais ils l'ont refusé. La maîtrise de Metz qui n'a encore jamais envoyé de candidat individuel à néanmoins accepté de participer en tant que collectif pour accompagner les candidats. Les candidats (en danse, chant notamment) étaient accompagnés pour l'émission par un orchestre symphonique et un chœur. La 6^e saison, en 2019, était tournée dans la ville de Metz, et offrait donc une vitrine pour les institutions culturelles locales, dont l'Arsenal de Metz (équipement public), les Arènes (salle privée) où l'émission était enregistrée, l'orchestre national de Metz, accompagnés des choristes de la Maîtrise. Les enfants de la maîtrise n'étaient pas candidats, mais constituaient, avec quelques adultes renforts (amateurs du chœur de chambre ainsi que trois intermittents du spectacle en qualité de mezzo, ténor et basse) un chœur pour accompagner les candidats. Certaines de leur pièce étaient prévues avec un accompagnement pour chœur et orchestre.

Les opinions sont partagées sur ce genre d'émissions qui en est tout de même à sa 7^e saison (nous avons participé à la finale de la 6^e saison en 2019, enregistrée à Metz). Le titre ambivalent de l'émission « prodiges » fait des enfants des petits génies, sans considération pour les heures d'entraînement qu'ils ont à leur actif et le soutien de leurs parents, de leurs enseignants qui les inscrivent à cette émission. Le titre est une tentative de naturaliser leur succès en faisant le seul résultat de leur talent. Cela revient également à les distinguer parmi les gens de leur âge alors qu'il y a pléthore de jeunes enfants talentueux et tous ne se présentent pas à l'émission. Dans l'autre sens, le terme « prodiges » sert aussi à valoriser les jeunes candidats et réaffirmer leur capacité à maîtriser des techniques artistiques.

Le cadre de l'émission impose des limites : les producteurs choisissent les musiques, et non les candidats qui ne sont pas libres des musiques qu'ils présentent. Les musiques sont choisies en fonction des besoins de l'émission et des attentes supposées des téléspectateurs, ce qui explique le choix de musiques « connues » et peu représentatives de ce qui fait dans les chœurs et les écoles de musique. Le programme contenait des arrangements symphoniques de musique pop, qui n'étaient cette fois pas du goût de tous les participants. Les candidats, que nous avons pu côtoyer le temps du tournage sont inégalement préparés : certains semblent prendre les choses très au sérieux, d'autres avec philosophie considérant l'émission comme un simple spectacle. Une candidate de 9 ans a versé des larmes, après avoir parfaitement réussi à jouer sa pièce.

Cette année, il y avait deux candidats jumeaux de la Maîtrise de Reims, qui sont venus parler avec des choristes de Metz qu'ils connaissaient ; peut-être sont-ils habitués à la scène et n'étaient donc pas impressionnés par un spectacle de plus. Les qualités vocales des candidats sont également un reflet de l'encadrement dont ils bénéficient habituellement dans leur chœur, une façon de le rendre visible à un public plus large. La maîtrise de Reims a envoyé plusieurs jeunes choristes sont arrivés en finale de la compétition. La maîtrise de Metz n'a envoyé aucun candidat individuel, mais a accepté de participer collectivement dans la formation chœur et orchestre qui accompagne les candidats. Dans ce cas il s'agit d'une participation qui met en valeur le collectif sans créer de compétition ou de mise en valeur de l'un ou l'autre chanteur. Nous étions presque au complet, les jeunes et les adultes avec quelques renforts extérieurs. Les plus jeunes de la maîtrise (CM1 et CM2) ne chantaient qu'un seul chant, mais seuls : ils étaient donc mis à l'honneur pour une chanson.

Parmi les choristes lors du tournage, j'entendais les remarques des uns ou des autres. Le chant choral étant une activité genrée, j'étais placée à droite de la scène (côté cour, même s'il s'agissait d'un plateau et non d'une scène) avec les autres femmes. Une choriste et professeure de musique commentait l'écriture musicale des chants, dans laquelle elle avait trouvé des fautes. Ma voisine immédiate, une fille de 14 ans qui entrait en 4e, trouvait au contraire qu'avec la maîtrise elle réalisait « tous ses rêves » et passer à la télévision était l'un d'eux, après l'enregistrement de disque studio et les voyages. L'émission me semblait donc adaptée pour du jeune public, et moins du goût des choristes cultivés, plus experts. Mais comment pourrait-il en être autrement si l'émission entend justement toucher un maximum de spectateurs, qui ne sont pas spécialistes ? Pour ma part, j'étais contente de découvrir un plateau de télévision ; les musiques choisies pour l'émission me semblaient caricaturales, simples et demandaient très peu de préparation. Nous n'avons pas encore le recul pour savoir si le spectacle suscitera de nouvelles vocations chez les plus jeunes de nos concitoyens, ce qui est le cas pour d'autres émissions et spectacles musicaux. En effet, le film « Les choristes » de Christophe Barratier (2004) a suscité un nouvel engouement pour le chant choral, tout comme *The Voice* qui attire de nouveaux talents. Il se peut bien que cette émission produise le même effet.

Tournage de l'émission "Prodiges", France 2
1/2 finale et finale
du 28 octobre au 3 novembre 2019
Arènes de Metz



Figure 16 Tournage de l'émission Prodiges pour France 2

Ci-dessus : plateau de l'émission, quelques minutes avant la répétition du 28 octobre. Au premier plan : les fauteuils des jurés (absents pour les répétitions). Au fond : place de l'orchestre et du chœur. Quelques instrumentistes sont déjà installés. Le tournage des émissions (30 octobre et 3 novembre) était public. L'émission étant diffusée en décembre, il y a un décor de Noël (éclairage et sapin blanc ajouté pour le second tournage). Photo : V. Thackeray

Le programme était composé de musiques classiques devenues populaires et tombées en désuétude auprès des publics spécialistes, aux côtés d'arrangements « classiques » de musiques actuelles, comme *Shallow*, un titre de Lady Gaga, joué à la harpe (pour instrument solo, nous ne chantions pas). Les candidats ont des tenues de soirée, ou des costumes de ballet quand ils sont danseurs. Les membres du jury sont recoiffés entre chaque prise. Les candidats sont accompagnés de leur famille qui est présente dans la salle lors de l'enregistrement, et de leur professeur qui est présent tout au long de la préparation de l'émission, et reste à proximité de la scène lorsque l'élève se présente devant le jury.

Le tournage a mobilisé les choristes toute une semaine pendant les vacances de la Toussaint jusque tard dans la soirée. Les choristes, sauf trois intermittents venus en renforts, sont bénévoles et utilisent leur temps de repos – une semaine pendant les vacances de la Toussaint - pour être présents. Les plus jeunes choristes et les adultes formateurs (qui participaient au tournage le soir) étaient de plus mobilisés en journée pour le stage de musique du chœur principal. Nous n'avions pas de vestiaires et utilisons des gradins cachés par le rideau de scène pour nous changer. Le tournage, du point de vue des choristes, consiste à guetter le moment où l'on nous appellerait pour les chants ; et à attendre. Le tournage n'est pas en direct, mais tout était fait pour faire croire que nous étions en décembre, à la veille de Noël. Le plateau est décoré d'un sapin, la présentatrice qui parle aux téléspectateurs comme s'ils étaient là, les invite à réagir sur les réseaux sociaux. Il y avait bien un public présent pour les deux soirs d'enregistrement, les concerts étaient gratuits. Eux aussi regardent une émission de Noël en novembre. Une collègue doctorante qui a pu obtenir des places pour le 1^{er} soir de tournage (nous enregistrons les demi-finale et finale) s'est dite enthousiaste : les écrans leds qui nous encerclent et les gradins que nous voyons sur le plateau forment un rendu plus saisissant pour les spectateurs dans la salle. Le spectacle fonctionne. Le spectacle musical à destination des familles qui obtient une forte adhésion du public avec « 3.23 millions de téléspectateurs, correspondant à une part de marché à hauteur de 16.6%⁴⁵² ». L'émission est aussi l'occasion de présenter la ville dans laquelle le tournage a lieu : les portraits des candidats sont filmés des lieux culturels emblématiques, et les élus et la presse régionale se font écho de l'émission. À Metz, les élus valorisaient l'émission et l'orchestre national de Metz qui y participait, l'émission donne l'occasion aux élus de promouvoir la culture locale.

452 Chiffres Médiamétrie, cité par le magazine toutelatele.com, vendredi 3 janvier 2020 à 09:06. Audience de l'émission « prodiges 2019, la finale », diffusée le 2 janvier 2019 sur France 2.

3.4 Synthèse

Les rassemblements de chœurs contribuent à entretenir le réseau d'interconnaissance des choristes et permettent aux choristes de sortir du cadre habituel de leur chœur pour chanter dans un dispositif ayant plus de visibilité, et qui les confronte à un répertoire différent de celui qu'ils pratiquent habituellement. Cela contribue également à développer un certain éclectisme culturel dans les chorales en incitant les choristes à chanter différentes musiques. Le concert est également un dispositif local de valorisation des pratiques amateurs, par les collectivités et des associations et fait l'objet de spectacle populaire.

4 Une approche interactionniste de la performance musicale : observation de la musique en train de se faire

Les rassemblements de chœurs ad hoc tels posent également la question des entre chœurs et orchestre et de l'interprétation collective de la musique. Dans ce chapitre nous observons quatre configurations différentes en portant notre attention sur la construction collective de la qualité artistique. Nous avons pu observer la construction de la qualité artistique individuelle (dans les cours de chant) et différentes manières de soutenir le niveau des chœurs par le dispositif de la masterclass. Ici nous voudrions voir comment « un·e chef·fe et un ensemble de musicien·ne·s, instrumentistes d'orchestre et / ou chanteurs/teuses professionnel·le·s, travaillent à élaborer l'interprétation d'une œuvre⁴⁵³ ».

La qualité artistique est « sociale » : elle est construite en situation par les interactions des individus en présence et elle est « relative » à la technique, à l'expérience des individus, aux enjeux de la production et à l'histoire de l'art qui sert aussi d'instrument de mesure. La technicité est construite en situation : l'interprétation de la musique fonctionne par épreuves et reprises (on joue un passage jusqu'à ce que le résultat convienne aux participants). Ces rassemblements posent la question également de l'encadrement : une tierce personne peut apporter des éléments d'information, de technique au groupe. Réduire l'interprétation musicale à des questions de justesse, sans voir que la justesse, ou la qualité est indexée à un nombre de paramètres tels que la technicité (elle-même construite en situation), le respect des conventions musicales⁴⁵⁴ et de l'histoire de l'art. Nous pouvons parler alors des cadres sociaux de l'interprétation musicale. La notion de cadre social peut s'appliquer à des notions abstraites. Maurice Halbwachs⁴⁵⁵ avait démontré le caractère social — dans le sens « relatif » — de la mémoire, qui n'est pas seulement une compétence individuelle, mais collective qui existent à l'intérieur de « cadres » par exemple la mémoire d'une classe sociale, d'une famille et ce qu'un pays entier retient de son passé pour constituer son histoire officielle. Les individus possèdent des « cadres sociaux de références » qui leur permettent de conserver la mémoire, et qui sert de base pour donner sens aux souvenirs. Le sens que nous donnons aux choses est lié à des cadres sociaux, ceux-ci concernent le moment, le lieu, mais aussi nos connaissances et critères

453 Hyacinthe Ravet. « Coopérer pour créer. L'orchestre entre autorité négociée et créativité partagée », *Négociations*, vol. 32, no. 2, 2019, pp. 53-74.

454 Howard Becker, *les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 1988

455 Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris : PUF, 1994

d'évaluation. Nous avons déjà vu que les musiciens expérimentent en répétition, font des arbitrages, mais ceux-ci ne sont pas dû au hasard, mais au fait que les acteurs évaluent une musique qu'ils ont joué à l'aune de l'histoire de l'art, des conventions musicales ou de la technique artistique. Les techniques artistiques sont des techniques du corps. L'expertise est aussi une technique du corps (une façon, d'écouter, de ressentir) dont l'histoire de l'art est un équipement. De la même manière, l'interprétation musicale est un ensemble de techniques du corps (l'écoute, le jeu instrumental, la perception) justifiées par des références tangibles. La qualité artistique même est un sujet de discussion entre les acteurs : elle est l'enjeu des répétitions. C'est un sujet de négociation dans le déroulement même d'une répétition ou d'un cours de chant, un objectif. Parler de la qualité c'est parler des situations où elle est discutée et la ramener aux impressions et critères que les acteurs mobilisent pour la justifier. Normalement, les artistes peuvent expliquer leurs choix d'interprétation et lorsque ce sont de bons choix, le public le perçoit, parce que le résultat c'est une interprétation convaincante, qui à son tour peut être commentée. L'interprétation musicale mobilise des cadres à la fois dans sa réalisation, mais aussi dans son contenu : deux versions d'une même œuvre sont deux modalisations de l'œuvre originale⁴⁵⁶. Goffman prend l'exemple de la pièce de théâtre, mais cela est transposable en musique également, en particulier car dans la musique vocale où il y a très souvent un texte. Les chanteurs racontent toujours quelque chose. L'histoire qu'ils racontent mobilise elle aussi des cadres réels dans un cadre de fiction. L'enjeu pour les artistes de traduire ces cadres modèles pour le public — et de « faire croire » à la réalité du spectacle — est lié à leur propre maîtrise des techniques artistiques.

4.1 Le recrutement de choristes amateurs par un ensemble en tournée en France : l'exemple du concert de musique latine à l'Arsenal de Metz

Nous avons montré dans un exemple précédent que les choristes aiment découvrir d'autres répertoires que le répertoire habituel de leur chorale. Cette situation offre un cas de figure exceptionnel où deux conditions de choix sont réunies : un chœur composé d'enfants et d'adultes (classe « dominante chant choral » du conservatoire régional, la maîtrise et des adultes amateurs) est embauché par un ensemble de musique en tournée en France, et à cette occasion les choristes découvrent un nouvel aspect de la musique latine, dans laquelle cet ensemble est spécialisé. Cet ensemble, *La Chimera*⁴⁵⁷, recrutait une chorale locale à chacune de leurs escales. Cela permet d'attirer le public local en utilisant la chorale pour créer un lien avec le public, tout

456 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris : Minuit, 1974

457 *La Chimera* (en français « la Chimère »), ensemble vocal et instrumental international fondé en 2001, qui allie musique ancienne et musique contemporaine.

en enlevant la difficulté de partir en tournée avec un chœur permanent. C'est également un partage musical fort apprécié du public et des choristes pour une création qui a reçu des critiques élogieuses dans la presse spécialisée. Cette musique n'est pas spécifiquement écrite pour voix d'enfants comme cela peut être le cas pour certaines œuvres (nous avons vu l'exemple des créations pour enfants comme *le Serpentin Vert* et *Ah ! Si tu savais d'où je viens !*), mais ne l'empêche pas non plus. Les plus jeunes chantaient les voix de soprano et les adultes se partageaient les autres voix. L'ensemble était en tournée avec une de leur création à partir de musique baroque latine⁴⁵⁸ et de la « *Misa Criolla, Misa de Indios* », de Ariel Ramirez (1964)⁴⁵⁹ » à l'occasion de son 50^e anniversaire :

« **Journal de terrain. Misa Criolla, Arsenal de Metz.** L'orchestre et les choristes sont disposés en cercle, presque en vis-à-vis. Il y a deux chœurs : le chœur spécialisé du conservatoire de Metz et la maîtrise de la cathédrale. De notre côté, certaines dames du chœur de chambre ne sont pas présentes. Sont absents également Ariel Alonso, un instrumentiste et les deux chanteurs solistes.

Comme les chanteurs solistes sont absents, ils sont remplacés par le guitariste et par la violoncelliste. Le guitariste chante légèrement pour faire entendre les thèmes principaux et rendre possible la répétition. Cela permet en effet à tous de comprendre l'articulation de la pièce et les réponses entre chœurs, orchestre et solistes. »

Il y avait beaucoup d'absents ce soir-là, mais cela n'empêchait pas le déroulement de la répétition. Le groupe est en effet capable d'une mémoire collective, sur laquelle pourront s'appuyer les retardataires et les absents quand ils rejoindront le chœur la fois suivante. Il est difficile d'exiger la présence de chaque choriste « amateur » quand les répétitions ont lieu en semaine, car ils ont d'autres obligations, et comme le groupe a une mémoire collective, ils rattraperont aisément ce qui aura été vu ce jour-là. Du côté de l'orchestre, certains artistes n'étaient simplement pas encore arrivés à Metz. Il s'agissait d'une première rencontre entre l'orchestre et les choristes afin que les uns et les autres aient une première idée de ce que tout cela donnerait. Du point de vue des choristes, c'était la première fois que nous pouvions entendre l'œuvre en entier au lieu des fragments que nous avons travaillés de notre côté en répétition, mais qui n'ont pas de sens sans l'orchestre. Tout cela commençait à prendre forme,

458 La musique baroque (le terme est d'ailleurs anachronique puisqu'il vient décrire toute la production musicale des XVI et XVII^es, sans distinction d'écoles, des formes de musique) est avant tout européenne, et a été exportée dans le monde avec la colonisation. La dimension postcoloniale est présente dans les programmes de musiques baroque latine et peut être vue comme une forme de réappropriation de ces répertoires. Un observateur, G. Baker, posait cette question : faut-il considérer la musique baroque latine comme une forme ancienne de musique du monde (« early world music ») ou bien, puisque la tendance avec le renouveau des musiques anciennes est de produire des interprétations historiquement informées, d'aller jusqu'au bout de l'information historique (« or does attachment to the idea of Historically Informed Performance require us to be, well, a little more historically informed? »). Baker Geoff, « Latin American baroque: performance as a post-colonial act? », *Early Music*, Oxford University Press, Vol. xxxvi, No. 3,

459 Messe Créole, ou Messe des Indiens. Composée en 1964, cette messe est écrite avec des musiques traditionnelles d'Argentine et Bolivie.

avec cette première lecture. L'œuvre était inconnue pour nous et bien que nous ayons entendu quelques extraits par le biais d'un enregistrement, cela n'était pas suffisant pour voir l'ensemble. L'œuvre prend sens lorsque chacun des acteurs, choristes, instrumentistes, solistes sont réunis et que l'ensemble s'articule.

C'est un exemple de direction partagée où le directeur de l'ensemble ne dirige pas les chœurs, mais donne les indications générales. Le chef de chœur qui dirigera effectivement le concert, Ariel Alonso, est absent : les deux chefs de chœur présent (Annick Hoerner du conservatoire de Metz et Christophe Bergossi de la Maîtrise) prennent le relais en collaboration avec le directeur de l'ensemble, Eduardo Egüez, qui jouait également du théorbe et de la guitare. Lors du concert, les deux chefs de chœur chantaient dans le chœur. Eduardo donnait des indications de rythme, le caractère des pièces en parlant depuis sa place dans l'orchestre. Christophe traduisait les demandes pour le chœur, en indiquant la pulsation, corrige la justesse et aide les choristes à appliquer les demandes formulées par le guitariste. Ils se réfèrent au chef de l'ensemble instrumental pour connaître son interprétation. Lui-même intervient en parlant directement au chœur, et les chefs de chœur traduisent plus concrètement les demandes en indiquant aux choristes ce qu'il faut faire, à quelle mesure cela correspond. À la fin de chaque extrait travaillé, chef et guitariste se concertent, et le chef de chœur revenait vers les choristes avec de nouvelles modifications à apporter. Annick faisait de même en s'adressant plus spécifiquement à ses choristes, les jeunes du conservatoire de musique, dont elle anticipait les attentes. Les enfants aussi ont le regard tourné vers leur chef de chœur habituel pour vérifier les informations.

Nous (les choristes) écoutons aussi les instrumentistes jouer pour découvrir le répertoire et comprendre comment fonctionne cette musique, qui tout à coup prend sens. La partition qui nous était donnée indiquait bien nos notes, mais ne disait rien de l'œuvre à laquelle nous participions. Les instrumentistes aussi s'adressent directement au chœur. L'une d'elles prend la parole à un moment, pour nous apprendre un chant dont nous n'avions pas la partition et que nous allions chanter en ouverture du concert. Elle chante pour l'exemple, nous répétons. Elle nous fait marcher en rond dans la salle pour feindre une procession : donc nous nous divisons en deux rangées et marchons en cercle, jusqu'à nos places, en imaginant que nous ferons une vraie procession le jour du concert, de l'entrée de la salle à la scène. Ce chant nous est transmis oralement : la violoncelliste se met à chanter, c'est elle qui entonnera les couplets, le chœur faisant un refrain. La violoniste chante avec le chœur, en indiquant de la main le rythme à faire. Tous les regards des choristes sont sur elle pour connaître la mélodie et le rythme. Nous répétons ensuite un autre chant au programme. Cette fois, c'est le guitariste qui intervient, il s'avance

près du chœur pour nous parler : Christophe, qui occupait cette place pour diriger la répétition, lui laisse sa place et observe la situation depuis le côté. Le guitariste explique : ce que nous faisons est trop scolaire, et paradoxalement trop exact. Dans cette musique, issue de la tradition orale, c'est un problème. Ce genre musical demande plus de souplesse ; il demande au chœur de donner plus de mouvement dans la phrase, comme une danse. Il se lève et cherche comment expliquer : il chante, décompose le rythme en tapant ses paumes l'une sur l'autre et puis demande au chœur de chanter en boucle jusqu'à ce que ce soit en place. Les rythmes et les notes ne suffisent pas ; il faut l'esprit qui va avec.

Cette répétition correspondait à la première rencontre entre le chœur et l'ensemble instrumental, *la Chimera*. Nous avons encore deux autres répétitions, cette fois avec le chef de chœur du concert, Ariel Alonso. Tous les acteurs sont réunis et le spectacle prend forme :

« **Journal. Misa Criolla. Décembre 2016.** Ariel le chef de chœur est là. Tout est en place, et la musique a un caractère différent. Aujourd'hui il y a des nuances, les musiciens dansent. On dirait une fête, ils sont détendus et tout semble s'articuler.

Un représentant de *Radio Jerico* (radio locale) est présent et fait une captation de la *générale*. (...) Le chef de chœur fait rire les choristes : il fait des gros yeux inquiets quand il le voit le journaliste s'agenouiller à côté de lui, et place ses bras autour et au-dessus de lui de façon exagérée pour diriger, car le journaliste est dans son chemin. Ariel fait des blagues. Il passe devant les chanteurs et leur raconte que dans l'orchestre, personne ne vit en France, ils ne viennent que pour les concerts, il dit : « *Je vis à Paris. Vous connaissez ?* » Un peu plus tard, aux sopranes : « ... *Si Dieu entendait vos prières, il vous dirait de repasser demain après vous être reposées* ».

L'humour fait partie de l'expérience, mais constitue également un moyen de contrôler la répétition. Le climat général est agréable, mais rien n'est laissé au hasard et nous reprenons toujours pour des détails — or ce sont les détails qui feront la différence. Les choristes, et c'est ce qu'ils apprécient aussi dans ce programme, découvrent un répertoire dont ils n'ont pas l'habitude, la musique d'un autre continent. Ensuite, il ne semble pas possible pour ces musiciens d'interpréter la musique sans la comprendre : or il s'agit d'une musique sud-américaine. Nous chantons la *Misa Criolla*, la messe créole. Écrite en 1966, elle est la première écrite en langue amérindienne, par Ariel Ramirez, compositeur argentin. Il s'est servi de cette messe, crée au Vatican pour rappeler à l'Église l'oppression des Amérindiens. Pour la comprendre et l'interpréter correctement, le chef nous rappelle la conquête espagnole et la conversion des Amérindiens par les missionnaires jésuites. La religion était un instrument de la colonisation. En 1965, le Vatican autorise la célébration de la liturgie en langue vernaculaire et le compositeur argentin a alors écrit une messe qui contenait la musique et les rythmes de son pays. C'est un hommage aux cultures amérindiennes et Guaranis, et un rappel de la conquête espagnole et de la conversion des nations indigènes. Le programme est complété par

des chants amérindiens, dont un dans une langue morte. Les instrumentistes jouent des guitares, violons et violoncelles de style baroque occidental, mais aussi des instruments à vents et percussions d'un autre continent.

Cette musique ne peut se comprendre sans le passé colonial des États européens, et du « schéma de colonisation »⁴⁶⁰ apporté par les voyages de Christophe Colomb. Le texte mentionne la « *sancta iglesia catolica* » dont le nom est chanté et écrit dans une forme solennelle et brillante, mais Ariel nous rappelle que cela représente une institution imposée aux Sud-Américains, « exportée » depuis les empires coloniaux : « *la croyance n'est pas naturelle, les gens, ils croyaient à autre chose* », mais ils ont été convaincus par la « *pédagogie très rude* » de ladite « *sancta iglesia catolica* » : son nom résonne alors à la fois comme quelque chose d'impressionnant, et de terrifiant. « *Dites-le de la façon terrifiante !* ». Encore une fois, nous rencontrons le fait que ces musiques portent la culture dont elles proviennent et sont indissociables de leur contexte de production. Cette pièce est écrite en 1963, mais le compositeur, volontairement, profite des nouvelles lois du Concile de Vatican II pour écrire une messe en langue indigène : ce n'est pas seulement utiliser la liberté de célébrer dans sa langue vernaculaire comme c'était le cas en Europe au même moment, c'est utiliser la langue des sociétés anciennement colonisées et les faire entendre. Cette musique porte nécessairement la mémoire de la colonisation, elle est un rappel et est un hommage aux sociétés natives.

« Une pièce est chantée sans entrain : ma pièce est composée d'une phrase répétée plusieurs fois, mais que les choristes chantent toujours avec la même nuance. C'est répétitif et ne devrait pas être chanté comme ça. Il dit à un jeune choriste : « il ne faut pas que ce soit un chapelet » et commence à murmurer « Sancta Maria Madre de... » en faisant mine de tenir un rosaire. *'Quel ennui, les rosaires ! la musique c'est vivant, il faut arriver à dire les choses avec le ton. Comme au théâtre, il faut croire ce qu'on dit !* Le garçon demande : « *c'est quoi un rosaire ?* » Trois personnes lui expliquent.

Nous rechantons ce passage, cette fois-ci en partant d'un murmure pour aller crescendo, de plus en plus fort. Il nous arrête : « *je veux un crescendo frénétique !* » Par moment l'orchestre s'emballe, ils dansent avec leurs instruments, improvisent. C'est différent des orchestres classiques où tout est mesuré. Le flûtiste est debout, il fait des pas de danse en jouant, la violoniste qui lui répond en duo fait de même et danse avec lui. C'est aussi la chorégraphie qu'ils feront au concert. Le flûtiste est également chanteur soliste : son absence d'hier semble justifiée, il se cache dans une écharpe pour étouffer sa toux.

Il s'est passé quelque chose ce soir, l'orchestre était dans une autre dynamique, comme s'ils s'étaient réservés hier soir. Il est vrai aussi que les répétitions précédentes n'étaient qu'un travail préparatoire pour aujourd'hui, et aujourd'hui n'est qu'un prototype de ce qu'on fera demain. Pourtant déjà... C'était un moment musical. Il y avait du public, une quinzaine de personnes : cela n'est pas inhabituel pour des générales, mais aujourd'hui le public prend des photos et filme quelques moments pour en garder des traces. Les instrumentistes

460 Thomas Gomez, « Chapitre 2 - De la découverte de l'Amérique à la découverte des Amérindiens », dans : *Droit de conquête et droits des Indiens. La société espagnole face aux populations amérindiennes*, sous la direction de Gomez Thomas. Paris, Armand Colin, « U », 2014, p. 48-67

applaudissent les chanteurs à la fin des morceaux, tapent sur leurs percussions ou leurs genoux pour saluer les jeunes choristes. »

4.2 Construire collectivement l'interprétation : encadrement et négociations musicales avec 100 choristes lorrains pour le requiem Gouvy

Ce programme répondait à une politique culturelle du département qui consistait à promouvoir *l'excellence artistique du territoire* grâce à la saison culturelle « *Théodore Gouvy et son temps* » qui allait fédérer les écoles de musique, orchestres et chorales du territoire autour de ce compositeur mosellan. Il y avait pour cette occasion un chœur hybride composé de 100 choristes amateurs et 10 chanteurs professionnels pour soutenir le chœur compte tenu de la difficulté de l'œuvre et du temps réduit pour la préparer. Les répétitions et le concert sont dirigés par deux personnes différentes. La préparation des chœurs était confiée au chef belge David Reiland (DR dans la suite du texte), alors directeur de l'orchestre de chambre du Luxembourg et actuel directeur de l'orchestre national de Metz, tandis que Jacques Mercier (JM), directeur de l'orchestre national de Metz, allait diriger le concert. Ce dernier allait rencontrer le chœur uniquement lors des deux dernières répétitions ne s'occupait pas d'apprendre l'œuvre aux choristes qui la travaillent avec D. Reiland. Ce dernier proposait également des pistes d'interprétation, tout en prévenant le chœur que le chef d'orchestre du concert proposera sûrement autre chose : il n'y a pas de vérité absolue en musique et les choristes devaient être prêts à s'adapter aux deux styles de direction.

L'observation qui suit a lieu une semaine avant le concert. Le chœur s'apprête à rencontrer le chef qui dirigera le concert alors que la musique n'est encore au point. La répétition commence par un échauffement, mené par le directeur de la mission-voix, qui laisse ensuite la place au chef David et à l'accompagnatrice, qui pour le moment regardent l'échauffement:

« **Locaux de l'orchestre. Octobre 2013.** Le chœur est déjà en place sur les gradins et fait un échauffement avec le directeur de la Mission-Voix. Le chef d'orchestre JM, n'est pas encore là, il viendra dans une heure seulement. C'était prévisible, mais ce n'était pas indiqué sur la feuille de route.

C'est DR, chef d'orchestre, qui dirigera la répétition. Pour le moment, il est assis à côté de la pianiste — accompagnatrice. Son métier n'est pas facile : elle doit toujours être prête pour jouer n'importe quelle page de la partition sans que personne ne lui dise où on en est. Elle nous dira plus tard alors qu'on lui demandait ce qu'elle en pense : « *j'ai signé pour ça !* » Elle est là pour remplacer l'orchestre qui ne nous rejoindra que pour la « *générale* ». Sa responsabilité est d'accompagner le chœur malgré les arrêts et les retours en arrière dans la partition.

Le représentant de l'INECC Lorraine déborde de son temps pour l'échauffement et demande aux choristes de chanter un passage du *requiem*, le : « *luceat* ». C'est un passage difficile et il angoisse que le chœur ne sache pas le faire au concert. Ce faisant, il prend de l'avance sur la répétition. DR réagit en ajoutant un commentaire depuis sa chaise et prend le relai. Contrairement à son prédécesseur qui était simplement debout devant le chœur, D.

s'installe au pupitre du chef : c'est un tabouret avec un grand pupitre placé face à nous, sur une estrade. Dos à lui, il y a des chaises inoccupées de l'orchestre qui n'en répète pas aujourd'hui. Nous chantons toujours cet extrait, « *luceat* ». DR nous reprend, car il y a déjà un problème : nous ne sommes pas ensemble, et le texte n'est pas assez clair : il veut entendre un « *et-L* » sur « *et luceat* ». Or nous avons lié les deux comme si c'était un seul mot. Les choristes avaient tendance à avaler le texte ou ne pas être bien ensemble, alors qu'il faut une très grande clarté de texte pour qu'il soit compréhensible du public du concert. »

L'interprétation musicale est un travail de précision et ce n'est pas seulement une question de chanter juste ou faux. À ce moment ce ne sont pas les notes qui font l'objet de toute l'attention, mais le texte, et il en sera ainsi tout au long de la répétition. David insiste sur ce point, car les choristes — qui sont nombreux, ils sont une centaine — ne parviennent pas encore à dire tout le texte de manière uniforme. Il faut que chacun dise les voyelles et les consonnes de la même manière et d'une *certaine* manière. L'approximation n'a pas sa place : un « *s* » prononcé par seule personne en retard, et on n'entend que ça. La question des « *s* » est un leitmotiv. Le chant est aussi du théâtre. Il faut « créer » l'émotion pour la communiquer au public. Il est question déjà d'interprétation, mais DR ne fait que préparer le terrain et ne prend pas les décisions finales, qui appartiennent à JM, car c'est lui qui dirigera le concert. Il demandera de toute évidence d'autres nuances lors de la générale, mais il faudra qu'à ce moment-là les choristes connaissent suffisamment bien l'œuvre pour pouvoir s'adapter. DR les prépare en leur indiquant déjà tous les paramètres auxquels faire attention. JM rejoindra le chœur en deuxième heure, après que les choristes aient travaillé avec DR. Ce n'est pas encore la répétition générale, mais cela permet d'établir un premier contact avec les choristes. Il veut connaître leur niveau de préparation avant la *générale*, qui ne suffira pas pour préparer le concert. Une bonne anticipation permet de donner les informations assez tôt, et d'utiliser les répétitions suivantes pour réviser. Les choristes ne se souviennent pas de toutes les informations d'une répétition à l'autre : il y a souvent des passages à retravailler, surtout lors d'un concert avec ce niveau d'exigences. La première heure ici sert à réviser le texte, les notes et préparer la lecture avec JM tout à l'heure. DR nous dit : « *il faudra suggérer tout ce qu'on a fait au maestro JM !* » pour montrer le travail déjà réalisé et être capables de proposer une première version de cette œuvre, quitte à ce qu'elle serve de base à partir de laquelle JM pourra proposer de nouvelles choses. C'est aussi une façon de dire que le chef nous « donnait tout ». « Tout » c'est-à-dire les tempos, les nuances, des indications sur le texte... mais qu'il ne faudra pas attendre la même chose de JM. La gestique du chef de chœur ne se limite pas à donner la pulsation : c'est un langage qui, associé à toutes les décisions prises avec le chœur pendant la répétition, indique aussi les nuances, les respirations, la prononciation du texte... Alors certains chefs donnent « tout », d'autres « rien » selon la quantité d'information délivrée et l'autonomie du chœur.

Comme le temps presse, nous ne lisons pas toute la partition — en une heure ce n'est pas possible — mais seulement des points sensibles en focalisant sur des éléments généralisables tels que la prononciation du texte, le tempo, quelques éléments de technique vocale et l'attitude (comme « sortir le nez de la partition »). L'enjeu : que tout soit prêt lorsque JM arrive, dans une heure. Idéalement, JM voudrait un chœur déjà près, connaissant déjà l'œuvre pour qu'il n'y ait plus de problèmes techniques à régler, uniquement l'interprétation. Dans la réalité, il restera des problèmes techniques jusqu'au dernier moment. La personne chargée de la coordination est apparemment stressée et intervient pendant la répétition pour compléter les explications du chef. Il lui coupe la parole pour changer le placement des choristes et demande aux jeunes de se mettre au premier rang, aux « vieux » de « remonter d'un cran ». Pourtant la répétition n'a pas encore lieu dans la salle de concert, il est donc trop tôt pour penser au placement. Le ton déplaît aux choristes qui sont en train de répéter. Il n'est pas tranquille et voudrait prendre en main la répétition : il demande à entendre la page 41 alors que chef de chœur avait prévu de travailler avec nous un autre passage.

L'interprétation musicale n'est pas une science exacte : s'il y a des cadres stylistiques, relatifs au genre musical et à l'histoire de l'art, les musiciens ont une marge de manœuvre à l'intérieur de ces cadres pour proposer leur lecture de l'œuvre. Cette marge de manœuvre, informée de l'histoire de l'art et des connaissances du style musical correspond à *l'interprétation*. Comme nous sommes dans une configuration avec division du travail entre deux chefs, DR ne peut pas entièrement proposer sa lecture de l'œuvre puisque le chœur s'alignera sur celle de JM. Le chef aide le chœur à apprendre la musique et résout les problèmes techniques. Diriger, c'est enseigner. Il se peut tout à fait que les choristes ne sachent pas comment faire une nuance qui leur est demandée. Par exemple, le chef leur fait remarquer qu'ils chantent « *par le bas* » : la voix paraît terne (un bon geste vocal permet au contraire de faire entendre des harmoniques qui donnent le côté brillant de la voix chantée) et les notes paraissent donc un peu fausses. Dans ce cas le chef de chœur signale les difficultés et aide le chœur à les dépasser :

« Nous chantons et DR arrête le chœur : « *c'est un exemple flagrant où on chante par le bas* ». À ce moment, c'est une question de technique vocale : chanter "par le bas" signifie que la voix est mal placée, et le résultat est de chanter un peu faux. Enfin, il demande de veiller à l'équilibre des voix. À un moment, les voix des hommes ne se font pas suffisamment entendre. Il nous demande alors s'il "*est possible d'avoir plus de ténors sur le fa ?*" avant de nous demander de le chanter "*Encore une fois.*" Les répétitions portent bien leur nom : il faut sans cesse reprendre des passages, les refaire en changeant des petits paramètres : le fait d'être ensemble, le texte, l'équilibre des voix ».

Dans une chorale il n'y a pas de table de son ! c'est aux choristes de veiller à cet équilibre. Enfin certaines décisions appartiennent aux choristes eux-mêmes comme le fait de se « dédoubler » :

il y a tout à coup deux voix de sopranes au lieu d'une, ou deux voix d'alto, etc. Ces réglages se font entre choristes : « *Tu fais quoi, là ?* » demande une choriste à sa voisine, pour ne pas chanter la même note qu'elle. Certains passages ne concernent qu'une partie du chœur : il y a ainsi une partie entière écrite uniquement pour voix d'hommes. Les femmes, et donc moi-même nous asseyons quelques minutes, le temps qu'ils chantent leur passage.

« **Observation. Locaux de l'orchestre. Octobre 2013. Suite (...)** Il y a un passage qui ne concerne que les ténors et basses. Les femmes en profitent pour s'asseoir, toujours sur les gradins, n'étant pas concernées par cet extrait. Nous parlons à voix basse. À ma droite, il y a une alto de la maîtrise (65 ans), et à sa droite une autre alto que je ne connaissais pas. Elles sont copines, et il s'avère que la deuxième prend aussi des cours avec Philippe. Elles trouvent que l'autre chef de chœur, celui assiste à la répétition, est "*d'une délicatesse... !*". C'est ironique. Les femmes suivent le chant de leurs collègues masculins en lisant la partition. DR soulève un nouveau problème « *il faut un appoint pour les basses !* » et se tourne vers le second chef de chœur qui aura peut-être une solution. La solution qui sera trouvée, ce sera un renfort de quelques chanteurs professionnels. »

À ce moment pendant la répétition des ténors et basses, le chœur ne parvient pas à chanter le passage. La seule solution pour eux vu les délais, était de trouver des chanteurs en renforts pour les soutenir. L'heure est passée... le chef JM arrive et le rythme de la répétition s'intensifie :

« **Observation. Locaux de l'orchestre. Octobre 2013. Suite** JM arrive en silence. DR continue la répétition sur l'extrait en cours, avant de laisser sa place et de s'asseoir à côté de la pianiste. Je prends moins de notes, car le rythme de répétition est plus soutenu. En une heure nous lisons presque tout, avec des modifications partout. Nous commençons par chanter le *Hosanna*. Déjà, nous le prononçons mal. JM nous explique : « *déjà il y a un 'nn'*. *Il faut dire 'o — san — na'*. Plus tard, toujours sur le texte alors que nous chantons : '*ça ramollit !*' » et "*in excelsis*" se prononce désormais "*in ex-tchel-sis*". Après avoir fait des dizaines de modifications, il adoucit le ton : "*autrement, c'est bien travaillé, vous êtes méritants.* »

La fois suivante, nous nous retrouvons pour la « générale » avec l'orchestre. JM dirige la répétition et nous demande de tout théâtraliser. L'orchestre est présent et nous sommes presque en conditions de concert. C'est la dernière répétition, mais c'est comme si rien n'était prêt : lors de la *générale*, nous ne faisons que l'interprétation. À ce moment les questions de notes et de rythmes sont normalement déjà réglées. Parfois, le chef ne change pas les notes ou les rythmes, mais propose des attitudes, des façons d'imaginer la musique. JM continue de nous expliquer la musique :

« Une nuance c'est quelque chose qui se passe ! Il faut créer l'émotion. Page 4, quand vous chantez *requiem eternam dona, dona eis, Domine* » : ce doit être suppliant ! Là, on dirait que vous vous excusez de chanter ! », et comme nous marquons trop les temps : « Là, c'est trop... (il martèle les temps exagérément en appuyant un pied). Il faut théâtraliser ! Et l'orchestre vous prépare le terrain. »

Conseils théoriques, interprétation, respiration des choristes, aucun détail ne passe inaperçu. Tout se fait rapidement, presque dans l'urgence, car le temps presse et les exigences sont

élevées. La tonalité des accords (« page 5, quand vous dites “Dona, dona eis, Domine” : c’est triste, par la tonalité évidemment, c’est voulu !! »), les notes, le texte : le compositeur n’a rien laissé au hasard, et nous utilisons tous les ressorts artistiques de cette pièce pour l’interpréter. La musique est en fait un art figuratif où la tonalité des accords, les nuances illustrent le texte. Tout devient un paramètre, y compris la pulsation (que l’on pourrait croire fixée par la partition, mais non) et la respiration des choristes. Une respiration placée au mauvais endroit peut en effet couper une phrase, ce qui est fâcheux. Le ton monte à mesure que le temps avance :

« Non, vous ne pouvez pas prendre une goulée d’air... ! », « Vous pouvez tenir 4 mesures sans respirer, on n’en est pas à ce point-là !! ». Il voudrait expliquer davantage, mais fait des concessions : « on n’a pas le temps, bref, vous avez compris », et il redemande à entendre cet extrait. Prendre le temps, garder les tempos sans ralentir : il claque des doigts pour relancer le chœur, puis tout à coup, il faut faire le contraire et ralentir à certains endroits. (...) »

Les modifications de tempo ont un sens pour l’interprétation, et suivent le sens du texte. Qu’il faut d’ailleurs prononcer soigneusement, et tous de la même manière :

« Page 6, *ad te omnis caro veniet... AD-te omnis ! Avec le D !* ». Humour, imitation, caricature des choristes, le chef d’orchestre utilise tous les moyens pour arriver au résultat, sans faire aucune concession quitte à se moquer un peu nous qui ne chantons pas assez fort : « *pardon seigneur, je chante, j’ai honte* ». Et après avoir chanté une phrase qui se terminait avec le mot « domine » : « *pas trop long le nez !* ».

De façon prévisible, JM n’est pas d’accord avec toutes les nuances qu’ont demandées les chefs de chœur précédemment, en particulier une nuance « forte-piano » (notée « fp » dans la partition) particulièrement difficile à faire et que DR avait beaucoup travaillée avec les choristes. JM a vu cette nuance, mais l’entend autrement. Le chœur chante donc autrement. Le ton est pressant et exigeant il faut que le chœur s’investisse toujours davantage avec des nuances plus marquées, pour illustrer le texte. Le chef d’orchestre fait des modifications pour se rapprocher de ce qu’il pense être l’intention du compositeur. Par ailleurs, les nuances notées dans la partition peuvent ne pas être des exigences du compositeur, mais des suggestions ultérieures de la part des éditeurs. Il est donc possible de faire autre chose, si l’on estime plus proche du sens du texte ou conforme au manuscrit original :

« Nous chantons enfin le passage « Teste David cum Sibylla ». Le chef décrit ce passage comme « *Une énergie folle qui va s’ouvrir* », « *je veux de l’horizontalité !!* » et il annule la nuance forte-piano que nous avons travaillé précédemment. Il veut enlever cet accent fp que D. et L. avaient lutté pour obtenir : « *je pense que c’est plus la vérité* ». En réalité il y a un bien une nuance « forte » sur ce passage, mais la notation « fp » (pour « forte-piano ») pouvait laisser croire à un changement de nuance abrupte, alors qu’il voudrait quelque chose de plus progressif. À la fin de la phrase, il se moque des choristes : « *c’est ça votre « forte » ?* ». Nous chantons la suite, « *Quantus tremor...* » : à cet endroit, la nuance « Fp » est à nouveau indiquée et demandée expressément : « *retenez-le !!* » nous implore-t-il alors que nous chantons le mot « tremor » sur une nuance « piano » (donc pas fort) faisant un

grand contraste avec le mot précédent chanté sur un *forte*. Pour la suite, les remarques fusent : nous chantons « *Cuncta stricte discussurus* » ce après quoi il déclare « *c'est emmerdant ! Retenez-le ! Je voudrais avoir peur !* » ; puis « *Quantus tremor est futururus* » : « *Plus tendu ! Ça doit être terrible !!* ». Enfin il faut rester concentré jusqu'au bout et garder une certaine présence y compris sur les valeurs longues (qui peuvent durer 2 et 4 temps) : « *Les valeurs longues ça devient mollasson ! Elles sont pleines de petites valeurs !!* »

Ce passage s'intitule *Dies Irae*, c'est-à-dire « Jour de Colère ». Puisque la musique est aussi du théâtre, l'enjeu est d'arriver à communiquer cette colère divine et l'humilité de l'être humain qui y ferait face. Il y a plusieurs façons d'entendre l'œuvre : c'est tout l'art de l'interprétation. La partition nous dit quoi chanter, mais pas comment. Et la réponse au « comment » relève de la connaissance du style musical et de choix. Les comédiens de théâtre ne sauraient simplement réciter leur texte par cœur le soir du spectacle : dire la bonne réplique au bon moment est un bon début, mais ne donne pas lieu à un spectacle. Tout réside dans la manière de dire le texte. En musique, il n'y a rien de différent. Les ensembles de musique instrumentale font également ce travail d'interprétation, et cela est d'autant plus important dans la musique vocale où les chanteurs ont un texte à dire. Et c'est cela qui occupe nos chanteurs aujourd'hui : comprendre le texte, et le dire avec des nuances qui le mettent en valeur.

4.3 Ypokosmos, une musique populaire chantée par 80 choristes mosellans : le cas d'une commande à un compositeur

Il s'agit d'une création du compositeur Alexandros Markeas, alors en résidence à l'Arsenal de Metz. Il avait créé cette œuvre avec un chœur parisien l'année précédente. Le concert était annoncé au public comme étant de la « musique nouvelle ». Ypokosmos⁴⁶¹ signifie en grec, « le monde d'en dessous » et désigne donc le peuple, les « laissés pour comptes⁴⁶² » et les « réfugiés », tous ceux qui ne font pas partie du monde d'en haut, celui des dirigeants. Le contenu du texte, en grec et en français, était tourné vers la critique sociale avec des paroles ironiques ou cyniques telles que :

« Qui va labourer la terre ? Qui va tondre les moutons, qui va fabriquer porte-avions et TGV... ? Il faut quand même des pauvres⁴⁶³ !! ».

La musique elle-même est basée sur des rythmes de « rebetiko », un genre musical grec, inscrit depuis 2017 au patrimoine culturel immatériel de l'humanité (ce qui n'était donc pas encore le cas lors de la création de ce spectacle), « musique des laissés pour compte (...) le divertissement

461 Alexandros Markeas, *Ypokosmos*, commande du Festival d'Ile de France, 2014. Coproduction TM+, Festival d'Ile de France, Maison de la musique de Nanterre. Commande d'État. En partenariat avec INECC — Mission Voix Lorraine.

462 Extrait du résumé de l'œuvre, tel que présenté au public dans le programme de concert.

463 Alexandros Markeas, *Ypokosmos* opt. Cit.

des pauvres, le ravissement du mal-être »⁴⁶⁴. Quatre chœurs ont été invités à participer à ce projet. Parmi eux trois chœurs messins (le chœur de chambre de la maîtrise de la cathédrale, le chœur d'adultes du conservatoire Gabriel Pierné, dirigé par A. Hoerner et l'ensemble Métamorphoses, de Gaby Baltes) et un chœur Nancéen, le GAM (*Gradus Ad Musicam*) de François Léger. Ainsi ont été rassemblés environ 80 choristes de Metz et Nancy, dont beaucoup se connaissaient pour avoir déjà chanté ensemble à d'autres occasions. 300 personnes environ sont venues écouter le concert... une petite jauge, à mettre en corrélation avec une certaine méfiance du public envers les créations et musiques nouvelles.

L'œuvre avait été lue un peu avant les vacances d'été, en deux temps : un temps à Metz, au conservatoire Gabriel Pierné pour les messins, et un temps à Nancy pour les nancéiens, à chaque fois en présence du compositeur. La répétition à Metz était dirigée par Annick Hoerner, professeur de chant choral à Metz. Le compositeur est là, assis au piano, pour écouter la répétition. Les choristes sont assis, comme à leur habitude, par *pupitre* (sopranes, altos, ténors et basses) et par affinités : beaucoup s'installent à côté de leur voisine habituelle. Le texte qui suit correspond à la première répétition au conservatoire de musique, où tous les choristes sont réunis et certains, dont moi, découvrent la pièce :

« Je me mets avec les altos à côté de Dominique (retraîtée), Pia (retraîtée) et Dany (retraîtée), qui a quitté la maîtrise et chante désormais au chœur Gabriel Pierné. Un cahier format A4 nous est remis : la partition est une édition « fait maison » avec une reliure spirale. Ce n'est pas pratique. La numérotation des mesures et des pages n'est pas la même que celle sur le conducteur⁴⁶⁵, et il y a des moments où il faut tourner les pages en arrière sans que les repères ne soient toujours bien indiqués. »

Au concert, bien des semaines plus tard, les choristes ont mis en place des systèmes de marquage avec des post-it pour faciliter « les tournes » et le passage d'un extrait à un autre. Dans cette musique, il y a des choses surprenantes, notamment la division en chœur 1, 2 et 3 qui ne coïncident pas avec la division habituelle par pupitre. Des bizarreries apparaissent aussi dans la partition : on trouve par exemple sur des portées de musique, des vagues ou des smileys en lieu et place des notes. Que faut-il faire ? Les choristes ne savent comment interpréter ces symboles. Après explication, nous comprenons que ces symboles indiquent des passages improvisés, relevant presque du théâtre où il faudra en réalité non pas chanter, mais bavarder de façon à

464 Extrait du résumé de l'œuvre, op cit.

465 Le *conducteur* est la partition du chef de d'orchestre. C'est la plus complète, elle contient tout : les voix des chanteurs et chaque celle qui contient toutes les parties jouées par les instrumentistes. Il est important pour le chef d'orchestre d'utiliser ce genre de partition pour avoir une vision d'ensemble de ce que font les musiciens. Les musiciens ou les chanteurs n'ont quant à eux, uniquement les lignes qui les concernent. Le conducteur est en effet trop volumineux, les musiciens ont des formats plus légers qu'ils peuvent tenir dans les mains, ou poser sur un pupitre. Les choristes ont cependant tous la même partition, qui rassemble toutes les voix des chanteurs : ainsi les sopranos ou les basses peuvent également lire la voix des ténors ou des altos et inversement.

traduire l'ambiance d'une place de village. Lors de cette première rencontre avec le compositeur, seulement quelques passages de la pièce sont abordés : il s'agit de faire une « première lecture », c'est-à-dire découvrir l'œuvre et prendre quelques repères pour les prochaines répétitions. Au total, un volume de 16h de répétition, placé en soirée et sur un week-end, a été consacré à ce projet. Nous nous retrouvons quelques jours plus tard, deux jours avant le concert, où un orchestre à plectre nous a rejoints :

« **Journal de terrain. « Ypokosmos ». Arsenal de Metz, Grande Salle.** Nous sommes vendredi soir, il est 19h30. Nous avons rendez-vous à l'Arsenal, dans la grande salle pour une répétition. Nous prenons l'entrée des artistes, à l'arrière du bâtiment, et nous suivons des couloirs jusqu'au « plateau ». L'installation des choristes sur le plateau prend quelques minutes. Nous avons des chaises aujourd'hui, nous serons debout sur des gradins pour le concert. Le chef de chœur, Marc (directeur de l'ensemble instrumental) et le compositeur font un discours de bienvenue à l'ensemble des participants, chœurs et orchestre. Marc prend la parole pour s'excuser des malentendus sur le planning et annonce que le « tutti » aura lieu demain après-midi, et la « générale » demain soir. Il présente l'orchestre de plectres et les solistes, au nombre de trois (deux femmes, soprano et mezzo-soprano, et un homme, baryton). Le compositeur prend la parole également, et invite les choristes à être « patients », car le chef d'orchestre va « régler des choses ».

Nous ouvrons les partitions. Elles sont *faites maison* et reliées avec une spirale. L'œuvre est divisée en plusieurs parties, nous commençons par le numéro 11. Après un faux départ, nous lisons cet extrait en entier. Marc fait un premier bilan, et le compositeur le rejoint en disant aux choristes : « *je sais que vous êtes assis... mais ça baisse !* ». En somme, les choristes chantent faux, ils ont « baissé ». Marc revient sur un passage où le chœur doit crier « *Opa !* » : « *il faut le jouer, au-delà de la musique !* » dit-il, incitant les choristes à être plus expressifs. Il propose également un exercice pour avoir un rythme plus précis : « *3-4 Opa !* ». Il compte les temps, les choristes crient « opa », mais ce n'est toujours pas en place : « *vous faites le « pa » trop tôt !* ». Le compositeur intervient pour compléter : « *ça s'adresse à Angela Merkel⁴⁶⁶, alors... !* » Il ne termine pas sa phrase, mais nous comprenons qu'il faut être plus convaincant. Marc nous traduit le texte : *Opa* en grec, correspond au *Olé* des Espagnols. Des choristes, germanophones, font de l'humour à voix basse : « *ce n'est pas Opa, c'est Oma⁴⁶⁷ !* ».

Nous chantons et nous arrêtons sans cesse, pour toutes les choses à régler. Après chaque extrait Marc fait un bilan et annonce les choses à corriger, telles que l'expressivité, ou la justesse : « *beaucoup mieux, mais ça sonne trop rythmique. Messieurs, déjà, le ré, il est trop bas !* ». Le compositeur est présent dans la salle pour écouter la répétition et intervient de temps à autre. Lorsqu'un choriste pose une question au chef pour vérifier une note chez les ténors qui leur paraît étrange, le compositeur met ses lunettes pour regarder la partition avec eux et leur répond : « *Oui, oui c'est prévu comme ça !* ». Le compositeur intervient de nouveau, il se met à côté du chef d'orchestre et caricature les choristes. Il met son nez dans ses mains, pour imiter

466 En 2015, la chancelière allemande refusait encore de réduire la dette de la Grèce, malgré la demande du FMI et de la Banque Centrale Européenne. « Angela Merkel réaffirme son opposition à une réduction de la dette grecque. », *journal Le Monde*, 19 juillet 2015

467 Opa et Oma signifient Papy et Mamie en Allemand.

les choristes qui ont le nez dans la partition, alors qu'il faudrait relever la tête pour regarder le chef et que le public voit les visages : « *c'est théâtral, c'est une danse ! Pas la peine d'être dans la partition, c'est toujours la même chose !* ».

Nous abordons un nouvel extrait. Le compositeur assis dans la salle se relève et revient à côté du chef d'orchestre pour demander une nouvelle nuance au chœur : il fait une caresse dans l'air et dit : « *ça doit venir de loin* ». Plus tard, alors que nous travaillons « *l'entrée du chœur à la mesure 41, pour les femmes* », un rire parcourt l'assemblée, car le compositeur s'est assis au milieu de l'orchestre pour suivre les notes, par-dessus l'épaule des musiciens. C'était une blague, il n'est pas resté longtemps, mais une blague qui est peut-être aussi une manière de mettre la pression sur les musiciens, ou de déjouer cette impression, car il assistait à la répétition depuis la salle — ce qui en est une façon de mettre la pression. C'est tout de même sa création qui sera jouée dimanche.

Le chef d'orchestre indique le tempo, les rythmes, mais il se sert aussi de regards et mimiques qui sont assez transparents dans le contexte. Tel signe de la main signifie « *votre note est trop basse, remontez là !* », ou « *attention, c'est bientôt à vous* ». Il s'agit avant tout d'un mode de communication. Certains gestes sont empruntés au langage des signes le plus commun : une main levée signifie « Stop ! ». Au contraire, un pouce levé signifiait « bravo ». À cela s'ajoutent les bilans et explications après que nous ayons chanté un extrait pour modifier quelque chose, tels que : « *ah ça par exemple, on pourrait le faire sans diminuendo !* ». Cependant, les gestes ne sont pas toujours compris. La pulsation (tempo) par exemple, n'était pas claire pour tout le monde et le chef a pris un temps pour montrer comment il battait la mesure. Beaucoup d'erreurs font rire, mais plus le moment du concert se rapproche, plus les erreurs sont stigmatisées. Une erreur de rythme en particulier persistait, toujours au même endroit. Pendant la répétition du samedi après-midi — et contrairement aux attentes — personne ne s'était trompé à cet endroit crucial. Le chef en fit la remarque et quelqu'un dans le chœur lui répondit : « *elle n'est pas là !* » (celle qui fait cette erreur), provoquant de nouveau des rires, et un léger suspense : sera-t-elle là au concert ? D'autres erreurs suscitent de l'impatience, comme des fautes d'inattention sur des passages déjà travaillés. Ce n'est pas facile pour les choristes : il y a beaucoup d'informations, et il y a des erreurs même dans la partition qui indiquait à en endroit 4 mesures de silence au lieu de 8. Les choristes sont aussi surpris par des changements de tempo :

« Mesdames, Messieurs du chœur, ne soyez pas distraits ! Lorsqu'on dit « *Pine Mettas* » : chaque blanche est plus longue que la précédente... »

Certaines informations manquaient et ajoutaient des difficultés, malgré les efforts des choristes. Après une erreur systématique où le chœur est toujours en retard sur un départ, une dame du chœur fait une remarque adressée au chef d'orchestre : « *on compte les temps, mais il y a un piège, un arrêt !* ». C'est le compositeur qui lui répond en montrant du doigt le chef d'orchestre : « *c'est là, l'arrêt !* » Comprenez : « *si vous regardiez le chef, vous ne feriez pas ces erreurs* ». La dame insiste : « *il faut compter* ». Les choristes pouvaient compter autant qu'ils voulaient : ils ne pouvaient pas savoir qu'à cet endroit l'orchestre avait « point d'orgue » (c'est-à-dire une pause), qui n'était pas noté dans leur partition. Le chef marquait bien l'arrêt pour l'orchestre, mais certains choristes interprétaient ce geste comme un départ pour eux. Il leur explique la différence et demande : « *Est-ce que tout le monde a compris ?* ». Ce passage était compliqué, car il y eut encore une erreur le samedi après-midi.

Certaines choses sont de la responsabilité des choristes, et le chef de chœur s'en détache : « *Je vous laisse faire le texte !* » dit-il, provoquant des rires, car toute cette musique était écrite en français... et grec. En d'autres circonstances, et comme dans l'exemple du requiem de Gouvy, le chef indique la manière de prononcer le texte, car cela fait partie de l'interprétation. Cela est possible quand nous comprenons la langue que nous chantons, mais personne ici, hormis le compositeur, ne parlait grec. La prononciation avait été communiquée lors des premières lectures avec le compositeur et la plupart des chanteurs l'avaient notée au crayon, entre les lignes de leur partition, mais le texte était toujours compliqué. Parfois le compositeur nous traduisait un passage à voix haute, sur le moment. Un passage avec des rythmes légers disait par exemple : « *je ne veux plus de toi, laisse-moi tranquille/j'aime quelqu'un d'autre* ».

Choristes et chef font tout pour mettre en valeur les rythmes de danse de cette musique et déchiffrent cette partition pleine de surprises. Une vague notée en lieu et place des notes de musique ? Il faut faire un *cluster*, passage mi-chanté, mi-parlé où chaque choriste choisit une note au hasard, surtout pas la même que son voisin, et la garde. Le chef reproche aux choristes de ne pas le regarder suffisamment, car il leur indique les départs, les silences alors que ces derniers sont penchés sur des partitions difficiles à lire. Certains passages ne sont pas chantés, mais parlés et la notation est surprenante. Cet extrait se termine avec une séquence parlée où chacun improvise une conversation avec son voisin. Le volume doit être croissant. Les choristes sont déstabilisés par ce type de musique. Quelqu'un dit : « *c'est le bordel* ».

Et pourtant, les choses se mettent en place peu à peu lors d'un week-end intensif de répétition. Le concert avait lieu le dimanche d'après. Le samedi soir, les choristes étaient encore en train de répéter. C'était une longue journée, nous étions là depuis 14h. La générale préfigure le

concert. La séance commence par quelques informations pour le jour du concert : les choristes seront debout pour toute la durée du concert, c'est-à-dire y compris dans les passages qui sont joués uniquement par les instruments ou les solistes. À cette nouvelle, des déplacements se font déjà entre chanteurs de taille différente pour que chacun ait une bonne visibilité et suffisamment de place. N'étant pas très grande, je m'étais d'abord placée au premier rang, avant d'échanger ma place avec une choriste du deuxième du rang.

Des contestations s'élèvent pourtant. Une dame se plaint que personne ne se connaît et que tout le monde vient de chœurs différents, et qu'en général, selon son « *expérience* », « *on est placé* », c'est-à-dire qu'une personne se charge de placer les choristes. Les choristes s'arrangent entre eux pour trouver les bonnes places. Des voix s'élèvent pour contredire cette dame. Une autre dame lui répond : « *ah non, c'est bien d'être mélangés* ». Celle-ci apprécie justement de chanter à côté de choristes qu'elle voyait pour la première fois, nous n'étions pas mélangés du point de vue des pupitres (les *altos 1* formaient un groupe, les *sopranes 2* un autre...), mais nous étions mélangés du point de vue des chœurs.

Cette générale n'était pas publique, ce qui est le cas parfois, mais quelques personnes y assistaient, assises dans l'auditorium : deux des quatre chefs de chœur des chorales qui participaient à ce projet. Un troisième s'était excusé, mais il était représenté par son adjoint, qui chantait dans le chœur. La quatrième, une femme, chantait également dans le chœur. Le compositeur assistait à la répétition, et il était très présent sur le projet depuis le début ; une dizaine de personnes étaient assises en salle, vraisemblablement des conjoints de choristes. Ce soir la pièce est lue dans son intégralité et dans l'ordre du concert. Elle se termine par un cri : « *hey !* » après lequel le chef dit merci, et annonce une pause.

4.4 Les fables de la Fontaine : exemple d'une collaboration avec un ensemble spécialisé, pour un enregistrement pour voix femmes

Et en cette semaine de juillet 2020, alors que la plupart des gens sont en congés pour l'été, la Maîtrise⁴⁷⁰ de la cathédrale enregistrait des fables de la Fontaine avec l'ensemble *les Lunaisiens*. T. Krenc, leur interlocuteur local à l'INECC m'explique que l'ensemble est en résidence, financé par la DRAC Nord pas de Calais, est en résidence à Senones, dans les Vosges avec une série documentaire sur les *Fables de la Fontaine*. En tant que directeur de l'INECC, il a intégré l'ensemble à la *Charte Départementale du développement des pratiques chorales* pour intervenir dans les écoles. À ce moment, 12 écoles du département des Vosges sont

concernées avec des concerts partagés prévus en juin à l’Arsenal. L’ensemble est spécialisé dans la chanson historique et populaire française, et avait une production autour des Fables de la Fontaine, en mettant en valeur des chansons du XVII avec des instruments anciens ou rares. Leur programme a fait l’objet d’un enregistrement, sur lequel participent des choristes enfants et quelques femmes de la Maîtrise. L’enregistrement avait lieu à l’école de musique de Woippy, plutôt déserte en dehors de nous et de quelques membres du personnel. Un panneau d’affichage dans le hall montre des photos des jeunes Woippyciens et de jeunes Colombiens qui se sont rencontrés grâce au programme *Caminos*.

Nous sommes en 2020 au milieu d’une crise sanitaire. Les concerts de cette saison ont été annulés ou reportés, c’est une année blanche pour les intermittents, et nul ne peut dire l’avenir. Si tout se passe bien, nous donnerons ce programme en concert en juin prochain à l’Arsenal, peut-être même avant, au festival des Abbayes où *les Lunaisiens* sont en résidence. Malgré les circonstances, l’enregistrement est tout de même possible. Choristes et instrumentistes sont en cercle sur la scène de l’auditorium de l’école de musique, bien espacés. Les choristes sont séparés par des pupitres rehaussés d’une plaque en plexiglas — notre chef de chœur explique lors d’un moment en off, qu’il les a faites lui-même — servant de cloisons entre chaque chanteur. Ou *chanteuse* plutôt, car nous étions une majorité de femmes et de filles. (5 femmes et 6 enfants, dont 1 garçon venu une journée). Il n’y a donc que des sopranes pour ce programme, et selon les chants nous nous divisons en deux ou trois voix. Nous avons été prévenus qu’il s’agissait de Fables de la Fontaine, sans qu’aucune autre information. Nous découvrons sur place les arrangements des chansons (notre partition ne donnait aucun indice concernant l’instrumentation) et les musiciens de l’ensemble. Cette remarque d’une choriste souligne l’incertitude qui entourait l’évènement et la joie de découvrir ce que c’était :

« **Journal de terrain. Fables de la Fontaine. Juillet 2020** Au retour en voiture, Marie me confie qu’elle aussi ne savait pas à quoi s’attendre en venant. Je venais de lui dire que j’aimais bien ce programme et que je regrettais qu’encore une fois “on ne nous dit jamais rien”. Il est vrai que notre chef de chœur ne s’encombre pas d’expliquer les projets à l’avance, il demande simplement qui est là et nous recevons ensuite un mail avec les lieux et horaires. Nous savions que nous aurions à chanter des *Fables de la Fontaine*, mais dans quel style ? Avec qui ? Elle me dit qu’elle non plus ne savait pas, et même qu’elle venait à reculons en pensant que ce serait un projet pour voix d’enfants — avec la crainte que ce soit “enfantin” — qu’elle serait là seulement pour les soutenir. En réalité, nous formons un chœur composé d’adultes et d’enfants, et tout ce programme est beau et drôle à la fois. »

L’enregistrement est destiné au jeune public, et il y a également des enfants dans le chœur. Les conditions ne sont pas faciles pour eux, non pour la musique qu’ils font très bien, mais parce que l’enregistrement leur demande de la concentration sur plusieurs jours. Les plus jeunes ont

seulement 9 ans et ne sont pas habitués à l'exercice montrant des signes de fatigue en fin de journée :

« À un moment, Christophe et Arnaud demandent à entendre “les 3^e voix” dont je fais partie, et je me retrouve toute seule à chanter : ma voisine est découragée et ne fait plus rien. On demande à une soprane (adulte aussi) de me rejoindre. Pour l'équilibre des voix avec les autres pupitres, c'est mieux. »

Certains choristes en CM1 en étaient à leur première année de chant choral. Ils chantent bien, quand nous chantons tous ensemble, mais sont intimidés dès lors qu'on leur propose de chanter seuls. À un moment, le chef de chœur a demandé aux plus jeunes (4 filles 1 garçon) de chanter un couplet : c'était un couplet à propos d'un jeune berger inquiet de l'arrivée d'un loup et les voix d'enfants pouvaient parfaitement illustrer le personnage. Le résultat semblant trop fragile, nous avons finalement toutes chanté le couplet. Les enfants auraient pu le faire avec plus de temps, mais nous n'en avons pas beaucoup : 4 jours pour apprendre et enregistrer ces chants, en répétant de 10h à 13h, puis 15h30 à 18h, et pas un instant de plus. Le premier jour servait à apprendre les chants, les trois jours suivants à les enregistrer :

« **Journal de terrain. Enregistrement des Fables de la Fontaine. Juillet 2020.** Le dimanche après-midi servait à « déchiffrer » (c'est-à-dire découvrir les chants et arriver à les chanter sans faute), la journée du lundi servait à finaliser l'interprétation et préparer l'enregistrement pour la journée du lendemain. L'ingénieur du son était avec nous à partir du lundi et a passé la journée à poser des micros devant nous, tester différents ajustements et en fin de journée, faire “la balance”. Ici, plusieurs personnes organisent la répétition : il y a Arnaud, le directeur de l'ensemble *les Lunaisiens*, notre chef de chœur habituel, Christophe. Les instrumentistes proposent beaucoup de choses également et sont assez libres dans leur façon de jouer, et tous attendent le retour de l'ingénieur du son, qui depuis l'autre pièce commente ce que nous faisons.

Une difficulté liée à cette période étrange : les cloisons entre les choristes nuisent au son de groupe. Dans d'autres chants, c'est l'ensemble instrumental qui “mange” le chœur, en jouant trop fort. Nous essayons un autre placement, rapprochons les micros, refaisons les chants en plusieurs versions, avec plus ou moins d'instruments, quelques passages en soliste, ou avec tout le monde. C'est mieux. Faire un enregistrement demande plus d'effort que faire un concert : un concert demande aux participants de donner le meilleur d'eux-mêmes pendant 1h30 environ et les chanteurs peuvent s'économiser pendant les répétitions et les raccords, tandis que lors de cet enregistrement, les individus donnent le meilleur d'eux-mêmes plus de 5h par jour pendant plusieurs jours. Les instrumentistes encore davantage, mais pour les choristes c'est déjà beaucoup. Les micros ne pardonnent rien : nous sommes prévenus qu'il “faut donner plus” en situation d'enregistrement qu'en situation de concert. Mais c'est plus difficile quand nous sommes séparées des unes et des autres ainsi. Il fait chaud et l'acoustique de cette salle est très sèche.

En fait de sécheresse : nous remarquons par hasard que ce n'est pas à cause de la salle, mais à cause des cloisons qui nous séparent ! Ces cloisons ont une incidence directe et importante sur le son du chœur. Nous nous en sommes rendu compte alors que l'orchestre reprenait un couplet seul pour régler des choses entre eux : nous avons chanté avec eux, mais assis sur nos chaises, et non debout avec ces cloisons comme lors des prises. Le directeur nous a regardés avec des yeux ronds comme s'il y avait tout à coup une autre chorale à notre place,

et nous étions surprises aussi : même en étant plus éloignées les uns des autres, sans les cloisons, nous avons enfin un son de groupe, avec voix lyriques pour tout le monde. L'enjeu pour le reste de la journée était de retrouver le même son de groupe... malgré les cloisons ».

Cette musique laissant place à de l'improvisation, les décisions sur l'interprétation et les enchaînements avec l'orchestre étaient décidés au fur et à mesure en cherchant continuellement la meilleure façon de faire :

« Les jours suivants, nous enregistrons pour de bon. L'interprétation est réglée dans les grandes lignes, il n'y a plus que des ajustements : l'ingénieur du son, dans l'autre pièce nous demande plus de texte, plus de conduite, ou un changement de nuance entre le couplet 3 et 4 par exemple. Nous refaisons parfois une introduction différente pour les instruments, on demande à la violoniste de faire un essai en jouant tout à l'octave du dessus avant de changer d'avis et de revenir à la version précédente. La musique est faite d'ajustement et c'est en chantant puis en écoutant le résultat directement qu'on refait, on change. En fait, la musique est une leçon de pragmatisme : on ne réfléchit pas trop longtemps, on fait et on garde ce qui fonctionne. C'est en testant les idées (ajouter du violon, faire tel passage en solo, remplacer le basson par une contrebasse ?) en grandeur nature que l'on se rend compte de leur valeur, et de celles que l'on peut garder ou non. L'ingénieur du son a une oreille critique : c'est lui qui tranche en fin de compte si la version que l'on vient de donner convient, sinon il propose des modifications dans le chœur ou dans l'ensemble instrumental. Quelque part, il fait le travail d'un éditeur. L'ensemble instrumental est très bon aussi, Arnaud demande des indications générales, ils cherchent avec leurs instruments, et s'accordent entre eux sur la manière de faire. »

4.5 Synthèse

L'interprétation collective de la musique est faite d'ajustements, d'épreuves. L'histoire de l'art est un équipement, un cadre, mais ce sont les individus qui comparent, évaluent ce qui sur le moment paraît plus juste. Les façons d'encadrer la répétition changent également selon les individus en présence et leur niveau, puisque quelquefois, diriger la musique c'est aussi l'expliquer, l'enseigner. Pour les musiques provenant d'un autre pays (nous avons vu le cas précédemment de la musique anglaise, et ici des musiques grecque et argentine), nous voyons également l'importance de comprendre le cadre culturel et historique de sa production. En ce sens, la musique est également un moyen « d'intelligibilité anthropologique » : elle permet d'éprouver une autre culture de même que cette culture donne sens aux œuvres qui nous parviennent.

5 Épilogue : Les chorales confinées

La société française est en pause depuis le début du mois de mars 2020, et bien sûr les chorales aussi et tout le monde culturel. Plus aucune répétition ni aucun concert ne sont prévus. Cela nous a été annoncé au même moment que la fermeture des écoles et des universités. Lors de l'assemblée générale du mardi 10 mars 2020 — qui s'est déroulée pour la première fois dans une salle de réunion toute neuve de l'ensemble scolaire. Le directeur a présenté le planning, avec beaucoup de projets en pointillés puisque déjà les rassemblements de plus de 5000, puis de 100 personnes étaient annulés. Le congrès des Petits Chanteurs n'aurait sans doute pas lieu, les célébrations de Pâque à la cathédrale (qui attirent des centaines de personnes) non plus. Nous ne savions pas encore ce jour-là que la vie économique et culturelle serait en bonne partie suspendue. Le pays serait confiné d'abord jusqu'en avril, puis mai... le secteur culturel et le spectacle vivant seraient touchés au moins jusqu'en 2021 pour les plus grands rassemblements et festivals. Les concerts de la maîtrise prévus les 7 et 8 mars 2020 étaient maintenus et furent les derniers avant les journées du patrimoine 2020. Le vendredi suivant, nous recevions un mail disant que « *toutes les formations et activités de la maîtrise (enfants et adultes) sont annulées à partir de 17h, et ce jusqu'à nouvel ordre* ». Des concerts étaient prévus tout au long du mois de mai, juin et jusqu'en juillet. La cathédrale — et comme la plupart des organisations religieuses — a également annulé la messe ordinaire, la messe des rameaux, et la messe de Pacques qui devait être radiodiffusée. Le Chœur *Harmonia Mettensis* a fait de même quelques jours plus tard — ironie du sort, nous répétions habituellement dans un hôpital. Et ainsi pour toutes les associations, mais aussi les salles de spectacle, les écoles de musique, les festivals... Le Grand Est a été la région la plus impactée, et parmi les personnes décédées, les choristes ont perdu Norbert Ott, le chef du chœur d'hommes de Hombourg-Haut.

Les chorales, comme le reste du pays, ont cessé leurs activités, mais les gens chantent encore. Une semaine avant le confinement de mars 2020, nous recevions sur les réseaux sociaux des vidéos de Lombardie : les Italiens se donnaient du courage en chantant l'hymne national depuis leurs balcons. En France, et ailleurs, nous avons vu l'apparition de chœurs virtuels, et de chants qui s'adressaient directement à la situation (détournements de chansons en soutien aux soignants, ou de l'humour pour mieux supporter le confinement), mais aussi les fêtes de Pâques et à la fête du Travail qui tombaient dans cette période. Les chorales, après avoir suspendu leurs activités proposent quelques fois des activités en ligne. Parmi les initiatives que j'ai vu, le centre CEPRAVOI (Centre de pratique vocale en région Centre-Val de Loire) a proposé une masterclasse en ligne les lundi et jeudi à 18h, l'INECC— Luxembourg a organisé une chorale

en ligne⁴⁷⁶, la fédération Pueri Cantores a enregistré l'Halleluia du Messie de Haendel avec 250 petits chanteurs, dont quelques chanteurs messins, à l'occasion de Pâques. Cette liste n'est pas exhaustive : en France et dans le monde, des groupes et des orchestres ont préparé quantité de vidéos musicales. On a pu voir également des compositions originales de circonstances⁴⁷⁷ et des détournements de chansons : citons par exemple *Fight the virus*, écrit par deux médecins sur la mélodie de *Sound of Silence* de Simone & Garfunkel ou *Staying Inside* sur la musique de *Staying Alive* des Bee Gees. Les chorales locales réagissent, comme le chœur *Equinoxe*⁴⁷⁸. Une choriste du chœur me confirme la difficulté de ce genre d'enregistrement et l'importance du lien social normalement éprouvé pendant les répétitions, et absent des vidéos : « *on n'a pas les autres à côté, ce n'est pas pareil !* ». Les chœurs s'adaptent à la situation sans que les choristes y trouvent toujours leur compte. Une amie (profession libérale, 38 ans, mezzo-soprano) qui avait eu l'opportunité d'enregistrer une vidéo musicale l'avait pourtant refusée :

« Je ne veux pas m'emmerder avec tout le côté technique. Je n'ai aucune compétence et je sais que ça va me faire chier. Je vais galérer, et ce n'est pas pour ça que je fais du chant... Moi je suis prête à changer de lieu de répète, d'horaires, mais je fais ça pour sortir de chez moi et chanter avec des gens. »

En chœur, il est important d'avoir les autres autour de soi pour trouver le son de groupe, et s'ajuster les uns aux autres, ce dont les choristes sont privés avec ces enregistrements à distance. La chorale des *Sans noms* (chorale révolutionnaire de Nancy) a également publié une vidéo, « *filles et fils de confinées* », à partir de la chanson « *je suis fils* », du groupe Corrigan Fest. Parmi les conséquences du confinement, il y eut également une étrange *fête du Travail*, puisque tout rassemblement était interdit en France, mais ont fait une mobilisation en ligne : à cette occasion la *Chorale Révolutionnaire* de Metz a chanté « *Les mineurs de Trieux* », dans une vidéo illustrée par des photos de manifestations contre la réforme des retraites. Cette chanson était tout à fait d'actualité pour le 1^{er} mai, la manifestation confinée et l'ancrage local, puisque Trieux est une ville minière de la Vallée de la Fensch, en Meurthe-et-Moselle. Le texte nous le dit : « *ils sont venus de toute la Lorraine, pour protester contre les licenciements...* », en référence à un mouvement social de 1963. D'autres chœurs amateurs ont chanté depuis chez eux : certains les rendent publiques en les partageant sur les réseaux ce qui témoigne de la réponse des chorales à cette situation, qui avaient des concerts prévus reportés, et la recherche d'autres façons de continuer de leur activité. Les ensembles professionnels ont fait de même.

Les acteurs culturels réagissent au confinement : des artistes proposent des concerts en ligne, les maisons d'Opéras proposent des spectacles en streaming, des musées offrent des visites en ligne, les librairies sont parmi les tout premiers commerces à réouvrir, et la demande

d'abonnement sur les plateformes de streaming augmente, obligeant les distributeurs à maîtriser leur débit pour faire face à la demande.

5.1 La culture c'est ce qui reste quand...

« La culture c'est ce qui reste quand on a tout oublié », une citation attribuée à Édouard Herriot, mais qui revient à l'esprit dans cette période où la société alterne confinement et couvre-feux et se trouve à l'arrêt. Si nous regardons les nouvelles habitudes des Français en période de confinement, la consommation culturelle tient une place particulière : un communiqué de presse HADOPI⁴⁶⁸ estime que 53 % des internautes français « placent la consommation de biens culturels en tête des activités indispensables à l'équilibre personnel en période de confinement », devant le sport et les activités manuelles⁴⁶⁹, et ce, indépendamment de l'âge. Il y a des différences d'âge sur les autres loisirs pendant le confinement : l'intérêt pour les travaux manuels augmente à partir de 40 ans et l'intérêt pour les activités sportives diminue⁴⁷⁰, mais l'intérêt pour la culture est en tête de liste tous âges confondus. Seule son intensité varie (elle atteint 60 % chez 15-24 ans et 53 % chez les 40 ans et plus). Dans cette acception, la culture inclut toutes activités culturelles : la musique, les films, les jeux vidéo. Ces chiffres nous permettent de considérer la consommation culturelle comme faisant partie des activités essentielles.

Les associations employeuses ne savent pas comment continuer (avec des productions annulées et des stages annulés, mais des charges à payer), les festivals sont annulés les uns après les autres et les salles de spectacles sont fermées depuis mars 2020. Les intermittents du spectacle voient leurs dates annulées également, alors qu'ils ont besoin de justifier un certain seuil d'activité pour maintenir leurs revenus. C'est année blanche jusqu'en août 2021, ce qui est une solution provisoire, et ne permet pas de garantir que les salles de spectacle et artistes puissent avoir une activité suffisante pour rester en activité.

Un article du Figaro du 5 mai 2020⁴⁷¹ résume des préconisations du gouvernement pour la réouverture des cinémas et des théâtres, qui semblent selon l'article, difficilement applicable et contraire à l'esprit du spectacle. En août 2020, les théâtres ne savent toujours pas dans quelles mesures ils pourront reprendre leur activité. En septembre... les spectacles prévus qui n'ont pas

468 HADOPI. *Période de confinement – consommation culturelle*, communiqué de presse, d'après le baromètre « Les pratiques culturelles à domicile en période de confinement », 7 avril 2020

469 HADOPI, op cit

470 HADOPI, op cit

⁴⁷¹ Benjamin Puech, « Le rapport sur l'ouverture des théâtres et cinémas suscite doutes et critiques chez les professionnels », *Figaro Culture*, 4 mai 2020

été reportés sont encore annulés, quelquefois à la dernière minute.⁴⁸³ En mars 2021, ils n'ont pas réouvert. L'épidémie d'annulations de spectacles provoque d'autres problèmes : le premier étant les pertes d'emplois pour les ensembles, artistes, festivals concernés qui ne peuvent pas maintenir leur activité. Une étude prospective du ministère de la Culture estime que « L'impact de la crise du Covid-19⁴⁷² se traduira par une baisse moyenne de chiffre d'affaires de 25 % en 2020 par rapport à 2019 (22,3 milliards d'euros). L'effet sera le plus important sur le secteur du spectacle vivant (-72 %), du patrimoine (-36 %), des arts visuels (-31 %) et de l'architecture (-28 %). » Un seul secteur culturel a au contraire bénéficié de la crise : celui des jeux vidéo et des plateformes de streaming.

Ces mesures sont désolantes lorsqu'on sait que les industries culturelles en France ont un poids économique élevé : en 2016, il était « de 44,5 milliards d'euros et représent(ait) 2,2 % de l'économie française »⁴⁷³, avec une production totale qui s'élevait à 88,1 milliards d'euros⁴⁷⁴. Ce chiffre englobe tous les secteurs culturels (publicité, arts visuels, livres et presse, enseignements culturel, audiovisuel, patrimoine et spectacle vivant), et si on regarde les chiffres du spectacle vivant, le poids économique était de 6,8 milliards d'euros en 2016. Cela représentait 0,34 % de l'ensemble de l'économie française. Est-ce trop peu ? Ces résultats offrent tout de même une triste comparaison avec les ressources données aux techniciens et artistes du spectacle vivant, en fait les gens sans lesquels il n'y aurait aucun produit culturel à vendre et encore moins à écouter, lire ou regarder pendant son confinement, et après. Au moment d'écrire cette ligne, mars 2021, un mouvement social d'occupation des théâtres a commencé à l'Odéon.

5.2 La répétition postcovid

Les pratiques amateurs sont en sous-régime également : les répétitions des chœurs ne peuvent pas avoir lieu, les cours individuels de chant oui, dans certaines conditions. Les activités musicales ont connu une courte reprise après le déconfinement de l'automne 2020. Les associations et les ensembles professionnels tentent de reprendre leurs activités et s'adapter aux consignes changeantes. L'opéra-théâtre partage des photos des répétitions du chœur, en petits groupes où les individus sont bien espacés, pour préparer les spectacles de la nouvelle saison 2020-21. Ci et là, des associations reprennent des stages ou journées de formation, un

⁴⁷² *L'impact de la crise du Covid-19 sur les secteurs culturels*, Ministère de la Culture et la Communication, 6 juillet 2020

⁴⁷³ Picard, Tristan. « Le poids économique direct de la culture en 2016 », *Culture chiffres*, vol. 1, no. 1, 2018, pp. 1-16.

⁴⁷⁴ Ibid

peu modifiés avec les nouvelles mesures. Chanter en étant loin les uns des autres est un peu particulier, mais mieux que rien. Avec la Maîtrise, nous avons peu à peu repris aussi, en petits groupes à l'automne 2020 avant d'annuler les répétitions. Les enfants à la maîtrise ont toujours leur cours de musique, car les écoles sont restées ouvertes, mais la question est différente pour les adultes. Nous avons pu nous réunir pour une répétition publique (espacée) à la cathédrale de Metz, placés à 1 m les uns des autres en arrondi pour une petite heure de musique. Les partitions sont sorties à l'avance : le chef de chœur et l'adjoint ont préparé des piles de partitions sur des chaises comme à leur habitude (cette façon de faire va plus vite pour les distribuer et les ranger), mais contrairement à notre habitude nous ne sommes pas les uns sur les autres pour les attraper au plus vite, mais chacun l'un après l'autre. On nous a annoncé à l'avance qu'on trouverait également du gel hydroalcoolique.

Quelques semaines plus tard en juillet, le chef a proposé une répétition, aux horaires et adresses habituels pour préparer ce qui devait être le seul concert de la saison 2020-21. C'était un vendredi soir, à 18h30. Cette fois, nous avons utilisé (comme nous répétons dans un établissement scolaire) une salle d'étude, équipée de tables faciles à espacer. Encore du gel hydroalcoolique à l'entrée. Personne ne met de masque dans la salle elle-même, nous sommes tellement loin les uns des autres. Nous utilisons ces petites tables individuelles comme pupitre, ambiance studieuse donc, et décontractée. Les autres n'ont pas fait de remarques sur le fait d'utiliser une table, je trouve cela inconfortable, car il faut se pencher pour lire la feuille, alors que les pupitres tiennent les feuilles ou partitions à notre hauteur. Je me mets à la table proche d'une autre alto. Nous ne serons que deux altos ce soir, et cela nous aide de nous écouter l'une et l'autre pour déchiffrer. Les sopranes sont plus loin sur notre droite, les garçons plusieurs tables plus loin sur notre gauche. Devant nous, le chef de chœur au piano. C'est un piano électronique qui appartient à l'adjoint. À la fin de la répétition, celui-ci le reballe et le ramène chez lui. L'adjoint chante avec les ténors, et s'est assis près d'une fenêtre pour garder un œil sur le portail de l'établissement au cas où des retardataires arriveraient. C'est qu'il faut un badge pour le portail.

Ce soir nous lisons des créations pour les *800 ans de la cathédrale*. La maîtrise a proposé en effet un concours de composition et seize candidats ont envoyé quelque chose qu'ils ont écrit pour cette occasion. Nous lisons toutes ces œuvres. Parmi celles-ci, il y a des créations plus abouties que d'autres. C'est qu'il y a aussi des compositeurs "amateurs". Certaines sont des bonnes surprises et agréables à chanter, d'autres contiennent des erreurs d'écriture et posent des difficultés à lire. Pour l'un ou l'autre chant, ce sont des problèmes de mise en page : le texte

n'est pas écrit au bon endroit. Moi-même je levais la main à un moment, car dans un chant, l'autre alto et moi ne savions plus quelle ligne lire. Certaines partitions ont nécessité des réécritures pour pouvoir les chanter. Une autre est écrite en trois parties avec des rythmes différents (on passe de 3/4 à 6/8, c'est possible), mais sans les transitions. Une personne a écrit une mélodie à une voix avec moins de notes dans la mélodie que de syllabes dans le texte... mais nous ne sommes pas juges, nous sommes interprètes et servons à faire entendre les œuvres présentées au concours. À côté de ces créations maladroites, il y a des œuvres très abouties qui sont de belles découvertes. La répétition se fait dans une ambiance légère, nous finissons d'ailleurs plus tôt. Il y a des rires. C'est une première lecture. Certaines pièces sont laissées de côté pour le moment, car elles seront interprétées par des solistes. Le chef nous annonce que nous aurions des « renforts » — ce sont des choristes occasionnels ou intermittents du spectacle qui nous rejoignent ponctuellement. La réunion de rentrée eut lieu tout de même, le 17 août 2020. Tout est différent. Au lieu de nous annoncer les dates importantes, on nous parle des reports de concerts à l'année prochaine. Il reste un dimanche de concert pour les Journées du Patrimoine (le seul qui ait eu lieu sur la saison 2020-21 au moment d'écrire cette page) et un concert à Haguenau en Alsace (annulé). Les voyages sont reportés (les enfants devaient aller à Florence en juillet pour un rassemblement *Pueri Cantores*). Nous répétons dorénavant à la chapelle du lycée Jean 23, au lieu de notre salle habituelle, car il y a plus de place. Nous pouvons maintenir un rang libre entre chaque rang de choriste, et une chaise vide entre chaque choriste.

Conclusion

Pour conclure ce travail, nous voudrions revenir sur la démarche d'enquête et proposer une ouverture sur les prolongements possibles. Notre intention dans cette enquête était de comprendre la transmission du chant choral en région. Pour cela, nous avons observé l'offre locale de chant choral, les façons dont les individus s'y attachent, les types d'organisations de l'activité et enfin, la sociabilité et les interactions qu'il génère. Nous avons fait cela suivant quelques hypothèses : que le goût pour une activité culturelle est construction plus qu'un donné, que les différentes organisations qui ont une offre de chant choral répondent à différents types de demandes des usagers (ou membres dans le cas d'une association), et que la technicité se construit en situation. À l'issue de notre observation, le goût en matière culturelle, et ce sont les amateurs les plus passionnés nous le montrent, se construit par expérience et en fonction des opportunités que rencontrent les individus. Le goût – la passion – n'est pas figé : il est multiple et évolue dans le temps, car les individus hiérarchisent leurs expériences et les évaluent les unes par rapport aux autres. Le plaisir qu'ils y trouvent dépend de la dimension artistique, mais pas uniquement : les individus avancent la notion de découverte (d'une œuvre, d'une culture) et de sociabilité que leur offre dans la chorale. La chorale est elle-même un acteur collectif qui agit sur les individus. Concernant les organisations qui offrent du chant choral, nous pouvons faire une typologie des plus structurées aux plus libres, qui ne suivent pas les mêmes objectifs. Ces différences opèrent également une sélection chez les individus. Celle-ci ne repose pas uniquement sur leur qualité technique, mais sur leur capacité à s'intégrer à ces types de fonctionnements. Le conservatoire de musique demande un grand engagement de la part des individus tandis que l'association autogérée peut réunir des individus sans- façon qui ne veulent pas devenir spécialiste. Entre ces deux pôles, il existe des formes intermédiaires qui sélectionnent suivant le répertoire musical choisi, la disponibilité exigée et les effets du recrutement par cooptation qui induit une forme d'homogénéité sociale, technique à l'intérieur du groupe. Ces types de dispositifs sont également les employeurs et lieux de réalisation de leur passion pour les professionnels qui y enseignent. Les formes les plus structurées peuvent être vues comme un effet de la professionnalisation des chef.fes de chœur qui apportent leur formation technique dans le collectif. Enfin, les observations de cours de chant et de concerts nous ont montré comment la technicité se construit d'un point de vue individuel et collectif : l'élève s'en remet à un professeur pour lui faire apprendre des techniques vocales. Il prête son corps à l'exercice et l'enseignant donne des conseils, explique la technique. Du point de vue de la construction collective de la technicité, nous avons vu les formes d'encadrements avec des chœurs de 40, 100 à 2000 choristes : la répétition avance par épreuves, ajustement, reprises. Les chefs de chœur expliquent la musique, donnent un exemple vocal tandis que les choristes

déchiffrent, écoutent et participent pour l'expérience collective que l'évènement leur procure. En observant les interactions, nous utilisons les méthodes de l'anthropologie musicale qui associe expérience, qualité et le sens de l'œuvre. Nous pouvons conclure également que la technique artistique n'existe pas indépendamment des individus et des dispositifs : la technique artistique est individuelle, elle est collective (en tant que résultat des interactions d'un groupe, et en tant que mémoire collective du groupe qui est capable de transmettre aux nouveaux venus), et elle repose sur plusieurs éléments. Elle repose sur des attitudes, postures, sur des façons d'écouter : on peut manier une technique artistique ou la reconnaître chez quelqu'un d'autre.

Le terrain est multiple et nous confronte à une hétérogénéité sociale des individus malgré une homogénéité de la technique vocale. C'est pourquoi nous avons utilisé une approche ethnographique multisituée⁴⁸⁷ pour faire varier le point de vue sur la pratique. Nous avons construit le plan de ce travail à partir du concept de *la relation de service*, un modèle d'interaction qui permet de décrire la relation entre deux individus dont l'un met une compétence ou une connaissance au service de l'autre. Ce faisant, nous avons considéré les individus, non selon leur statut social, mais selon leur rôle dans une interaction afin de focaliser notre observation sur l'échange musical, à savoir les cours de chant, les répétitions, les spectacles dans différents lieux et à des moments sociaux différents.

Le modèle de la *relation de service* a servi de guide, mais ne saurait épuiser la description. D'abord parce que le terrain est constitué de figures intermédiaires : d'une part les individus possèdent des niveaux d'expertise musicale variables (agrégés de musique, amateur de longue date, débutant), d'autre part, certains peuvent être amenés à occuper, par exemple, le rôle de chef de chœur sans que ce soit leur emploi principal. De plus, les individus progressent par la pratique et sont à même de devenir à leur tour, médiateurs pour les autres. Les cours et répétitions de musique, dans le monde du loisir, ne se réduisent pas à un apprentissage technique. Les individus amateurs s'engagent dans l'activité également pour le plaisir de participer à un monde musical, pour la sociabilité apportée par le groupe et l'envie de se réunir autour d'intérêts communs. Ces motivations ne sont pas séparables de la qualité artistique puisque cela justifie l'engagement individuel des choristes dans l'évènement.

En tant que loisir, le chant choral permet à des individus volontaires de cultiver le plaisir du spectacle et les effets de la technique artistique sur eux-mêmes. Ils se familiarisent avec ces techniques artistiques par le biais du loisir, par le biais du collectif de choristes. Les concerts, les tournées sont des moments de fête et de convivialité. La dimension émotionnelle, affective

n'est donc pas séparable de la pratique musicale ce qui nous rappelle que l'art est avant tout une expérience esthétique – une expérience des sens. Le succès d'un événement, son efficacité est visible au plaisir qu'en retirent les individus. Le plaisir également un élément de motivation des individus en particulier dans les trajectoires de long terme. Ceux-ci peuvent justifier leur ressenti en avançant le caractère festif de l'évènement, la sociabilité qu'il génère ou sa réussite technique. La qualité de l'évènement réside dans sa dimension artistique, mais également éthique, et ce, à plusieurs niveaux. Premièrement, du point du respect que les individus se témoignent les uns les autres dans les situations d'interaction – enfreindre ce contrat compromet la poursuite de l'activité -, mais aussi dans l'usage qui peut être fait de cette technique artistique. Les concerts inclusifs, les scènes partagées sont des moyens d'inclure les individus, indépendamment de leur situation sociale ou d'une situation de handicap dans une production. En tant qu'expérience collective, le chant choral peut servir spécifiquement une action culturelle.

Ces dimensions esthétique et conviviale de la technique sont visibles par la méthode d'observation employée. Nous avons procédé par une ethnographie multisituée dans des chœurs et rassemblements régionaux, complétés par des entretiens, des observations directes et une veille dans la presse régionale. Nous ne saurions comprendre la pratique du chant choral à partir de l'observation d'un seul chœur : c'est par l'observation conjointe des interactions, des œuvres, de la motivation des individus que nous parvenons à comprendre le sens de l'activité. Nous voyons l'intérêt de croiser différents outils d'observation (des entretiens avec des amateurs, des professionnels et l'observation de situation de pratique) pour fait varier le point de vue sur l'objet. Ces méthodes sont possibles grâce à l'immersion sur le terrain et l'expérience partagée⁴⁷⁵ avec les choristes qui rend sensible aux ressorts des interactions. C'est en ce sens que nous avons voulu faire un essai d'anthropologie de la technique artistique. La technique pourrait être observée seule, mais nous voyons que sa pratique, sa transmission n'a pas de sens sans les motivations des individus en présence et les cadres dans lesquels la production a lieu. Le chant choral est une technique artistique, mais aussi une expérience collective, une expérience de l'altérité et une modalité d'engagement dans la vie artistique et culturelle locale. C'est une activité par « nature » collective et conviviale, au sens originel d'une activité *commune*, une pratique *d'ensemble* : cela se ressent particulièrement dans la période que nous traversons où de nombreux chœurs privés de répétitions ont tenté de réunir en ligne ou de faire

⁴⁷⁵ Florence Weber, *Le travail à côté* op cit.

des enregistrements audios chacun chez soi. Le ressenti : « ce n'est pas pareil ». Le son de groupe n'est pas qu'une métaphore : en chantant dans un groupe, nous chantons avec les voix des autres et cherchons un son « de groupe » qui n'est pas l'addition des voix individuelles et cela se ressent quand nous en sommes privés. En cela le chant choral est une expérience de l'altérité.

Suivant la phrase attribuée à Marcel Duchamp, « *c'est le regardeur qui fait le tableau* » : aucun art n'a de sens sans l'individu qui le regarde, et qui se regarde en train de le regarder en prenant plaisir à sa contemplation. La consommation culturelle est une expérience : un livre se lit, un film se regarde, une musique s'écoute. Les choristes franchissent un pas de plus par rapport à des auditeurs de musique, car en tant que musiciens amateurs, ils s'essayaient eux-mêmes aux techniques artistiques parce que cela leur procure du plaisir de le faire et parlent avec passion de ces moments vécus. La notion de plaisir peut paraître légère, mais elle est fondamentale si on veut comprendre les pratiques culturelles parce que c'est ce que les individus recherchent dans l'expérience, et un instrument de valeur de la réussite de cette expérience. Le plaisir est aussi une notion *relative*, c'est-à-dire en *lien* avec les autres dimensions constitutives de l'expérience.

La sociologie critique sert les entreprises de démocratisation culturelle en mesurant leur degré d'efficacité et en mesurant des inégalités d'accès aux pratiques culturelles. Ces enquêtes cependant conduisent à séparer des espaces artistiques et des espaces sociaux. Or dans la pratique, l'amour de l'art engendre ses propres espaces de sociabilité et de ses lieux privilégiés de transmission. Les choristes agrégés de musique et profanes semblent incompatibles artistiquement et socialement, et pourtant ils peuvent chanter côte à côte sur la même scène. Les collaborations entre les chorales et les rassemblements musicaux (qu'ils soient à l'initiative d'un ensemble ou des pouvoirs publics) impliquent également un partage des répertoires musicaux par lequel les choristes en découvrent de nouveaux. Si les chorales ont bien des répertoires musicaux de prédilection, le terrain montre qu'ils ne sont pas étanches les uns aux autres. Les individus tendent vers l'éclectisme culturel. Ainsi, le chanteur lyrique a parmi ses élèves des auteurs-compositeurs, aussi bien qu'un candidat à un télé-crochet. Nous avons bien observé des effets de distinction, mais si ces effets sont visibles c'est bien parce que des individus issus de milieux sociaux différents se sont retrouvés au même endroit. Il est donc juste de dire du chant choral qu'il contribue au lien social, et dans un sens qui va au-delà du caractère convivial ou festif des événements. Le terrain a donc été pour nous l'occasion

d'appréhender les enjeux des pratiques culturelles, autrement que ne le fait classiquement la sociologie des pratiques culturelles.

1/ l'initiative individuelle, et l'entreprise associative

La pratique culturelle repose-t-elle sur le déterminisme social ? Sur le rôle des institutions ? Le chant choral relève d'une initiative individuelle de se confronter à une technique artistique et s'adresse, y compris dans les institutions comme l'école, à des individus volontaires. Dans les entretiens, les individus reviennent de manière réflexive sur leur parcours et font leur propre « sociologie » en expliquant le cas échéant le rôle de leur famille dans leur pratique musicale. Mais ce ne sont pas toujours les héritiers qui vont le plus loin : certains profanes, étrangers à la culture ont bravé leur déterminisme social pour développer leur carrière artistique. Les cas individuels nous montrent les stratégies des acteurs pour négocier leur pratique, qui relève de choix et d'engagements personnels. À l'échelle des collectifs : y compris dans les lieux en apparence les plus structurés comme les écoles publiques de l'enseignement général et de l'enseignement spécialisé, l'activité repose sur l'effort des professionnels qui y exercent. Ils créent leur classe ou leur chorale à l'intérieur de l'organisation qui les emploie, et celle-ci ne constitue qu'un cadre. Dans le secteur associatif, qui repose fondamentalement sur la libre adhésion des individus, tout repose encore sur des individuelles et collectives. Une fois constituée, la chorale devient un acteur collectif, capable de volonté commune, de proposer des projets. Les choristes amateurs sont à la fois producteurs, usagers et bénéficiaires de l'organisation de la chorale. Les chefs de chœur sont « animateurs », car ils encadrent l'activité, parfois à plusieurs niveaux : organiser et diriger la répétition, faire de l'organisation de concert, même si dans certains collectifs cet aspect a été peu à peu délégué à des bénévoles. La chorale, l'école de musique est également une forme de réalisation de la passion pour les professionnels qui y enseignent. Les chorales elles-mêmes sont à la fois des cadres de l'expérience des individus, et des acteurs collectifs.

Comprendre le chant choral comme un loisir pratiqué en large majorité par des amateurs sur leur temps libre pour la seule raison que cela leur fait plaisir, semble le réduire à quelque chose de futile socialement et de méprisable artistiquement. Pourtant ces personnes engagées mettent en pratique le principe de démocratisation culturelle. En effet, la démocratisation culturelle ne se réduit pas à la diffusion du haut vers le bas par les institutions culturelles de certains objets inaccessibles pour certains publics (par leur éducation, leurs revenus ou leur socialisation). Elle consiste aussi dans le loisir des amateurs qui s'approprient des pratiques culturelles en devenant

producteurs à leur tour. Ils veulent sentir par eux-mêmes les effets de ces techniques, les maîtriser, les transmettre. Beaucoup de chœurs proposent des formations, et beaucoup de choristes prennent des cours de chant sans aucun objectif de carrière. En ce sens, les pratiques amateurs de chant choral participent à la démocratisation culturelle. Cette dimension est confirmée par les institutions qui en font cet usage.

2/ l'utilité sociale

Alors que la valeur culturelle de la pratique est l'instrument de mesure privilégié par les sociologues des pratiques culturelles, l'utilité sociale revient dans les discours des acteurs. On ne prêche pas des convaincus : les chorales reposent sur la libre adhésion des individus. L'argumentation sur l'utilité, la justification, arrive dans le dialogue avec le grand public et les mécènes. Ces discours rendent visibles les bénéfices pour les individus qui en font partie. Dès lors qu'ils doivent justifier leur projet devant le public, que ce dernier soit composé d'élus (et donc de mécènes) ou de parents lorsqu'il s'agit de chorales scolaires ou d'écoles publiques de musique. Dans ce cas, le chant choral a des vertus éducatives, de développement personnel et humaniste puisqu'il favorise la cohésion de groupe, l'esprit d'équipe. Selon la fédération des chorales scolaires, le chant choral a une « haute valeur éducative » et contribue à « la construction d'une identité individuelle, collective et sociale des élèves », en leur permettant également de développer des compétences et une « intelligence sensible ».

Notre société et la quête pour les subventions obligent ces collectifs à justifier leur utilité qui est avérée, mais ne peut pas effacer le fait que ce loisir, comme tout loisir, a une valeur propre pour les individus qui s'y engagent et qui expriment leur passion. À de plus rares occasions nous avons entendu des chefs de chœur revendiquer la musique vocale comme une forme de résistance contre les musiques amplifiées mettant en avant qu'il s'agit d'une expression artistique élaborée et réalisable avec aucun instrument, si ce n'est pas son propre corps. Il y a quelque chose de fondamentalement humain dans ces techniques artistiques, car elles peuvent être réalisées avec aucun autre outil que le corps — c'est quelque chose que les individus peuvent produire par eux-mêmes.

3/ la culture de soi

Le chant choral répond aux fonctions de *divertissement* et *délassement* identifiées par Joffre Dumazedier⁴. Les entretiens avec les amateurs nous le confirment tant les choristes amateurs

apprécient d'avoir une activité qui les sort de leur quotidien, qui leur permet de rêver, de s'échapper de leurs responsabilités professionnelles. Mais les choristes montrent également d'autres choses. Ils apprennent à se connaître eux-mêmes dans la pratique, à se voir progresser, se découvrir un talent ou un goût pour de nouvelles choses. Chez certains, le goût devient vocation. Nous avons vu le rôle identitaire qu'occupe la musique chez certains individus que nous avons rencontrés, parmi les plus passionnés. Non un rôle identitaire vis-à-vis des autres dans une démarche de distinction, mais vis-à-vis d'eux-mêmes, à l'instar de Myriam, choriste de longue date, qui affirme que la musique la « constitue » ou Bénédicte, chanteuse et enseignante de chant, qui explique sa vocation. Les enseignants que nous avons rencontrés s'identifient à leur métier et parlent avec passion de leur activité scénique et des moments de révélation qui les ont mis sur cette voie. La pratique culturelle intensive devient un élément de la personne. Le chant choral est donc une technique du corps dans deux sens : une technique vocale qui peut être acquise et enseignée, et une technique de soi c'est-à-dire une façon pour les individus de se découvrir eux-mêmes, de développer une identité. En rappelant que l'art est une technique du corps, nous rappelons également l'égalité des individus dans leur capacité à se rendre sensibles aux objets artistiques qu'ils apprécient.

De plus, il s'agit d'une enquête locale. Certaines particularités n'existent que dans quelques départements du Grand Est comme le cadre juridique spécifique des associations ou le concordat. Hormis ces particularités, la reterritorialisation de l'enquête, son ancrage local, révèle des réseaux d'interconnaissance et la sociabilité générée par cette activité, elle permet de voir les coopérations locales qui existent entre les différents lieux et collectifs. Ces éléments restent abstraits dans les enquêtes statistiques alors qu'ils prennent corps avec l'observation locale, en montrant des pratiques et l'expérience des individus qui en font usage. Enfin, elle met en valeur le rôle des institutions locales de transmission de la culture : les festivals, les écoles publiques de musique, les associations dont les noms reviennent à plusieurs endroits du texte, et ce, parce que les lieux coopèrent. Les individus circulent d'un espace à l'autre. Observer le chant choral revient donc à observer un aspect du monde de l'art local.

Notre terrain peut faire l'objet de prolongements. Lorsqu'on voit comment la technicité est produite en situation, nous comprenons mieux la musique en train de se faire. Cette observation nous rapproche de l'anthropologie musicale qui lie pratiques, techniques et expériences. Une répétition est faite de reprises, de négociations. Les objectifs d'une répétition sont de définir la musique. D'abord, la partition est muette. Textes, nuances, justesse... ces éléments sont repris

jusqu'à ce que la pièce fasse sens. Les pratiques amateurs nous ont montré l'importance des interactions dans la musique et de l'encadrement de l'activité : le rôle du collectif et de l'enseignement mutuel qui s'y déploie, et le rôle des chefs de chœur et enseignants. Il arrive que les choristes, qui ont de niveaux d'expertise variables, s'en remettent à quelqu'un d'autre pour les faire chanter. Si bien que la plupart du temps les choristes apprennent en faisant, et pour les chefs de chœur, diriger c'est aussi enseigner.

En observant les formes d'encadrement du chant choral, nous avons rencontré des problématiques transversales, notamment la question des chœurs d'enfants qui forment un public particulier alors qu'il y a une offre de loisir et de formation importante pour eux. Nous avons observé la pratique du chant choral, qui est une forme de chant collectif. Un prolongement possible serait de nous intéresser aux autres formes d'art vocal pratiquées par les individus, comme le beatbox, le soundpainting, les karaokés, les concours de chants qui sont également présents sur le territoire et qui sont d'autres cadres de transmission des pratiques vocales et contribuent à la sociabilité artistique en région. En nous intéressant aux musiciens amateurs, nous nous sommes intéressés aux musiciens professionnels qui collaborent avec eux, qui enseignent ou encadrent l'activité. Nous voyons que pour les professionnels, l'usage des récits de vie éclaire sur les ressorts de la « passion », de « vocation » et montre les stratégies individuelles des musiciens pour développer leur carrière. Une continuité de ce travail serait de poursuivre des récits de vie avec des chanteurs et de chefs de chœurs pour décrire les métiers artistiques, du point de vue de l'expérience.

Bibliographie

Articles ou ouvrages scientifiques

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. L'industrie culturelle. *Communications*, 3, 1964. [En ligne]
- ALBENGA, Viviane, HATZIPETROU-ANDRONIKOU, Reguina, MARRY, Catherine et ROHARIK, Ionela. Pratiques musicales des amateurs à l'âge adulte : emprise ou déprise du genre ? Dans : *Questions de genre, questions de culture*. Paris : ministère de la Culture - DEPS, 2014, p. 101-124. Questions de culture
- ALEXANDRE, Ivan A. Un don qu'on peut appeler instinct. *Le Débat* [en ligne]. Paris : Gallimard, 1994, Vol. 82, n° 5, p. 4-13.
- ALTER, Norbert. *Donner et prendre. La coopération en entreprise*. Paris : La Découverte, 2010. Poche/Sciences humaines et sociales.
- ATKINSON, Paul. *Everyday arias : an operatic ethnography*. Lanham, MD : AltaMira Press, 2006.
- BABOULÈNE-MIELLOU, Natacha et TEBOUL, Jeanne. Rêver ses filles. « Bien grandir » dans les milieux favorisés. *Ethnologie française* [en ligne]. Paris cedex 14 : Presses Universitaires de France, 2015, Vol. 45, n° 4, p. 693-704.
- BAKER, Geoff. Latin American Baroque: performance as a post-colonial act? *Early Music* [en ligne]. Août 2008, Vol. 36, n° 3, p. 441-448.
- BART, Christian Le. *Les fans des Beatles*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2000. Le Sens social.
- BATAILLE, Georges et PIEL, Jean. *La part maudite*. Paris : Minuit, 1949. Collection critique.
- BATESON, Gregory. Les usages sociaux du corps à Bali. *Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 14, avril 1977. Présentation et représentation du corps*. 1977, p. 3-33.
- BEAUD, Stéphane. L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'« entretien ethnographique ». *Politix, Troisième trimestre 1996. Entrées en politique. Apprentissages et savoir-faire, sous la direction de Michel Offerlé et Frédéric Sawicki*. 1996, Vol. 9, n° 35, p. 226-257.
- BEAUD, Stéphane et WEBER, Florence. *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*. Paris : La Découverte, 1997.

- BECKER, Howard Saul. *Doing things together selected papers*. Evanston (Ill.) : Northwestern university press, 1986.
- BECKER, Howard Saul. *Les mondes de l'art*. Flammarion. Paris : [s. n.], 1988. Champ Arts.
- BECKER, Howard Saul. *Outsiders : études de sociologie de la déviance*. Paris : Métailié, 1985
- BECKER, Howard Saul. *Trois leçons de sociologie, professions expertises compétences, amateurs et professionnels* [Communication]. Metz : canal-u.tv, 1998. Disponible à l'adresse : https://www.canal-u.tv/video/canal_socio/trois_lecons_de_sociologie_3_professions_expertises_compences.738
- BECKER, Howard Saul et PESSIN, Alain. Dialogue sur les notions de Monde et de Champ. *Sociologie de l'Art* [en ligne]. Paris : L'Harmattan, 2006, Vol. OPuS 8, n° 1, p. 163-180.
- BERNARD DOMPNIER. Les maîtrises capitulaires et l'apprentissage du métier de musicien dans la France d'Ancien Régime. Dans : *La tradition du savoir*. Fribourg : Academic Press Fribourg, 2011, p. 131-151. Studia Friburgensia, Series historica
- BIOT, Paul. *Voyage théâtral avec les jeunes enjeux politiques et éducatifs en Europe : la publication : projet général « L'autre Antigone » théâtre et pédagogie*. Cuesmes : Éditions du Cerisier, 2004.
- BONNERY Stéphane, FENARD Manon. La scolarisation de la musique dans l'enseignement secondaire au travers de projets partenariaux, *Revue française de pédagogie*, 2013/4, n° 185, p. 35-47
- BOLTANSKI, Luc et THÉVENOT, Laurent. *De la justification : les économies de la grandeur*. Paris : Gallimard, 1991. NRF essais.
- BOURDIEU, Pierre. *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. Espace social et genèse des « classes ». *Actes de la recherche en sciences sociales. Le travail politique*. 1984, Vol. 52-53, p. 3-14.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit, 1979. Le Sens commun.
- BOURDIEU, Pierre. Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales. Le champ littéraire*. [En ligne]. 1991, Vol. 89.

- BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales. L'illusion biographique*. [En ligne]. 1986, Vol. 62-63, p. 69-72.
- BOURDIEU, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris : Les Éd. de minuit, 2002. Reprise.
- BOURDIEU, Pierre et PASSERON, Jean-Claude. *Les héritiers : les étudiants et la culture*. Paris : Les Éd. de Minuit, 1964. Le sens commun.
- BRANDL, Emmanuel, PRÉVOST-THOMAS, Cécile et RAVET, Hyacinthe (dir.). *25 ans de sociologie de la musique en France : actes du XIIe colloque international de sociologie de l'art, GDRI OPuS-CNRS, la Sorbonne, 6-8 novembre 2008*. Paris : L'Harmattan, 2012. Logiques sociales. Série sociologie des arts.
- BRANDL, Emmanuel, PRÉVOST-THOMAS, Cécile et RAVET, Hyacinthe (dir.). *25 ans de sociologie de la musique en France : actes du XIIe colloque international de sociologie de l'art, GDRI OPuS-CNRS, la Sorbonne, 6-8 novembre 2008*. Paris : L'Harmattan, 2012. Logiques sociales. Série sociologie des arts. ISBN 978-2-296-99684-7. ML3917.F8 C65 2008
- BREHERTON, Inge. The Origins of Attachment Theory: John Bowlby and Mary Ainsworth. *Developmental Psychology*. 1992, Vol. 28, n° 5, p. 759-75
- BUSCATTO, Marie. Aux fondements du travail artistique. Vocation, passion ou travail ordinaire ? Dans : *Le travail passionné* [en ligne]. Toulouse : Érès, 2015, p. 29-56. Clinique du travail.
- BUSCATTO, Marie. *Femmes du jazz : musicalités, féminités, marginalités*. Paris : CNRS éditions, 2007. Société.
- BUSCATTO, Marie. L'art et la manière : ethnographies du travail artistique. *Ethnologie française* [en ligne]. Paris cedex 14 : Presses Universitaires de France, 2008, Vol. 38, n° 1, p. 5-13.
- CAILLÉ, Alain. *Don, intérêt et désintéressement. Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres*. Paris : La Découverte, 2005. Recherches/MAUSS.
- CALLON, Michel. Eléments pour une sociologie de la traduction : La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc. *L'Année sociologique (1940/1948-)*. Presses Universitaires de France, 1986, Vol. 36, p. 169-208.
- CEFAÏ, Daniel et PERREAU, Laurent. *Erving Goffman et l'ordre de l'interaction*. Amiens : CURAPP, 2013.
- CERTEAU, Michel de et GIARD, Luce. *La faiblesse de croire*. Paris : Seuil, 1987. Collection Esprit.

- CHAMBOREDON, Jean-Claude, MENGER, Pierre-Michel et FREIDSON, Eliot. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue française de sociologie, Sociologie de l'art et de la littérature, sous la direction de Jean-Claude Chamboredon et Pierre-Michel Menger*. 1986, Vol. 27, n° 3, p. 431-443.
- CLIFFORD, James et MARCUS, George E. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography ; a School of American Research advanced seminar*. 25th anniversary edition. Berkeley Los Angeles London : University of California Press, 2009.
- COULANGEON, Philippe. L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes. *Sociologie de l'Art* [en ligne]. Paris : L'Harmattan, 2004, Vol. OPuS 5, n° 3, p. 77-110.
- COULANGEON, Philippe. *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris : La Découverte, 2016. Repères, 418.
- COULANGEON, Philippe. Une enquête sur les musiciens interprètes : enjeux, contexte et méthode. Dans : *Les musiciens-interprètes en France*. Paris : ministère de la Culture - DEPS, 2004, p. 13-35. Questions de culture.
- DEFALVARD, Hervé. *Culture et économie sociale et solidaire*. Fontaine : Presses universitaires de Grenoble, 2019. Économie sociale et solidaire.
- DENIOT, Joëlle (dir.). *Dire la voix : approche transversale des phénomènes vocaux*. Paris : L'Harmattan, 2000. Collection Univers musical.
- DENNIS, Alex, PHILBURN, Rob et SMITH, Greg. *Sociologies of interaction*. Cambridge : Polity Press, 2013.
- DEWEY, John, COMETTI, Jean-Pierre, SHUSTERMAN, Richard et BUETTNER, Stewart. *L'art comme expérience*. Paris : Gallimard, 2010.
- DOMPNIER, Bernard. Les corps de musique des cathédrales françaises au XVIIIe siècle, Essai de typologie », Dans : *Actes de colloque*. Fribourg, 2010
- DOMPNIER, Bernard (dir.). *Maîtrises & chapelles au XVIIe & XVIIIe siècles : des institutions musicales au service de dieu*. Clermont Ferrand : Presses Univ. Blaise-Pascal, 2003. Collection Histoires croisées.
- DONNAT, Olivier. Pratiques culturelles des français, : une enquête de marginal-secant, au croisement de la sociologie de la culture, des médias et des loisirs. Dans : *Le Fil de l'esprit*.

- Augustin Girard un parcours entre recherche et action*. Vol. 29. Paris : Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, 2011, p. 93-111
- DONNAT, Olivier. *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Paris : ministère de la Culture - DEPS, 2003. Questions de culture.
- DONNAT, Olivier, FRANÇA, et MINISTÈRE DE LA CULTURE. *Les amateurs : enquête sur les activités artistiques des français*. Paris : ministère de la Culture, 1996.
- DORIN, Stéphane. 6. Dissonance et consonance dans l'amour de la musique contemporaine. Les limites de l'omnivorisme musical dans l'auditoire de l'Ensemble intercontemporain. Dans : *Trente ans après La Distinction, de Pierre Bourdieu*. Paris : La Découverte, 2013, p. 99-112. Recherches.
- DUBOIS, Vincent. *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris : Belin, 2012. Socio-histoires.
- DUBOIS, Vincent, GIRARD, Augustin, DUMAZEDIER, Joffre et GEORGAKAKIS, Didier. Sciences sociales et politiques culturelles. Entretiens avec Joffre Dumazedier et Augustin Girard. *Politix*, vol. 6, n°24, Quatrième trimestre 1993. *Affaires culturelles, sous la direction de Annie Collovald, Sylvain Bourmeau et Vincent Dubois*. 1993.
- DUBOIS, Vincent, MÉON, Jean-Matthieu et PERRU, Emmanuel. *Les mondes de l'harmonie : enquête sur une pratique musicale amateur*. Paris : Dispute, 2009. Essais.
- DURIF, Olivier. Les musiciens routiniers lavent-ils plus blanc ? *Modal, La revue des musiciens routiniers*. 1982, n° 3, p. 67-69
- DURKHEIM, Émile et DUBET, François. *Les règles de la méthode sociologique*. Paris : PUF, 2013. Quadrige.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Sociologie des publics*. Paris : La Découverte, 2009. Repères.
- ETHIS, Emmanuel. *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*. Paris : ministère de la Culture - DEPS, 2002. Questions de culture.
- ETHIS, Emmanuel. Le questionnaire, objet de médiation et fiction narrative, *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 2003/1 (Volume 2003), p. 23-35.
- FAES, Hubert. Droits de l'homme et droits culturels. *Transversalités*. Paris : Institut Catholique de Paris, 2008, Vol. 108, n° 4, p. 85-99.

- FAULKNER, Robert R. et BECKER, Howard Saul. Studying Something You Are Part Of : The View From the Bandstand. *Ethnologie française*. Paris : P.U.F., 2008, Vol. 38, n° 1, p. 15-21.
- FAURE, Sylvia. *Apprendre par corps : socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris : La Dispute, 2000.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris : Gallimard, 1977. Collection Folio Essais, 3.
- FERRATON, Yves. *La Renaissance de la maîtrise de la cathédrale de Toul*. Centre de Recherche Universitaire Lorrain d'Histoire, 2013
- FLEURIEL, Sébastien. De la vocation artistique à la précarité : devenir professeur de danse jazz. *Sociologie de l'Art*. Paris : L'Harmattan, 2010, Vol. OPuS 15, n° 1, p. 137-157.
- FLICHY, Patrice. *Le sacre de l'amateur sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Paris : La République des idées : Seuil, 2010. [Consulté le 2 mars 2021].
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits (1954-1988), tome II : 1976-1988*. Ed. établie sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris : Gallimard, 1981. Quarto.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966. Bibliothèque des Sciences humaines.
- FRANÇOIS, Pierre. 13. La vocation des musiciens : de l'illumination individuelle au processus collectif. Dans : *Sociologie des groupes professionnels* [en ligne]. Paris : La Découverte, 2009, p. 165-174. Recherches.
- GEERTZ, Clifford. La description dense. *Enquête*. 1998, Vol. 6, p. 73-105
- GENTIL, Geneviève et KNEUBÜHLER, Michel. *Le fil de l'esprit Augustin Girard, un parcours entre recherche et action*. Paris : Comité d'histoire du ministère de la culture, La Documentation française, 2011.
- GERBOD, Paul. L'institution orphéonique en France du XIX e au XX e siècle. *Ethnologie française*. Presses Universitaires de France, 1980, Vol. 10, n° 1, p. 27-44.
- GILBERT, Rose. *La musique à Metz et à Nancy durant la présence de Belle-Isle*. Metz : Académie Nationale de Metz, 2011, p. 383-389
- GIREL, Sylvie. *Sociologie des arts et de la culture : un état de la recherche*. Paris, France : Harmattan, 2006. Logiques sociales.

- GLASER, Barney G et STRAUSS, Anselm L. *La découverte de la théorie ancrée : stratégies pour la recherche qualitative*. Paris : Armand Colin, 2010.
- GOFFMAN, Erving. *Façons de parler*. Paris : Ed. de Minuit, 1987. Le Sens commun.
- GOFFMAN, Erving. La « distance au rôle » en salle d'opération. *Actes de la recherche en sciences sociales* [en ligne]. Paris : Le Seuil, 2002, Vol. 143, n° 3, p. 80-87.
- GOFFMAN, Erving. *Les cadres de l'expérience*. Paris : de Minuit, 1991. Le Sens commun.
- GOFFMAN, Erving. *Les rites d'interaction*. Paris : Ed. de Minuit, 1974. Le sens commun.
- GOFFMAN, Erving. *Asiles : études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*. Paris : Minuit, 2013. Le Sens commun.
- GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne 1 : La présentation de soi*. Paris : Ed. de Minuit, 1973. Le Sens commun.
- GOFFMAN, Erving, *Behavior in Public Places : Notes on the Social Organization of Gatherings*, Free Press, 1966
- GOMEZ Thomas, *Droit de conquête et droits des Indiens. La société espagnole face aux populations amérindiennes*. Armand Colin, « U », 2014, 240 pages. ISBN : 9782200293055. DOI : 10.3917/arco.gome.2014.01. URL : <https://www.cairn.info/droit-de-conquete-et-droits-des-indiens--9782200293055.htm>
- GOUYON, Marie, PATUREAU, Frédérique et VOLAT, Gwendoline. La lente féminisation des professions culturelles. *Culture études* [en ligne]. Paris : ministère de la Culture - DEPS, 2016, Vol. 2, n° 2, p. 1-20.
- GREEN, Anne-Marie. *De la musique en sociologie*. Paris : L'Harmattan, 2006. Logiques sociales. Série Musiques et champ social.
- GREEN, Anne-Marie. Les usages sociaux du walkman dans le quotidien urbain. Ou le « temps musical » comme élément de transformation de l'espace social. *Sociétés* [en ligne]. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2004, Vol. 85, n° 3, p. 101-111.
- GREEN, Anne-Marie (dir.). *Musique et sociologie : enjeux méthodologiques et approches empiriques*. Paris : L'Harmattan, 2000. Logiques sociales.
- GRIGNON, Claude et PASSERON, Jean-Claude. *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris : Éd. du Seuil, 2015. Hautes études.

- GUIBERT, Gerôme. Les Nouveaux Courants Musicaux Simples produits des industries culturelles ?
Volume ! 1998, n° 1, p. 132. Musique & Société
- HABERMAS, Jürgen. *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot, 1988. Critique de la politique Payot. ISBN 978-2-228-88013-8. HM24 .H2714x 1988
- HALBWACHS, Maurice. La mémoire collective chez les musiciens. *Revue philosophique*, 1939, p. 136-165
- HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Michel, 1994. Bibliothèque de « L'Évolution de l'Humanité », 8.
- HAMUS-VALLÉE, Réjane. Les Choristes : essai d'interprétation sociologique. *Sociétés*. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2007, Vol. 96, n° 2, p. 51-57.
- HEIN, Fabien. *Hard rock, heavy metal, metal: histoire, cultures et pratiquants*. Guichen : Mélanie Seteun, Irma, 2004.
- HEINICH, Nathalie. *La sociologie de l'art*. Paris : La Découverte, 2004. Repères. ISBN 978-2-7071-4331-0.
- HEINICH, Nathalie. *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1998. Rayon Art.
- HEINICH, Nathalie. Régime vocationnel et pluriactivité chez les écrivains : une perspective compréhensive et ses incompréhensions. *Socio-logos* [en ligne]. 2008
- HÉLY, Matthieu. L'économie sociale et solidaire n'existe pas. *La Vie des Idées*. [En ligne], 2008.
- HENNION, Antoine. *Comment la musique vient aux enfants : une anthropologie de l'enseignement musical*. Paris : Anthropos ; Diffusion, Economica, 1988. Collection « Sociologies ».
- HENNION, Antoine. *La passion musicale : une sociologie de la médiation*. Éd. revue et Corrigée. Paris : Éd. Métailié, 2007. Sciences humaines.
- HENNION, Antoine. Réflexivités. L'activité de l'amateur. *Réseaux* [en ligne]. Paris : La Découverte, 2009, Vol. 153, n° 1, p. 55-78.
- HENNION, Antoine. Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. *Sociétés* [en ligne]. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2004, Vol. 85, n° 3, p. 9-24.

- HENNION, Antoine, MAISONNEUVE, Sophie et GOMART, Émilie. *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris : Documentation Française, 2000. Questions de culture.
- HENNION, Antoine, MARTINAT, Françoise et VIGNOLLE, Jean-Pierre. *Les conservatoires et leurs élèves : rapport sur les élèves et anciens élèves des écoles de musique agréées par l'État*. Paris : Documentation française, 1983.
- HENNION, Antoine et RIBAC, François. Le silence sur la musique. *Mouvements* [en ligne]. Paris : La Découverte, 2003, Vol. 29, n° 4, p. 114-121.
- HIRT, Irène. Géographies de la Résistance et de la Décolonisation : Une approche de la reconstruction des territoires mapuche au Chili. *Géographie et cultures*. Septembre 2007, n° 63.
- HODEIR, André. *Les formes de la musique*. 17e éd. Paris : Presses Universitaires de France, 2019. Que sais-je ?
- HOGGART, Richard. *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*. Paris : Éd. de Minuit, 1970. Le sens commun.
- HUGHES, Everett C. et CHAPOULIE, Jean-Michel. *Le regard sociologique : essais choisis*. Paris : Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996. Recherches d'histoire et de sciences sociales, 70.
- HUGHES, Everett C., HUGHES MCGILL, Helen et DEUTSCHER, Irvin. *Twenty Thousand Nurses Tell Their Story. A Report on Studies of Nursing Functions*. Philadelphia : Lippincott, 1958
- HUGUET, Marie-Céline. Capital culturel et inégalités sociales de réussite scolaire : les effets des pratiques musicales. *Revue française de pédagogie* [en ligne]. Lyon : E.N.S. Editions, 2008, Vol. 162, n° 1, p. 45-57.
- JAMES, William et MADELRIEUX, Stéphane. *Le pragmatisme : un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser*. Paris : Flammarion, 2011. Champs classiques. ISBN 978-2-08-125582-1
- JULLIER, Laurent et LEVERATTO, Jean-Marc. *Cinéphiles et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*. Paris : A. Colin, 2010. Cinéma/arts visuels.
- KAUFMANN, Jean-Claude. *L'entretien compréhensif*. Paris : Armand Colin, 2011.
- LABORDE, Denis. Création musicale, World Music et diversité culturelle : la musique comme outil d'intelligibilité anthropologique. *Transposition*. Mai 2018, n° Hors-série 1.

- LABORDE, Denis. Faire la musique : Enquête sur une création. *Appareil, MSH Paris Nord*. 2009, Vol. Ledent David (dir.) Concerts publics et formes de la sensibilité musicale, n° 3
- LAHIRE, Bernard. Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle. *Idées économiques et sociales* [en ligne]. Chasseneuil-du-Poitou : Réseau Canopé, 2009, Vol. 155, n° 1, p. 6-11
- LAHIRE, Bernard. *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris : La Découverte, 2008. Découverte-Poche, 230.
- LAHIRE, Bernard. La légitimité culturelle en questions. Dans : *Regards croisés sur les pratiques culturelles* [en ligne]. Paris : ministère de la Culture - DEPS, 2003, p. 39-62. Questions de culture.
- LAHIRE, Bernard. *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*. Paris : Armand Colin, 2005. Collection essais & recherches.
- LAHIRE, Bernard et DEBROUX, Josette. *Portraits sociologiques : dispositions et variations individuelles*. Paris : Armand Colin, 2005.
- LANHER, Simon. L'estime professionnelle selon E C. Hughes. *Terrains/Théories*, 4 [en ligne]. 2016.
- LATOUR, Bruno. Comment finir une thèse de sociologie. Petit dialogue entre un étudiant et un professeur (quelque peu socratique). *Revue du MAUSS*. Paris : La Découverte, 2004, Vol. 24, n° 2, p. 154-172.
- LATOUR, Bruno. Une sociologie sans objet ? Note théorique sur l'interobjectivité. *Sociologie du travail. Travail et cognition*. [en ligne]. 1994, Vol. 36e année, n° 4.
- LATOUR, Bruno et BIEZUNSKI, Michel. *La science en action : introduction à la sociologie des sciences*. Paris : Découverte / Poche, 2005. Sciences humaines et sociales, 202
- LATOUR, Bruno et GUILHOT, Nicolas. *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris : Editions La Découverte, 2007. La Découverte Poche /Sciences Humaines et Sociales.
- LATOUR, Bruno et WOOLGAR, Steve. *La vie de laboratoire : la production des faits scientifiques*. Paris : La Découverte, 2006. La Découverte/Poche Sciences humaines et sociales, 18.
- LAVILLE, Jean-Louis. *L'économie sociale et solidaire : pratiques, théories, débats*. Nouvelle édition. Paris : Éditions du Seuil, 2016. Points Économie.

- LE BART, Christian Le et AMBROISE, Jean-Charles. *Les fans des Beatles*. Rennes : presses universitaires de Rennes, 2001.
- LE BRETON, David. *L'interactionnisme symbolique*. Paris cedex 14 : Presses Universitaires de France, 2012. Quadrige.
- LE BART, Christian. Stratégies identitaires de fans. L'optimum de différenciation. *Revue française de sociologie*. Paris : Éditions Technip & Ophrys, 2004, Vol. 45, n° 2, p. 283-306.
- LEBRAT, Soizic. La Vendée résiste-t-elle à l'orphéon ? État des lieux à la veille de 1914. *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010, Vol. 117-2, n° 2, p. 123-150.
- LEBRAT, Soizic. *Le mouvement orphéonique en question : du national au local (Vendée 1845-1969), thèse de doctorat en Histoire*. Nantes : Université de Nantes, 2012
- LEHMANN, Bernard. *L'orchestre dans tous ses éclats : ethnographie des formations symphoniques*. Paris : Découverte, 2005.
- LEMÊTRE, Claire. Enseigner le théâtre. Entre travail et jeu, l'espace des malentendus. Dans : *Aux frontières de l'école*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2015, p. 175-192. Culture et Société.
- LEMÊTRE, Claire. Le théâtre, une nouvelle discipline scolaire. *Ethnologie française* [en ligne]. Paris cedex 14 : Presses Universitaires de France, 2007, Vol. 37, n° 4, p. 647-653.
- LESCAT, Philippe. *Les maîtrises parisiennes*. [en ligne] : Éditions numériques de l'Institut de recherche en Musicologie, 2019
- LEVERATTO, Jean-Marc. Amateur. *Publictionnaire* [en ligne]. 2015.
- LEVERATTO, Jean-Marc. Art du théâtre et sociologie de la magie. *Sociologie de l'Art*. 1998, n° 11, p. 33-52
- LEVERATTO, Jean-Marc. Histoire du cinéma et expertise culturelle. *Politix*, vol. 16, n°61, Premier trimestre 2003. *Politiques du cinéma, sous la direction de Fabrice Montebello et Jean-Marc Leveratto*. [en ligne]. 2003.
- LEVERATTO, Jean-Marc. *Introduction à l'anthropologie du spectacle*. Paris : Dispute, 2006.
- LEVERATTO, Jean-Marc. *La mesure de l'art : sociologie de la qualité artistique*. Paris : Dispute, 2000.

- LEVERATTO, Jean-Marc. Le travail théâtral avec des amateurs et la question de la qualité. Dans : *Voyage théâtral avec des jeunes. Enjeux politiques et éducatifs en Europe*. Cuesmes : Editions du Cerisier, 2004, p. 89-101
- LEVERATTO, Jean-Marc. Les techniques du corps et le cinéma. *Le Portique* [en ligne]. 2006.
- LEVERATTO, Jean-Marc. Public expert. *Publictionnaire* [en ligne]. 2017.
- LIÉBERT, Georges. *Ni empereur ni roi, chef d'orchestre*. Paris : Gallimard, 1990. Découvertes Gallimard ; Musique, 87.
- LURTON, Guillaume. Économie du monde choral. Dans : *La Musique, une industrie, des pratiques*. Paris : La Documentation Française, 2008
- LURTON, Guillaume. Formes économiques et identité sociale des chœurs amateurs en France. *Transposition [En ligne]*. 2018, n° 7
- LURTON, Guillaume. *Le Chœur partagé. Le chant choral en France, intégration socio-économique d'un monde de l'art moyen*. Paris : Sciences-Po, Institut d'Etudes Politiques, 2011
- MAGET, Marcel. Remarques sur le village comme cadre de recherches anthropologiques. *Bulletin de psychologie*. 1955, Vol. 8 (7-8), n° 8.07-08, p. 375-382
- MAILHOT, Bastien. *Les enfants de chœur des églises du centre de la France : les institutions capitulaires d'éducation et leurs élèves aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2018. Histoires croisées.
- MAILHOT, Bastien. *Les enfants de chœur des maîtrises du centre de la France. Les institutions capitulaires d'éducation et leurs élèves aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Clermont Ferrand : Université Blaise Pascal -Clermont-Ferrand II, 2014
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Les Argonautes du Pacifique occidental*. Paris : Gallimard, 1989.
- MARCUS, George E. Ethnography In/Of the World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*. 2003, Vol. 24, n° 1, p. 95-117
- MAUSS, Marcel. Les techniques du corps (1934). *Journal de Psychologie*. 1936, Vol. XXXII, n° 3-4
- MENARD, François et ROBERT, Christophe. *Choristes et chorales : Pratiques en amateur du chant choral*. Paris : ministère de la Culture - DEPS, 2000
- MENGER, Pierre-Michel. *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*. Paris : Seuil : Gallimard, 2009. Hautes études.

- MENGER, Pierre-Michel. *Pierre-Michel Menger, Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005
- MENGER, Pierre-Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*. Paris : Seuil, 2002. La république des idées.
- MENGER, Pierre-Michel. Y a-t-il une sociologie possible de l'œuvre musicale ? Adorno et au-delà. *L'Année sociologique*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010, Vol. 60, n° 2, p. 331-360.
- MIGINIAC, Hortense. Penser l'engagement : des motivations aux actes. *Les Champs de Mars* [en ligne]. Paris : Presses de Sciences Po, 2019, Vol. 33, n° 2, p. 17-40.
- MILLER, Richard. *Structure du chant : pédagogie systématique de l'art du chant*. Trad. par Jean-Marie GOUËLOU. Paris : Philharmonie de Paris, 2015.
- MONNOT, Catherine. *De la harpe au trombone : apprentissage instrumental et construction du genre*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.
- MOUCHTOURIS, Antigone. *La réception des œuvres artistiques : la temporalité de l'expérience esthétique*. Paris : Éditions Le Manuscrit, 2013. Collection « Topos ».
- MOUCHTOURIS, Antigone. *Sociologie de la culture populaire*. Paris : L'Harmattan, 2007. Logiques sociales.
- MOULIN, Raymonde. *Le Marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*. Paris : Flammarion, 2009.
- MOUSSARD, Aline, ROCHETTE, Françoise et BIGAND, Emmanuel. La musique comme outil de stimulation cognitive. *L'Année psychologique* [en ligne]. Paris : NecPlus, 2012, Vol. 112, n° 3, p. 499-542.
- MOUTARRIF, Karim. Les « Sans nom ». *Sens-Dessous* [en ligne]. La Roche-sur-Yon : Éditions de l'Association Paroles, 2008, Vol. 4, n° 2, p. 28-35.
- NATIVEL, Jean-Bernard. Manager les tensions paradoxales dans l'économie sociale et solidaire. Le cas des MJC. *RECMA* [en ligne]. 2017, Vol. 344, n° 2, p. 74-88.
- NIBOYET, Eugénie. *Notice historique sur la vie et les ouvrages de G.-L.-B. Wilhem : dédiée aux orphéonistes et aux écoles de chant de la ville de Paris*. Paris : P - H Krabbe, Libraire-éditeur, 1843

- OCTOBRE, Sylvie. Enfance et culture : rencontre de deux objets sociologiques. Dans : *Enfance & culture*. Paris : ministère de la Culture - DEPS, 2010, p. 13-17. Questions de culture.
- OCTOBRE, Sylvie. La socialisation culturelle sexuée des enfants au sein de la famille. *Cahiers du Genre*. Paris : L'Harmattan, 2010, Vol. 49, n° 2, p. 55-76.
- OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. Le « je » méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain. *Revue française de sociologie*, 2000, 41-3.
- PACQUIER, Alain. *Le retour des caravelles : voyage au cœur du baroque d'Amérique latine*. Paris : Fayard, 2011. Les chemins de la musique.
- PASSERON, Jean-Claude et PEDLER, Emmanuel. Du musée aux tableaux. *Idées économiques et sociales* [en ligne]. Chasseneuil-du-Poitou : Réseau Canopé, 2009, Vol. 155, n° 1, p. 12-18.
- PASSERON, Jean-Claude et PEDLER, Emmanuel. *Le temps donné aux tableaux : une enquête au musée Granet, augmentée d'études sur la réception de la peinture et de la musique*. Lyon : ENS Editions, 1991.
- PEDLER, Emmanuel. *Entendre l'opéra : Une sociologie du théâtre lyrique*. Paris : L'Harmattan, 2003. Logiques sociales. Musiques et champ social.
- PERRENOUD, Marc. *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris : Découverte, 2007. Textes à l'appui. Série « Enquêtes de terrain ».
- PERRENOUD, Marc (dir.). *Terrains de la musique : approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*. Paris : Harmattan, 2006. Logiques sociales. SocioAnthropo-logiques.
- PÉTONNET, Colette. L'Observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien. *L'Homme*, 1982, tome 22 n°4. *Etudes d'anthropologie urbaine*. 1982.
- PICARD, François. Le point de vue critique de l'anthropologie musicale. Dans : *La musique à l'esprit* [en ligne]. Paris : L'Harmattan, 2008, p. 115-122. Éthique en contextes.
- PICARD, Tristan. Le poids économique direct de la culture en 2016. *Culture chiffres*. Paris : ministère de la Culture - DEPS, 2018, Vol. 1, n° 1, p. 1-16.
- POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle*. Paris : Gallimard, 1987. Bibliothèque des histoires.
- RAVET, Hyacinthe. 38. Genre et travail artistique. Dans : *Travail et genre dans le monde*. Paris : La Découverte, 2013, p. 399-408. Hors collection Sciences Humaines.

- RAVET, Hyacinthe. Coopérer pour créer. L'orchestre entre autorité négociée et créativité partagée. *Négociations*. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2019, Vol. 32, n° 2, p. 53-74.
- RAVET, Hyacinthe. L'accès des femmes aux professions musicales. L'entrée dans les orchestres symphoniques. *L'Observatoire* [en ligne]. Grenoble : Observatoire des politiques culturelles, 2014, Vol. N° 44, n° 1, p. 45-48.
- RAVET, Hyacinthe. Sociologies de la musique. *L'Année sociologique* [en ligne]. Paris cedex 14 : Presses Universitaires de France, 2010, Vol. 60, n° 2, p. 271-303.
- ROSE, Brigitte et CLOS, Jacques. *Chant choral à l'école de musique*. Paris : Cité de la musique, centre de ressources musique et danse, 2000. Points de vue.
- RUDENT, Catherine. Analyse musicale des musiques populaires modernes : un état des lieux. *Musurgia*. Editions ESKA, 1998, Vol. 5, n° 2, p. 21-28.
- RUDENT, Catherine. *L'album de chansons : entre processus social et œuvre musicale : Juliette Greco, Mademoiselle K, Bruno Joubrel*. Paris : Honore Champion Editeur, 2011. Musique - musicologie, 42.
- RUDENT, Catherine. Le premier album de Mademoiselle K. Entre création individuelle et coopérations négociées. *Ethnologie française*. Paris cedex 14 : Presses Universitaires de France, 2008, Vol. 38, n° 1, p. 69-78.
- RUDENT, Catherine. Oublier « The grain of the voice » : étudier la voix dans les chansons ». *Volume ! 2020*, Vol. 16 :2, n° 17 :1, p. 7-26
- SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*. Edition corrigée. Paris : Gallimard, 1943. Collection TEL, 1.
- SCÜTZ, Alfred. Making music together : A Study in Social Relationship. *Social Research*. The New School, 1951, Vol. 18, n° 1, p. 76-97.
- SEGRÉ, Gabriel. *Au nom du king: Elvis, les fans et l'ethnologue*. Montreuil : Aux lieux d'être, 2007. Enquêtes.
- SHAHEED, Farida. Les droits culturels et les libertés artistiques ne sont pas antinomiques ! *Nectar*. Toulouse : Éditions de l'Attribut, 2015, Vol. 1, n° 1, p. 92-98.
- SIMONET, Maud. *Le travail bénévole : engagement citoyen ou travail gratuit ?* Paris : La Dispute, 2010. Travail et salariat.

- SINIGAGLIA-AMADIO, Sabrina et SINIGAGLIA, Jérémy. *Temporalités du travail artistique : le cas des musicien.ne.s et des plasticien.ne.s*. Paris : ministère de la Culture - DEPS, 2017.
- SMALL, Christopher, SKLOWER, Jedediah et HENNION, Antoine. *Musiquer : le sens de l'expérience musicale*. Paris : Éditions de la Philharmonie de Paris, 2019. La rue musicale.
- SMITH, Greg, PHILBURN, Rob et DENNIS, Alex. *Sociologies of Interaction*. Oxford : Polity Press, 2013
- SORIGNET, Pierre-Emmanuel. *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris : La Découverte, 2010. TAP / Enquêtes de terrain.
- SUPIČIĆ, Ivo. L'histoire sociale de la musique en France : Quelques aspects de base (I). *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* [en ligne]. Croatian Musicological Society, 1988, Vol. 19, n° 2, p. 229-258.
- TRANCHANT, Lucas. Des musiciens à bonne école Les pratiques éducatives des classes supérieures au prisme de l'apprentissage enfantin de la musique. *Sociologie* [en ligne]. Paris cedex 14 : Presses Universitaires de France, 2016, Vol. 7, n° 1, p. 23-40.
- TRÉPOS, Jean-Yves. *La sociologie de l'expertise*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996. Que sais-je ? 3119.
- VAN ZANTEN, Agnès. *L'école de la périphérie. Scolarité et ségrégation en banlieue*. Paris cedex 14 : Presses Universitaires de France, 2012. Quadrige.
- VINEL, Virginie. *Des femmes et des lignages : ethnologie des relations féminines au Burkina Faso, Moose-Sikoomse*. Paris : Harmattan, 2005. Connaissance des hommes.
- WACQUANT, Loïc. Corps et âme : Notes ethnographiques d'un apprenti-boxeur. *Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 80, novembre 1989. L'espace des sports-2*, 1989.
- WARDE, Alan, WRIGHT, David et GAYO-CAL, Modesto. Understanding Cultural Omnivorousness: Or, the Myth of the Cultural Omnivore. *Cultural Sociology*. 2007, Vol. 1, n° 2, p. 143-164
- WEBER, Florence. *Le travail à côté. Etude d'ethnographie ouvrière*. Paris : INRA / EHESS, 1989
- WEBER, Max. Essai sur quelques catégories de la sociologie compréhensive (1913). Dans : *Essais sur la théorie de la science*. Rééd. Paris : Presse Pocket, 1992, p. 422. Agora
- WEBER, Max. *Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique*. Paris : Métailié, 2010.

- WHYTE, William Foote. *Street corner society : la structure sociale d'un quartier italo-américain*. Paris : La Découverte, 2007. La Découverte Poche /Sciences Humaines et Sociales, 126.
- WUTTKE, Séverine. *Les amateurs de théâtre en Lorraine*. Metz : Université de Lorraine, 2011
- YON, Jean-Claude. *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*. Paris : Armand Colin, 2010. Collection U Histoire.

Rapports d'études et textes juridiques

- Centre de documentation pour l'Art Choral - LAB (Liaison Arts Bourgogne), *Cahier répertoire n°11 : Le mouvement orphéonique français*, 2015, 43p
- Décret n°2006-1248 du 12 octobre 2006 relatif au classement des établissements d'enseignement public de la musique, de la danse et de l'art dramatique.
- DEPS ministère de la Culture, *Analyse de l'impact de la crise du covid-19 sur les secteurs culturels*, 2020, 55p.
- European Choral Association. *Singing Europe—The Voice Project 2012-2015*, 2015, 16p
- IFAC, ENGUEHARD, Olivier. *Les maîtrises, forme d'avenir d'enseignement musical ?* Institut français d'Art Choral, Cité de la Musique, 2005, 128p
- IFAC, LURTON, Guillaume. *Le monde des pratiques chorales : Esquisse d'une topographie*. Ministère de la culture et de la communication, Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, Bureau de l'Observation du Spectacle Vivant, Plate-forme interrégionale d'échange et de coopération pour le développement culturel/Missions voix en région, Institut français d'Art Choral, 2007, 82p
- IFAC. *Résultats du recensement des maîtrises, classes CHAM vocales et filières*, 2018, 6 p.
- INECC Mission Voix Lorraine. *Les chefs de chœur en Lorraine, Restitution de l'enquête menée entre le 25 septembre et le 3 novembre 2010 à l'occasion du 1er Forum Choral Régional*, 2010, 24p
- Ministère de l'Éducation nationale, DGESCO, IGEN. *Les chorales scolaires dans les collèges publics et privés sous contrat 2017-2018*, 2018, 32p.
- Ministère de la Culture et de la Communication, « Transmettre une passion culturelle », *Développement Culturel*, n°143, février 2004 [en ligne]
- Ministère de la Culture et de la Communication. *Vademecum. La chorale à l'école, au collège et au lycée*, 2018, 70p
- Pôle Emploi Statistiques études et évaluations. *L'emploi intermittent dans le spectacle au cours de l'année 2016, 2017*, 16p.

UNESCO, Convention du Patrimoine mondial. « *Missions jésuites de la Santísima Trinidad de Paraná et Jesús de Tavarangue* ». [En ligne] <https://whc.unesco.org/fr/list/648/>

Documents multimédias mentionnés dans le texte

Balczesak Jean, *Avril Opéra*, 2013, Fonds européen de développement régional et Maîtrise de la Cathédrale de Metz, 2013

Chœur Équinoxe. *Équinoxe en liberté confinée* », 12 avril 2020, 3'02

Elyma, l'Ensemble Louis Berger. *San Ignacio, l'opéra perdu des missions Jésuites de l'Amazonie*, Domenico Zipoli, Martin Schmid et compositeurs indigènes anonymes, direction Gabriel Garrido, Sarrebourg : label K617, 2018, coll « les chemins du baroque – Bolivie »

France 3 Grand Est. *Jacques Mercier. Portrait d'un chef fidèle*, 4 décembre 2017, 19/20 Lorraine, 3 :26', [en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=E8k2eyo-WZE>]

Markeas Alexandros, *Ypokosmos*, commande du Festival d'Île-de-France, Coproduction TM+, Festival d'Île-de-France, Maison de la musique de Nanterre. Commande d'État. En partenariat avec INECC – Mission Voix Lorraine, 2014.

Reim Xavier. *Qu'est-ce qu'un chef de chœur ?* CLC Production / Tangaro, Radio France, Arte France, 2018

Simonnet Olivier, *Caminos Barrocos*, Cerigo Films, Arte France, Label K617, 2011, 1h32'

Traité de chant et de direction de chœur mentionnés dans le texte

MILLER, Richard. *La structure du chant. Pédagogie systématique de l'art du chant*, Paris : Cité de la Musique, 1996

CAO, Pierre. *Technique de la direction chorale*, Lyon : Éditions A Cœur Joie, 2006

CALAIS GERMAIN Blandine. *Respiration, anatomie du geste respiratoire*, Paris : Éditions Desiris, 2005

Articles de presse

Angela Merkel réaffirme son opposition à une réduction de la dette grecque, *Journal Le Monde*, 19 juillet 2015

Anniversaire de l'orphéon de l'Hôpital, *Républicain Lorrain, Édition Saint Avold Creutzwald*, 21 février 2016

CALVEZ Gaël. Collège Taison de Metz : après les craintes, le soulagement..., *Républicain Lorrain, Édition Metz Ville*, 27 janv. 2016

CALVEZ Gaël. Inquiétudes au collège Taison de Metz, *Républicain Lorrain*, 9 déc. 2015

CALVEZ Gaël. Jacky Locks fait chanter les Lorrains sur tous les tons, *Républicain Lorrain, Édition de Metz Ville*, 13 septembre 2019

Homécourt : le concours de chant du Big Band Jazz, c'est bientôt, *Républicain Lorrain*, 28 février 2019

LASBIERE Victor Tribot , La difficile reconversion des chanteurs lyriques, France Musique, 11 février 2020 [en ligne : <https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/la-difficile-reconversion-des-chanteurs-lyriques-81407>]

PUECH Benjamin, Le rapport sur l'ouverture des théâtres et cinémas suscite doutes et critiques chez les professionnels, *le Figaro Culture*, 4 mai 2020

REGGIANI Laurent. Les 2000 osent les tubes du top, *France Bleu Lorraine Nord*, rubrique *Musique*, 23 octobre 2015

SENIURA Julie, La Chorale révolutionnaire de Moselle jugée pour un rassemblement en chansons dans la rue, *France Bleu- Lorraine*, 2 novembre 2020. Fait divers

Tutti Quanti chante pour le téléthon, *l'Est Républicain*, édition Nancy et Agglomération, 27 novembre 2015

TRIBOT LASBIERE Victor, *La difficile reconversion des chanteurs lyriques*, France Musique, 11 février 2020 [en ligne : <https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/la-difficile-reconversion-des-chanteurs-lyriques-81407>]

« Uckange : avec Just Brass , ils chantent pour le plaisir », *Républicain Lorrain*, édition de Thionville Hayange, 1/11/2018

Table des illustrations

Figure 1 carte : les chorales associatives en Lorraine	86
Figure 2 Carte des chorales associatives et d'écoles publiques de musique en Lorraine	87
Figure 3 Le spectacle scolaire 1 2 3 chorale	161
Figure 4 article du Luxemburger Wort sur le concert du chœur de la Grande Région, 2014	264
Figure 5 L'espace du cours de chant.....	326
Figure 6 Enseigner les techniques vocales 1/4.....	333
Figure 7 enseigner les techniques vocales 2/4	334
Figure 8 Enseigner les techniques 3/4.....	335
Figure 9 enseigner les techniques vocales 4/4	336
Figure 10 L'opéra pour enfants, le serpent vert 2013	343
Figure 11 Répétition de l'opéra pour enfant Le Serpentin Vert	346
Figure 12 Le stage de chant choral à Oxford	350
Figure 13 Le master class pour voix d'enfants	353
Figure 14 Le concert privé pour la fête de la musique.....	358
Figure 15 Répétition des 2000 choristes, Galaxie d'Amnéville, 2017	379
Figure 16 Tournage de l'émission Prodiges pour France 2	384

Abréviations utilisées dans le texte

ATEA et PEA	Assistant Territorial d'Enseignement Artistique et Professeur territorial d'Enseignement Artistique. Ce sont les professeurs des conservatoires de musique, théâtre et danse. ATEA et PEA sont des grades de la fonction publique territoriale.
CEFEDM	Centre de Formation des Enseignants de la musique et de la danse. C'est une école supérieure qui délivre le D.E. de professeur de musique ou de danse. Récemment le CEFEDM de Lorraine a fusionné avec l'ESAL (école supérieure d'Arts de Lorraine).
CHAM	Classes à horaires aménagés Musique. (Existe aussi CHAT pour le théâtre, CHAD pour la danse). Dispositif de l'Éducation nationale en concertation avec le ministère de la Culture qui permet à des enfants scolarisés dans le public de suivre des enseignements dispensés par une école de musique publique, durant leur temps scolaire ordinaire.
CMF	Confédération Musicale de France. Fédération d'écoles de musique, chœurs et orchestres d'instruments à vent créée en 1905, sur les bases du Mouvement Orphéonique, créée en 1833.
CNR/C2R/CRR	Anciennement : Conservatoire National de Région ; aujourd'hui Conservatoire à Rayonnement Régional. Ce sont des écoles publiques de musique, théâtre et danse, qui délivrent des diplômes de musique, théâtre, danse (DEM, DOP). Certains sont équipés d'un Pôle Supérieur et délivrent alors des diplômes supérieurs.
CNSMD	Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse. Il y en a deux en France : Paris (aussi « conservatoire de Paris », c'est le plus ancien conservatoire encore en activité) et Lyon.
CRD	Conservatoire à Rayonnement Départemental. École publique de musique.
D.E	Diplôme d'État. Dans ce texte, il désigne le DE de professeur de musique, délivré par les CEFEDM*. Les enseignants ont besoin du DE pour se

	présenter au concours de la fonction publique territoriale (CNFPT) pour enseigner dans les écoles publiques de musique en tant que ATEA* ou PEA*
DEM	Diplôme d'Études Musicales. Diplôme de fin de 3 ^e cycle délivré par les conservatoires régionaux.
DÉMOS	Dispositif d'éducation musicale et orchestrale à vocation sociale. Dispositif créé par la Philharmonie de Paris, qui soutient la création d'orchestres d'enfants, qui n'auraient d'ordinaire pas accès à une éducation musicale.
DRAC	Direction Régionale des Affaires Culturelles. Les DRAC représentent le ministère de la culture et de la communication en région.
ESPE / INSPE	Institut national supérieur du professorat et de l'éducation. Centre de formation pour les enseignants de l'Éducation nationale.
F.M.	Formation Musicale. Ce sont les « cours de solfège » dans les écoles de musique.
GUSO	Guichet Unique du Spectacle Occasionnel. Service public qui facilite les démarches pour les organismes qui emploient occasionnellement des intermittents du spectacle.
IMEP	Institut de Musique et Pédagogie. École supérieure de musique, située à Namur (Belgique)
VAE	Validation des Acquis de l'Expérience. Ce dispositif permet à des individus en activité d'obtenir un diplôme par équivalence, en valorisant leur expérience professionnelle.

Liste des œuvres de musique vocale mentionnées dans le texte

BACH Johann Sebastian, *Nach dir, Herr, verlanget mich (BWV 150)*, 1707

COCCIANTE Richard (comp.), PELLETIER Bruno (interprète). *Il est venu le temps des cathédrales*, comédie musicale « Notre-Dame de Paris », 1998

COLDPLAY (BERRYMAN Guy, BUCKLAND Jonny, CHAMPION Will, MARTIN Chris). *Viva la Vida, Death Will Never Conquer*, Parlophone et Capitol, 1988.

DESPRES Christophe, PUJADE Jean-Louis. *Les démons de minuit, L'Album d'Images*, 1986

GOLDMAN Jean-Jacques. *Ensemble*, 2001

GOUVY Théodore. *Requiem op 70*, 1874

HAYDN Joseph. *La création (Die Schöpfung Hob. XXI 2)*, oratorio, 1796-98

HOWARD James Newton, « The Hanging Tree », 2014, B.O. du film « Hunger Games » de Francis Lawrence, (2014), interprété par Jennifer Lawrence

INDOCHINE. *Partenaire particulier, Jeux Interdits*, 1985

JOUBERT Julien, *La cuisine de Josquin et Léonie*, conte musical, chœur et piano, création Maîtrise de Radio France, La Musique de Leonie, 2008

JOUBERT Julien. *Ah ! Si tu savais d'où je viens ! (Tarek)*, conte musical, création, 2017

LADY GAGA, RONSON Mark, ROSSOMANDO Anthony, WYATT Andrew, *Shallow*, Interscope Records, BO du Film *A Star Is Born*, 2018

LENNON John. *Imagine*, Label Appel, EMI, 1971

LISZT Franz, *Via Crucis*, pour clavier et voix, 1878

LOPEZ Robert (comp.), ANDERSON-LOPEZ Kristen, BECK Christophe. *Libérée Délivrée*, in *La Reine des Neiges*, Walt Disney Records, 2013

MARKEAS Alexandros. *Ypokosmos oratorio pour trois voix solistes, ensembles instrumentaux et chœur*, création, Nanterre : Festival d'Île de France, 2014

MCMILLAN James. *O Radiant Dawn*, SATB (Choral Score), Londres: Boosey & Hawkes, 2008

MENDELSSOHN Felix – Cantate. *Wir glauben an einen Gott* »

MENDELSSOHN Felix– Cantate « *Christe du Lamm Gottes* »

MENDELSSOHN Felix– Cantate « *Jesu meine Freude* »

MOUVEMENT DE LIBERATION DES FEMMES, *L'hymne des femmes, d'après Le chant des marais (Moorsoldatenlied)* 1933, 1971

MOZART Wolfgang Amadeus. *Ave Verum K 618*, 1791

MOZART Wolfgang Amadeus. *Les Vêpres Solennelles d'un Confesseur*, 1780

MOZART Wolfgang Amadeus. *Requiem, K626*, 1791

NEWTON John, *Amazing Grace*, cantique, 1761

ORFF Carl. *Carmina Burana : Cantiones profanæ, cantoribus et choris cantandæ, comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*, 1935

PUCCINI Giacomo. *Gloria, Messa a quattro voci*, 1880

RAMIREZ Ariel, *Misa Criolla*, 1963

SCHNEEBELI Olivier, *Le Serpentin Vert*, opéra pour enfants, d'après Marie Catherine d'Aulnoy, « *Le Serpentin Vert* », in *Les Contes des fées (1698)*, 2011

Travailleurs de Trieux en grève. « *Le chant de corporation (les mineurs de Trieux)* », 1963

D'autres compositeurs, auteurs-compositeurs et groupes ont été cités de manière générale pour leur œuvre et non un titre en particulier : Georges Brassens, Antonio Vivaldi, Franz Schubert, Georg Telemann, My Bloody Valentine, ACDC, Paradise Lost, Black Sabbath, Iron Smith, Korn, Limp bizkit, Guillaume de Machaut, Maxime le Forestier,