



**HAL**  
open science

# Le monde des pratiques chorales : Esquisse d'une topographie

Guillaume Lurton

► **To cite this version:**

Guillaume Lurton. Le monde des pratiques chorales : Esquisse d'une topographie. [Rapport de recherche] Ministère de la culture et de la communication - DMDTS; Institut Français d'Art Choral; Plate-forme interrégionale d'échange et de coopération pour le développement culturel / Missions voix en région. 2007. hal-03389774

**HAL Id: hal-03389774**

**<https://hal.science/hal-03389774>**

Submitted on 12 Apr 2023

**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.



Liberté • Égalité • Fraternité  
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



Direction  
de la musique  
de la danse  
du théâtre et  
des spectacles

---

## **Le monde des pratiques chorales : esquisse d'une topographie**

**Guillaume Lurton**

**septembre 2007**



PLATE-FORME INTERRÉGIONALE  
pour la culture chorale



INSTITUT FRANÇAIS D'ART CHORAL

bureau de l'observation du  
**Spectacle vivant**

*Les études*

# **Le monde des pratiques chorales : esquisse d'une topographie**

**Guillaume Lurton**

**septembre 2007**

**Plate-forme interrégionale  
d'échange et de coopération  
pour le développement culturel /  
Missions voix en région**

**Institut Français d'Art Choral**

**Ministère de la culture  
et de la communication / DMDTS**

Le dispositif de cette étude a été élaboré par un comité de pilotage composé de :

- la DMDTS : Laurent Babé, Catherine Lephay-Merlin, Dan Lustgarten, Anne Minot, Dominique Sicot
- des représentants des Missions voix en région : Agathe Bioulès (ARIAM Ile-de-France), Sarah Karlikow (Musiques et danses en Bretagne), Géraldine Toutain (musique danse bourgogne) et le coordonateur de la Plate-forme interrégionale d'échange et de coopération pour le développement culturel : Stéphane Grosclaude
- l'IFAC : Guillaume Deslandres

Ce document a été rédigé par Guillaume Lurton (Centre de Sociologie des Organisations)

La DMDTS et les Missions voix ont souhaité se doter d'un outil d'observation national des pratiques chorales qui permette de dresser un état des lieux de ces pratiques sur le territoire, et, à terme, d'en mesurer les principales évolutions. C'est l'objet des enquêtes menées dans les Missions voix, dont l'agrégation à l'échelon national, en partenariat avec l'Institut Français d'Art Choral, a permis de dégager les tendances générales présentées dans l'ouvrage « Une approche des pratiques chorales en France ».

Toutefois, la richesse du matériau statistique ainsi rassemblé peut également être à la source de développements plus spécifiques. C'est aussi sa vocation que de susciter la pluralité des regards et des analyses.

C'est dans cette perspective que s'inscrit ce travail mené par Guillaume Lurton, doctorant du Centre de Sociologie des Organisations.

Responsabilité de l'étude au sein de la DMDTS : Catherine Lephay-Merlin

Comité éditorial : Laurent Babé, Guillaume Deslandres, Stéphane Grosclaude, Sarah Karlikow, Catherine Lephay-Merlin, Guillaume Lurton, Anne Minot, Dominique Sicot, Géraldine Toutain

Edition : Tuan Luong

Directeur de la publication : Jean de Saint-Guilhem

## **Sommaire**

---

<b>Préambule</b>	5
<b>Introduction : Cadrage méthodologique</b>	7
I. Les effets induits par le questionnaire	8
II. De quoi parle-t-on ? La représentativité des données	10
<b>Répertoire</b>	15
I. Présentation des variables disponibles	15
II. Construction de catégories de répertoire	17
A. Dissymétrie de la typologie du questionnaire	17
B. Répertoire savant ; répertoire populaire	18
C. Structure du monde choral du point de vue du répertoire	20
III. Types de répertoire et formes des pratiques chorales	21
A. Encadrement	22
B. Organisation du travail	24
C. Rapport à la formation et à la technique musicale	25
D. Répertoire et types de rapport à la pratique	26
<b>Economie des pratiques chorales</b>	29
I. Les besoins des chœurs	30
A. Les besoins matériels	30
B. Les besoins en compétences	33
C. Recourir au marché, fonctionner de façon informelle, faire de nécessité vertu	36
II. Le financement du monde choral	38
A. Concentration des ressources financières	38
B. Mécanismes de subvention et distribution des revenus financiers	43
III. Économie de la production chorale	44
A. La production chorale est-elle rentable ?	44
B. Production et subventions	47
IV. Types de répertoire et économie chorale	49
A. Répertoire et conditions de travail des chœurs	50
B. Répertoire et financement	50
C. Répertoire et diffusion musicale	51
Conclusion	55
<b>Les chefs de chœur : la question de la professionnalisation</b>	57
I. Professionnels et amateurs	57
II. La profession de chef de chœur	58
<b>Conclusion</b>	63
<b>Références bibliographiques</b>	65
<b>Annexes</b>	67

## Préambule

---

Le texte qui suit est le fruit d'un hasard de calendrier, qui a permis la rencontre de deux intérêts convergents.

De 1998 à 2004, quinze Missions voix en région ont réalisé sur leur territoire de vastes enquêtes par questionnaire auprès des chœurs qu'elles avaient recensés. La fusion des réponses collectées a permis la constitution de bases de données d'ampleur nationale sur les pratiques chorales : l'une portant sur les chœurs, la seconde sur les chefs de chœurs. La fin d'une première phase d'exploitation statistique de ces tables<sup>1</sup> s'est trouvée coïncider avec le lancement d'une thèse de sociologie portant précisément sur le développement du chant choral en France.

Ce projet doctoral, défini en septembre et octobre 2005, fixe deux directions de travail. D'une part nous envisageons, dans une perspective historique, d'éclairer les transformations des pratiques chorales en France au cours des cinquante dernières années. D'autre part, nous souhaitons poser les bases d'une sociographie plus précise des pratiques chorales actuelles, en explicitant la structuration et les mécanismes régissant le fonctionnement de ce monde de l'art<sup>2</sup>.

C'est sur la base de cette seconde perspective que s'est opérée la rencontre avec le comité de pilotage de l'enquête. Dans une optique d'étude du « monde choral » contemporain, la première difficulté rencontrée consiste à trouver un point d'entrée pertinent sur un tel objet. Nous avons dans un premier temps cherché à appréhender la complexité du milieu choral en multipliant les entretiens auprès d'acteurs variés (choristes, chefs de chœurs, enseignants, responsables de fédérations chorales, etc). Cette diversité des points de vue, pour riche et éclairante qu'elle soit, ne nous permettait pas pour autant d'obtenir une vision claire de la structure du milieu des chœurs. Dans ce cas précis, étant donné l'échelle des phénomènes sociaux observés, seul le passage de méthodes qualitatives à un matériau quantitatif était susceptible de donner une assise solide à nos travaux.

Nos préoccupations se sont ainsi trouvées coïncider avec celles du comité de pilotage. Celui-ci envisageait en effet de compléter son état des lieux, réalisé en interne par des « praticiens » du monde des chœurs, en sollicitant un regard extérieur dont l'intérêt pour les pratiques chorales ne découlerait pas de l'appartenance au milieu.

Il faut garder ces circonstances en tête pour comprendre la portée de ce document. Dans le cadre du travail entrepris par les Missions voix, comme dans celui de la thèse de sociologie sur le chant choral, l'exploitation des données issues de la première vague d'enquête doit être considérée comme le premier pas d'un projet de long terme, plus que comme une fin en soi. Les développements qui suivent ne sont pas tant des résultats définitifs qu'une première mise en forme d'un matériau riche et complexe, dans une optique exploratoire.

---

<sup>1</sup> Un comité de pilotage de l'enquête rassemblant les Missions voix, l'Institut Français d'Art Choral et la DMDTS a supervisé la fusion des bases de données régionales, ainsi qu'une première mise à plat descriptive des données collectées. Cf. Plate-forme interrégionale d'échange et de coopération pour le développement culturel / Missions voix en région, Institut Français d'Art Choral, Ministère de la culture et de la communication / DMDTS, 2006, Une approche des pratiques chorales en France, 96p.

<sup>2</sup> Howard. S. Becker définit comme « monde de l'art » le « réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art » (BECKER – 1988). C'est cette conception de l'art, considéré avant tout comme résultat d'une action collective, que nous adoptons pour nous pencher sur l'univers du chant choral.

Nous avons cherché ici à donner une image organisée et cohérente du monde des pratiques chorales pris dans sa globalité. Au vu des données collectées, et en accord avec le comité de pilotage, nous avons pour cela privilégié trois entrées jugées particulièrement intéressantes dans le cadre d'une approche sociologique des pratiques chorales. Nous nous sommes penchés tout d'abord sur le contenu même des pratiques, à savoir le répertoire abordé par les chœurs.

Nous nous sommes ensuite intéressés au fonctionnement économique du monde choral. Entendons par là que nous nous interrogeons sur la façon dont les chœurs rassemblent toutes les conditions nécessaires à leur fonctionnement sur un plan matériel. Enfin, nous avons abordé la question des chefs de chœurs, et des conditions dans lesquelles ils exercent leur activité. Ces trois thèmes constituent l'objet des trois grandes parties qui composent ce rapport.

Dans chacun des cas, l'objectif que nous poursuivons est de rendre lisible la population étudiée. Il s'agit notamment de rendre compte des grandes lignes de clivage qui structurent le monde choral. Un tel projet passe par une réflexion sur les variables proposées, et un travail de recodage de celles-ci. La finalité d'une telle démarche est de définir les indicateurs pertinents pour décrire la population chorale. Par ailleurs, les outils statistiques mobilisés à partir de ces variables retravaillées restent particulièrement simples.

Enfin, soulignons que sur le plan de la méthode, la mobilisation par un sociologue de données issues d'une enquête réalisée par des acteurs du milieu étudié ne va pas de soi. Cette particularité justifie à elle seule que soit menée une réflexion méthodologique approfondie sur les conditions de validité d'une telle démarche. Cette réflexion fait l'objet de la partie introductive du document.

*Guillaume Lurton*

## Introduction : Cadrage méthodologique

---

Le travail d'enquête sur les pratiques chorales, réalisé par les Missions voix de 1998 à 2004 est exceptionnel à plusieurs égards.

Exceptionnel tout d'abord du point de vue de l'objet et de la forme. Réaliser une enquête quantitative sur une pratique aussi diffuse que le chant choral, et sur la base d'un recensement aussi exhaustif que possible relève à première vue de la gageure. En élaborant le dispositif d'enquête dont nous exploitons ici les fruits, les responsables des Missions voix se sont fixés des objectifs ambitieux : recensement systématique des chœurs, passation d'un questionnaire développé sur l'ensemble de la population repérée, fusion nationale des données collectées à une échelle régionale, engagement dans un processus d'enquête réitéré<sup>3</sup>.

C'est un outil de connaissance remarquable qui est ainsi mis en place. L'état des lieux nous fournit les moyens d'explorer le monde choral. Il permet de décrire un champ appréhendé dans sa globalité, et de quantifier des phénomènes. Il complète de façon particulièrement heureuse le matériau qualitatif, seul susceptible d'être mobilisé en l'absence d'un tel dispositif.

On s'attachera à exploiter les données en tenant compte de cette dimension « pionnière » de l'état des lieux. Cette enquête ouvre des horizons nouveaux et permet d'appréhender un milieu jusqu'alors mal connu dans sa globalité. Notre première démarche sera d'en tracer les grandes lignes, et d'appréhender les clivages essentiels permettant de donner une vision organisée de ce milieu.

Exceptionnel, l'état des lieux l'est également en ce qui concerne le travail sociologique qui peut être réalisé à partir de l'enquête. De ce point de vue, exploiter des données produites indépendamment des impératifs méthodologiques de la recherche sociologique est en effet une situation inhabituelle. Ce cas de figure suscite d'autant plus d'interrogations que ce sont ici des acteurs issus du milieu étudié qui ont mené à bien tout le processus d'enquête. Cette situation particulière impose de réaliser *a posteriori* un travail de réflexion critique sur les conditions de production des bases de données, qui dans le cadre d'une enquête sociologique classique aurait été déjà mené en amont du processus d'enquête.

Nous posons les bases de cette démarche critique dans le cadre de cette introduction.

Il faut s'entendre sur la portée d'une telle critique.

Il ne s'agit évidemment pas de procéder à une évaluation de la démarche des Missions voix, et encore moins de porter un jugement sur le travail effectué. Dans la mesure où l'enquête a été réalisée, et où les tables qui en sont issues sont les seules données à aborder avec ce degré de précision le sujet du chant choral, un tel jugement serait tout à fait déplacé.

Pour autant, il ne faut pas s'interdire de s'interroger sur la nature des données que l'on s'appête à exploiter. Un tel regard est une condition essentielle de la validité scientifique des résultats que l'on pourra mettre en évidence.

La finalité première de cette enquête est politique, en ce sens que sa fonction est d'éclairer l'action d'acteurs impliqués dans le fonctionnement du milieu choral. Cela ne signifie pas que les préoccupations méthodologiques soient absentes de la démarche des auteurs de l'enquête. Il faut au contraire souligner leur souci constant à cet égard. Les questions de méthode se sont souvent imposées sous forme de problèmes techniques très concrets : quels thèmes aborder ? Comment formuler telle question ?... Les auteurs de l'enquête sont des acteurs du monde choral. Les choix qu'ils ont faits sont par conséquent dictés à la fois par leur volonté de produire un outil de connaissance efficace, et au vu de considérations pratiques liées à leur situation au

---

<sup>3</sup> Pour une présentation plus détaillée du réseau des Missions voix, ainsi que de la méthodologie de leur enquête, on pourra se reporter à l'introduction du premier volet des résultats de l'état des lieux rédigé par le comité de pilotage : Plate-forme interrégionale d'échange et de coopération pour le développement culturel / Missions voix en région, Institut Français d'Art Choral, Ministère de la culture et de la communication / DMDS, 2006, *Une approche des pratiques chorales en France*, p. 7 et seq.



sein du milieu.

Le cas des « non-dits » du milieu illustre ce point. Certains sujets sensibles ont été sacrifiés, ou traités de façon détournée. Un tel choix tient à la fois à la volonté d'obtenir des taux de retour du questionnaire satisfaisants, mais également au fait que les responsables de Missions voix ne souhaitent pas indisposer les ensembles interrogés, avec lesquels ils ont vocation à travailler. Les choix opérés sont donc justifiés et légitimes, mais pour autant non dénués d'effet. Comme toute description, l'image du chant choral que nous propose l'état des lieux est construite. Afin de la comprendre, il faut en objectiver les conditions de production.

L'utilisation d'un outil optique, comme un microscope, n'est possible que si l'on en connaît les caractéristiques : grossissement, lumière, filtres, etc. Ces paramètres ont un impact sur l'image produite et il serait vain de chercher à interpréter cette dernière sans savoir comment elle a été construite. De même, la critique que nous faisons des données a pour but de bien comprendre le fonctionnement de l'outil mobilisé au niveau interrégional. On se donne ainsi les moyens de le manipuler et d'en interpréter les résultats de façon contrôlée.

La façon dont la base de données a été construite est structurante quand il s'agit de saisir les questions qui se posent d'un point de vue méthodologique. Rappelons que chaque Mission voix a réalisé sa propre enquête, en mobilisant des outils communs élaborés par un « groupe de travail » (puis « comité de pilotage ») national. C'est sur la cohérence des méthodes d'enquête, garantie par le « groupe de travail », que repose le bien-fondé de la fusion nationale. Nous explorerons les questions méthodologiques en nous situant successivement à chacun de ces deux niveaux : tout d'abord en nous intéressant au travail centralisé effectué par le comité de pilotage, puis en nous penchant sur les effets de la réalisation décentralisée de l'enquête.

## **I. Les effets induits par le questionnaire**

Le travail de centralisation mené par le groupe de travail, puis par le comité de pilotage de l'état des lieux est d'une importance primordiale. C'est lui qui a permis de produire une enquête cohérente susceptible d'être fusionnée au niveau national. Cet objectif était présent à l'esprit des membres de l'instance dès les débuts du processus.

La centralisation a permis également de développer des synergies. La passation du questionnaire dans une région pilote a servi notamment à mettre en évidence certains manques du questionnaire, et a conduit à retravailler celui-ci afin de le compléter. On assiste à des phénomènes d'apprentissage collectif, notamment sur des questions techniques liées aux choix et à l'utilisation des outils informatiques.

L'impact du travail de centralisation d'un point de vue méthodologique est cependant complexe. Il ne s'agit pas simplement d'une « solution » permettant de régler des problèmes liés à l'hétérogénéité des traitements régionaux. C'est également un outil qui fait surgir de nouvelles interrogations, en reformule d'autres afin qu'elles soient envisageables à l'échelle de l'ensemble des régions. Ce sont notamment des points liés au questionnaire<sup>4</sup>. Nous nous proposons de les déplier afin d'envisager les précautions à prendre dans la manipulation des données.

Les acteurs qui ont élaboré le questionnaire appartiennent au monde auquel celui-ci s'adresse. Cette familiarité des membres du groupe de travail avec le monde choral a des aspects positifs. Leur connaissance du milieu leur permet de cerner un certain nombre de thèmes d'étude (le répertoire, les conditions de la pratique, les formes de diffusion, etc) et d'élaborer en conséquence un questionnaire globalement pertinent. L'expertise a malgré tout des effets qui ne sont pas anodins, et dont il faut tenir compte.

Le questionnaire a été construit sur la base d'une représentation du milieu choral qui, pour être

---

4 Les questionnaires sont fournis en annexe. Leur lecture pourra éclairer certaines des remarques qui suivent.

prégnante au sein du monde choral, n'est pas pour autant partagée par l'ensemble des acteurs interrogés. S'en tenir à ce seul cadre de lecture fait courir le risque de passer à côté de certaines réalités. Une analyse des catégories mobilisées par le questionnaire s'impose donc. L'un des exemples les plus flagrants est celui de la nomenclature proposée pour étudier le répertoire. Une partie des chœurs ne s'est pas retrouvée dans la vision du répertoire choral proposée par le questionnaire<sup>5</sup>.

Ce positionnement des auteurs se traduit également dans les sujets que le questionnaire n'aborde pas. Certains thèmes traités en détail (par exemple le répertoire) traduisent les pôles d'intérêt des auteurs du questionnaire, tandis que d'autres restent absents, relayant ainsi les tabous du milieu (les questions touchant au budget des chœurs en sont une illustration<sup>6</sup>...).

Au-delà de ces représentations du monde choral, certaines questions ont une dimension programmatique. Les auteurs de l'état des lieux ont une conception personnelle de ce que pourrait ou devrait être le chant choral. Le questionnaire, ils le reconnaissent volontiers, tend à promouvoir cette vision. Les questions portant sur les projets des chœurs et des chefs relèvent de ce cas de figure : « Envisagez-vous de participer à des créations ? », ou « de passer des commandes à des compositeurs ? »... Plus que de réelles interrogations, ces formulations traduisent une volonté de suggérer aux chœurs des formes de pratiques encore peu développées, et dont la diffusion est jugée souhaitable.

Une autre série de difficultés tient moins à la situation des auteurs de l'enquête, qu'à la façon dont a été formulé le questionnaire. Le type de réponses demandées à certaines questions n'en facilite pas le traitement statistique, ou encore ne permet d'éclairer que partiellement la question. Donnons deux exemples. La multiplication de questions codées sous la forme de variables ordinales (par exemple : « abordez-vous [tel type de répertoire] : exclusivement – souvent – parfois – jamais ? ») n'est pas sans conséquence sur la façon dont les gens répondent, et notamment sur le taux de non-réponse. Quand vingt questions de ce type se succèdent en l'espace d'une page, faut-il interpréter les « blancs » comme une « non-réponse », ou comme un « jamais » ? Le sens à accorder à des taux élevés de non-réponses peut ne pas être anodin. Pour le chant grégorien, selon l'interprétation de ces non-réponses (données manquantes, ou réponses négatives déguisées), la proportion de chœurs abordant ce répertoire passe de 22,8% à 14,7%. Seconde illustration des problèmes liés à la formulation du questionnaire, la place très limitée accordée à des variables quantitatives : l'absence de données chiffrées sur les questions touchant au fonctionnement économique des chœurs limite l'interprétation que l'on peut faire des données collectées.

Il faut garder ces caractéristiques du questionnaire à l'esprit lorsque l'on travaille sur ces données. Comme toute description, les variables dont on dispose n'offrent pas une vision « objective » du milieu étudié, mais émanent d'un point de vue particulier dont il faut tenir compte. Elles ne sont donc exploitables que si l'on est conscient des spécificités du questionnaire et que si l'on est en mesure de neutraliser l'effet induit par sa provenance. Une telle neutralisation passe par plusieurs procédés.

Dans la mesure du possible, on peut chercher à dépasser certains effets induits par le questionnaire par un recodage des variables. La question du répertoire illustre ce point. On s'est attaché à reconstruire des grands types de répertoire cohérents en agrégeant les catégories proposées dans le questionnaire<sup>7</sup>. On efface ainsi l'opposition entre des catégories extrêmement pointues et d'autres beaucoup plus larges.

Un autre exemple de recodage opéré pour limiter certains effets du questionnaire concerne le

---

5 Nous développons cet exemple plus en détail dans la première partie, consacrée à l'exploration du répertoire des chœurs.

6 Là encore, ce problème sera traité plus en détail au sein de la seconde partie, qui traite de l'économie du chant choral.

7 Le recodage des types de répertoires est abordé plus en détail dans la première partie, consacrée spécifiquement à cette question. Cf. *infra*.

cas des non-réponses évoqué plus haut. Si l'on se penche sur les réponses apportées au type de questions codées en « exclusivement – souvent – parfois – jamais », on observe que dans un certain nombre de cas, les personnes interrogées ignorent la question plutôt que d'y répondre par « jamais »<sup>8</sup>. Il faut donc agréger à la variable « jamais » une part au moins des non-réponses qui ont le même sens. Le parti que nous avons pris est de regrouper ce type de questions par grands groupes homogènes (par exemple, le groupe des catégories de répertoire, ou le groupe des sources de subventions). Au sein de chaque groupe, nous distinguons les non-réponses constantes (aucune réponse sur l'ensemble du groupe de question), des non-réponses alternant avec au moins une réponse positive. Dans l'exemple du répertoire, ce cas de figure correspond à un chœur qui déclare aborder exclusivement, souvent ou parfois une ou plusieurs des catégories proposées, et ne prend pas la peine de cocher systématiquement la case « jamais » pour les autres. Ce second type de non-réponses a été agrégé aux « jamais ». On lisse ainsi les structures de réponses, en trouvant une voie intermédiaire entre l'inclusion de toutes les non-réponses et leur exclusion comme données manquantes. On est alors en mesure de traiter ces groupes de questions à partir d'une population homogène.

Au-delà de ces solutions techniques aux problèmes posés par le questionnaire, il faut rester en permanence vigilant à la portée à accorder aux résultats obtenus. Il ne s'agit pas d'exclure de l'analyse les variables dont la validité peut prêter à discussion. Nous avons mobilisé toutes les variables disponibles quand il est apparu qu'elles pouvaient éclairer le raisonnement, quand bien même des formulations, des codages, ou tout autre élément, pouvaient contribuer à en fragiliser la validité. La condition d'une telle prise de risque est de rester conscient des limites de la significativité des résultats de ces traitements statistiques. Il faut distinguer les variables pour lesquelles l'effet du questionnaire est contrôlé, de celles pour lesquelles on n'est pas en mesure d'en neutraliser l'impact. Dans ce second cas de figure, les effets potentiels du questionnaire doivent être envisagés à défaut d'être maîtrisés. Les résultats obtenus, même s'ils éclairent certains points, ne peuvent se voir accorder la même valeur du point de vue de l'apport de la preuve.

## **II. De quoi parle-t-on ? La représentativité des données**

Au-delà de l'homogénéisation de l'état des lieux, l'enquête a été réalisée par chaque Mission voix dans sa région. Toutes les questions méthodologiques n'ont pas été abordées de façon centralisée. Certaines ont été traitées et résolues localement en fonction des spécificités du terrain. Il faut alors s'attendre à une certaine hétérogénéité des solutions adoptées, et s'interroger sur les conséquences de cette décentralisation.

Une première question à soulever est celle de l'étalement dans le temps. Toutes les régions n'ont pas lancé le processus d'état des lieux au même moment, et certaines enquêtes sont espacées de plusieurs années. Le questionnaire a été testé en Bretagne, région pilote, en 1999, et les enquêtes les plus récentes ont été réalisées en 2004. Plus que de données nationales, on dispose donc d'une série d'instantanés régionaux étalés dans le temps et fusionnés a

---

8 Nous nous sommes penchés sur deux séries de questions : celles portant sur le répertoire, et celles concernant les concerts (échelles de diffusion des concerts et conditions de production). Pour chaque question, nous avons relevé la répartition des effectifs en trois catégories : réponses positives (exclusivement, souvent ou parfois), réponses négatives (jamais), et non-réponses. Il n'y a *a priori* pas de raison pour que le nombre de non-réponses varie d'une question à l'autre. Des régressions linéaires mettent en évidence des corrélations très significatives : de coefficient positif entre le nombre de non-réponses et celui de réponses « jamais », de coefficient négatif entre le nombre de non-réponses et celui de réponses positives. Les non-réponses et la case « jamais » remplissent visiblement une même fonction. On en déduit que la forme du questionnaire a incité certains chœurs à ne pas répondre à des questions plutôt que de cocher systématiquement la case « jamais ».

*posteriori*. On peut malgré tout faire l'hypothèse que l'impact de cet étalement reste limité pour le traitement que l'on fait des données. L'objectif ici est en effet de donner une image du monde choral dans ses grandes lignes. On peut supposer que les tendances générales que l'on a dégagées sont suffisamment ancrées pour ne pas avoir subi de révolution radicale en l'espace des quelques années séparant les premières et les dernières enquêtes. Cet étalement peut s'avérer plus problématique dans certains cas. Il faut rester particulièrement prudent quant à l'interprétation de différences régionales (a-t-on affaire à une question liée à la géographie, ou à une évolution nationale que reflète l'éloignement temporel des données ?). Enfin, étant donné le plan de travail fixé (à savoir une répétition de l'enquête permettant de lire les évolutions du monde choral), l'étalement chronologique des études régionales pourra poser des difficultés plus délicates dès lors qu'il s'agira de faire une exploitation longitudinale des données (c'est-à-dire quand nous disposerons de plusieurs enquêtes successives).

L'étalement dans le temps a d'autres conséquences directes sur les données collectées. Celles-ci sont liées à l'évolution du questionnaire au cours du processus d'état des lieux. La mise en œuvre du questionnaire dans les premières régions (notamment la Bretagne) a révélé que celui-ci pouvait être perfectionné, ce qui a donné lieu à des ajouts et des modifications. Ce processus d'amélioration a pour conséquence que certaines variables ne sont exploitables que pour une partie de la base de données, à l'exclusion des chœurs des premières régions. Là encore, il faut minimiser l'impact de cette hétérogénéité. La fusion des questionnaires concerne quinze des vingt-deux régions françaises (sept régions n'ont pas réalisé leur état des lieux au moment de la fusion). A moins de supposer qu'il existe de très fortes spécificités régionales pour les questions concernées, on peut faire l'hypothèse que travailler pour certaines variables sur quatorze ou treize régions au lieu de quinze ne modifie pas fondamentalement la question de la représentativité de l'échantillon, abordée d'un point de vue national.

C'est précisément au sujet de la représentativité des données collectées qu'apparaissent les questions les plus épineuses. Ce qui se joue ici est le sens à accorder aux phénomènes observés. De quoi, et de qui cette enquête nous parle-t-elle ? Que mettre derrière l'étiquette des « pratiques chorales en France » que l'on cherche à saisir ? Répondre à cette question implique de se pencher sur la façon dont a été construite la population qui a répondu à l'enquête. Cette construction s'est faite en plusieurs temps, et de façon décentralisée. C'est au niveau des Missions voix qu'il convient de chercher les réponses, avant de les envisager au niveau national.

Les Missions voix ont travaillé sur la base de fichiers de chœurs qui leur sont propres. Qui rassemblent-ils ? Comment ont-ils été construits ? Les méthodes de recensement ne sont pas uniformes.

L'origine de ces fichiers est parfois floue. Les premiers chœurs recensés dans les années 1980 sont ceux avec lesquels les Missions voix (et leurs prédécesseurs, les Centres d'Art Polyphonique) sont, ou ont été, en contact direct. Ce sont souvent des chœurs ayant participé aux programmes de formation que les Centres d'Art Polyphonique organisaient avant que leurs missions n'évoluent à la fin des années 1990.

Les méthodes d'enrichissement de ces premiers fichiers sont très diverses. L'une des plus fréquentes est le dépouillement de la presse locale : chaque annonce de concert, de création d'association, d'assemblée générale, peut donner lieu à une mise à jour de la base de données. Parmi les autres méthodes utilisées, l'annonce par voie de presse est une démarche inverse consistant à demander aux chœurs de se faire « recenser » auprès de la Mission voix. Des partenaires ont également été mobilisés : certaines Missions voix ont croisé leurs fichiers avec ceux des associations départementales de développement de la musique et de la danse. Celles-ci disposent des mêmes moyens pour recenser les chœurs, mais bénéficient en principe d'une plus grande proximité avec le terrain. Dans d'autres cas, il a été fait appel aux fédérations et à leurs fichiers d'adhérents, ou encore aux administrations territoriales et à leurs listes de chœurs subventionnés. Les frontières de l'étude ne sont donc pas toujours clairement définies. Chaque Mission voix a apporté des solutions rationnelles mais variées au problème du

recensement. Elles ont constitué la population de l'enquête en fonction des moyens à leur portée, du type de relations entretenues avec le milieu choral et des relais dont elles disposent. Même quand certains critères ont été fixés afin de borner de façon homogène la population étudiée, les Missions voix peuvent rester relativement libres. Ainsi, devant la difficulté que représente le recensement de certains types de chœurs, il a été décidé au niveau du groupe de travail national de laisser de côté les ensembles liturgiques et les chœurs à vocation pédagogique. Mais là encore, de tels critères ne font que déplacer la marge de manœuvre des Missions voix. A partir de quand un chœur ayant une fonction liturgique de façon occasionnelle rentre-t-il dans cette catégorie ? Chaque Mission voix semble avoir apporté ses réponses, plus ou moins en concertation avec les autres. Concernant cet exemple, la présence dans la base de données de chœurs déclarant avoir une fonction exclusivement liturgique souligne la difficulté à cerner précisément les frontières de la population, alors même que des critères supposés « objectifs » ont été définis.

Une fois les fichiers de départ constitués, la solution adoptée par les Missions voix a été de diffuser le questionnaire à l'ensemble des chœurs recensés. Cette solution a le mérite d'évacuer les questions liées à la constitution d'un échantillon représentatif à partir d'une population de départ. Pour autant, cette exhaustivité ne règle pas tous les problèmes, et elle peut contribuer à enfermer la question de la représentativité de l'enquête dans une forme de tautologie qui consisterait à définir les pratiques chorales par référence au recensement qu'en ont fait les Missions voix, et dont on a vu les difficultés sur le plan technique. S'en tenir à ce recensement, même traité de façon exhaustive, reviendrait à faire de l'enquête une étude des « pratiques chorales recensées par les Missions voix ».

La solution à cette impasse tautologique consiste à inverser le problème. Il faut traiter la représentativité du fichier des chœurs interrogés à travers son négatif, à savoir ses angles morts. Il faut s'interroger non plus sur ce dont parle l'enquête, mais sur ce qu'elle ne traite pas, sur ce que le recensement laisse de côté. Certains angles morts sont clairement définis. On l'a vu, les chœurs liturgiques et les chœurs à vocation pédagogique ont été exclus de la population de départ. Vu le flou des frontières, cela ne signifie pas nécessairement que l'on ne trouvera aucun chœur liturgique, mais que ceux-ci sont clairement sous-représentés, et qu'il n'est pas pertinent de mobiliser l'état des lieux pour traiter ce sujet.

D'autres angles morts sont des conséquences directes des méthodes de recensement. Ils peuvent être cernés au cours des entretiens avec les acteurs impliqués dans la réalisation de l'enquête, en mobilisant leur connaissance du terrain sur lequel ils travaillent. Ils sont en effet conscients que certains types de pratiques échappent en très grande partie au recensement. Le cas des pratiques informelles est évoqué à plusieurs reprises : des chœurs sans identité juridique, rassemblant des chanteurs sur la base d'amitiés personnelles, parfois de façon uniquement ponctuelle, donnant peu, voire pas de concerts... L'existence de telles pratiques est connue, mais ce type de chœurs échappe par nature à un recensement basé sur la visibilité publique des groupes enregistrés.

L'important est finalement d'être conscient de cette limite du recensement, et d'en savoir envisager les effets dans le cadre de l'exploitation des données. Il faut donc pour conclure sur ce point abandonner l'idée d'apporter une réponse unique et définitive à la question de la représentativité de l'état des lieux. Nous ne sommes pas en mesure de caractériser de manière générale et univoque les pratiques dont traite l'état des lieux, et moins encore celles qu'il laisse de côté. En revanche, cette question peut et doit être traitée de façon concrète dans le cadre de l'exploitation de telle ou telle variable. Il faut se demander lors de tout traitement, si l'on est en mesure d'appréhender l'impact des limites du recensement sur les variables traitées. Si c'est le cas, il faut l'objectiver. Ainsi, lorsqu'on traite de la question des subventions, ou du nombre de concerts, il faut garder à l'esprit que des chœurs non subventionnés, ou ne donnant aucun concert, sont plus susceptibles que les autres d'avoir échappé au recensement, et seront donc sans doute sous-représentés dans la base de données. L'interprétation des résultats doit tenir compte de cet effet du recensement. Lorsque nous ne sommes pas en mesure d'envisager clairement l'impact du recensement, nous devons l'accepter et nous garder de tirer des

conclusions incertaines. En l'absence de données complémentaires sur les chœurs qui échappent au recensement, il faut se résigner à ce que certaines questions restent dans l'ombre.



## Répertoire

---

Nous entrerons dans le sujet des pratiques chorales en abordant d'emblée ce qui est au centre même du travail des chœurs, ce autour de quoi les membres de la chorale se retrouvent, et qui constitue la matière même de la pratique chorale. Des individus se rassemblent pour chanter en groupe : que chantent-ils ? Quel est leur répertoire ?

Cet état des lieux est une première occasion d'articuler une image globale des pratiques chorales sur une base quantitative. Il s'agit de dégager de grands ensembles structurant le milieu des chœurs et permettant d'en comprendre les logiques de fonctionnement. Cette exigence oriente d'emblée notre approche du répertoire des chœurs recensés. La première question qui se pose est de savoir si le répertoire est effectivement une variable pertinente quand il s'agit de décrire le monde du chant choral. L'étude du répertoire des chœurs nous permet-elle de dégager des ensembles cohérents d'acteurs semblables ?

Un second type de questions consiste à positionner le chant choral par rapport aux autres types de pratiques musicales. Le répertoire est-il structuré de façon similaire dans le domaine du chant choral et dans le milieu musical dans son ensemble ?

Enfin, l'entrée par le répertoire des chœurs nous permet-elle d'aller au-delà d'une simple approche descriptive ? A supposer que l'on soit en mesure de faire ressortir une structuration claire des pratiques chorales par le répertoire, celle-ci permet-elle de rendre compte d'autres formes de clivage traversant le monde choral ? Sommes-nous en mesure d'expliquer par le répertoire d'autres modes d'organisation des pratiques chorales ?

### I. Présentation des variables disponibles

Présentons tout d'abord le matériau dont nous disposons pour aborder cette question. Le répertoire fait l'objet de trois questions dans l'enquête<sup>9</sup>. Il est en premier lieu demandé aux chœurs si leur répertoire est composé « de musique profane », « de musique sacrée » ou de « musique liturgique ». Ils ont la possibilité de donner plusieurs réponses à cette question. Ils doivent indiquer si leur répertoire est « globalement 'varié', sans prédilection particulière », « globalement 'varié', mais privilégie un (ou des) répertoire(s) » ou si le chœur « privilégie clairement un (ou des) répertoire(s) ». Une seule réponse doit être donnée à cette seconde question. Enfin, il est demandé à chaque chœur de décliner son répertoire en fonction de 21 catégories de genre ou d'époque<sup>10</sup>. Pour chacune d'entre elles, il est demandé si ce répertoire est abordé « de manière privilégiée », « souvent », « parfois » ou « jamais ».

Nous laisserons de côté la première de ces questions portant sur la nature profane, sacrée ou liturgique du répertoire : ces catégories sont très larges et peuvent se recouvrir. La distinction entre musique sacrée et musique liturgique traduit des réalités débordant la seule question du répertoire abordé. Un même ensemble d'œuvres interprétées en concert ou dans le cadre d'offices religieux se verra classé dans la catégorie « musique sacrée » dans le premier cas, dans la catégorie « musique liturgique » dans le second. La distinction introduite ici porte moins sur la nature des pièces interprétées que sur le rapport que le chœur entretient avec elles (esthétique ou religieux).

La distinction entre musique profane d'une part et musique sacrée ou liturgique d'autre part, bien que renvoyant à une partition du répertoire, ne permet pas de structurer l'image des

---

9 On peut se reporter ici au questionnaire des chœurs figurant en annexe.

10 Les catégories proposées sont les suivantes : « chant grégorien », « musique médiévale », « renaissance », « baroque », « classique », « romantique », « musique 'savante' du XX<sup>ème</sup> s. avant 1945 », « musique 'savante' du XX<sup>ème</sup> s. après 1945 », « oratorio », « opéra », « opéra pour enfants », « opérette », « comédie musicale », « comptines et contes », « chanson », « jazz », « gospel », « negro spiritual », « musique traditionnelle et/ou folklorique », « musique liturgique d'aujourd'hui » et « autre ».



pratiques chorales de façon satisfaisante. 66,8% des chœurs ayant répondu à cette question interprètent à la fois de la musique profane et de la musique sacrée ou liturgique. 25,3% d'entre eux n'abordent que de la musique profane. Restent 7,8% des chœurs qui n'abordent que de la musique sacrée et (ou) liturgique<sup>11</sup>. La distinction entre un répertoire profane et un répertoire sacré ne permet donc pas d'organiser de façon claire la population étudiée. Les deux tiers des chœurs sont dans une situation intermédiaire. Ces critères semblent trop vastes et trop peu discriminants pour être retenus comme variable d'entrée pour une première approche du répertoire.

Passons également sur la deuxième question. Celle-ci nous renseigne sur la structure du répertoire plus que sur son contenu.

Tableau 1

		Répertoire du chœur (1)		
		Effectifs	Pourcentage	Pourcentage valide
Valide	Répertoire privilégié	454	17,9	20,9
	Répertoire varié avec prédilection	564	22,2	26,0
	Répertoire varié	1 150	45,3	53,0
	Total	2 168	85,3	100,0
Manquante	nr	373	14,7	
Total		2 541	100,0	

*nb : le pourcentage valide représente la prise en compte des seules réponses exprimées (ici hors des 373 réponses manquantes).*

La grande majorité des chœurs déclare pratiquer un répertoire varié (53% d'entre eux, et 79,1% si on y agrège la catégorie de répertoire « varié privilégiant un (des) répertoire(s) »).

Il faut cependant rester prudent quant au sens à accorder à cette diversité apparente. La réponse à cette question dépend en effet de la catégorisation du répertoire à laquelle on se réfère. Plus on adopte une typologie fine des genres, des époques, des styles, plus le répertoire abordé sera susceptible de se décliner en plusieurs catégories et d'apparaître ainsi comme un répertoire « varié ». Il est hasardeux de présupposer que l'ensemble des personnes ayant répondu au questionnaire se réfèrent à une même typologie du répertoire et désignent donc la même réalité quand ils décrivent leur approche comme spécialisée ou variée. Tout au plus peut-on souligner une prétention largement partagée à l'éclectisme. Reste à savoir ce que recouvre dans les faits ce sentiment de diversité.

---

11 On a vu dans l'introduction que les chœurs liturgiques n'étaient en principe pas ciblés en tant que tel par l'enquête. Ce choix de méthode explique sans doute en partie la faible représentation du répertoire sacré, et justifie que l'on ne retienne pas la distinction entre répertoire sacré et répertoire profane comme variable structurant la population touchée par l'enquête.

## **II. Construction de catégories de répertoire**

Nous nous concentrerons donc plus longuement sur la troisième question. La déclinaison des répertoires en 21 catégories offre cet avantage d'entrer dans le détail de la pratique des chœurs. Cette précision dans l'observation s'accompagne nécessairement d'une complexification de l'image obtenue. Notre objectif reste en premier lieu de dégager de grands ensembles cohérents permettant de structurer le monde choral en fonction du répertoire. Il nous faut donc reconstruire à partir de la diversité des cas observés les grandes catégories qui nous permettront d'analyser le milieu choral.

### **A. Dissymétrie de la typologie du questionnaire**

Il convient avant toute chose de prendre la mesure du biais introduit par l'outil qui nous permet d'aborder cette question. Nous l'avons vu au sujet de la spécialisation ou de l'éclectisme du chœur, l'image que l'on se fait de la pratique dépend du cadre typologique adopté. L'intérêt du questionnaire est d'imposer à l'ensemble des chœurs interrogés un cadre commun leur permettant de se positionner relativement finement, tout en rendant la comparaison possible. Il reste que la classification proposée n'est pas neutre ni sans effet sur l'image obtenue. Il faut en effet souligner l'aspect dissymétrique de cette typologie. Certains pans de la musique chorale sont déclinés de façon particulièrement minutieuse. Certaines catégories sont très fines voire, dans certains cas, potentiellement redondantes. La musique savante occidentale en particulier est divisée en catégories chronologiques couvrant l'ensemble du répertoire (de la musique médiévale à la musique contemporaine après 1945), mais également en catégories désignant des formes musicales qui peuvent se recouper avec les précédentes (Oratorio, Opéra,...).

A l'inverse, d'autres types de répertoires sont rassemblés dans des catégories très vastes dans lesquelles les chœurs ne se reconnaissent pas toujours. La catégorie « chanson (y compris harmonisée) » peut être donnée en exemple. Particulièrement large, elle peut recouvrir des réalités aussi éloignées que des « chants populaires harmonisés », des « chants militaires de défilés » ou encore de la « variété » arrangée pour chœur<sup>12</sup>. Cette diversité fait de la chanson la première catégorie de répertoire, abordée « parfois », « souvent » ou « de manière privilégiée » par 65,8% des chœurs. Une telle prédominance n'aurait sans doute pas été aussi claire si l'on avait distingué différents types de chanson aussi minutieusement que l'on a classé le répertoire savant.

Cette dissymétrie dans la déclinaison des catégories de répertoire se retrouve à la lecture des réponses apportées à la catégorie « autre ». Les chœurs ne se reconnaissant pas dans la classification proposée étaient à même d'apporter des précisions dans le cadre de cette rubrique. Il est remarquable que, dans le cadre de cette question ouverte, très peu de réponses mentionnent des répertoires « savants » : les catégories proposées étaient manifestement suffisamment précises et exhaustives pour que les chœurs concernés s'y reconnaissent. En revanche, on y trouve des répertoires qui auraient pu être décrits comme de la « chanson », tout en étant beaucoup plus ciblés : « variété française », « chansons paillardes et chansons à boire », « chants de lutte et révolutionnaires »... Un certain nombre de chœurs ne se sont pas reconnus dans la catégorie « chanson » alors même qu'elle semble la plus à même de décrire une partie au moins de leur pratique. Une autre catégorie dont on perçoit le manque à la lecture des réponses à cette question ouverte serait celle de « musique du monde ». De nombreux chœurs abordent des répertoires qu'ils décrivent comme « musique du monde », « non occidental », « ethnique », etc, ou plus précisément « musique des Andes », « latino-américain », « chants slovènes / chants slaves », etc, sans se reconnaître dans la catégorie « musique traditionnelle et/ou folklorique » qui semble pourtant la plus proche de ce type de pratiques. Il devient clair que la classification des répertoires proposée dans le questionnaire correspond à une représentation particulière de la musique pour chœur, visiblement efficace pour la musique dite savante, mais plus en décalage avec les représentations que se font au moins une partie

---

12 ces exemples sont des précisions apportées par les chœurs eux-mêmes

des chœurs pour le répertoire dit populaire.

L'évidence de cette dissymétrie dans la déclinaison des répertoires nous amène à tirer deux conclusions.

Tout d'abord nous sommes incités à nous défier de toute volonté de réifier les catégories de répertoire et de les accepter comme des variables « naturelles » permettant de décrire de façon « objective » les pratiques des chœurs. Mettre toutes ces catégories sur un même plan et s'en servir pour décrire les pratiques chorales n'a pas grand sens. Il faut assumer le caractère construit de la typologie et la perte d'information plus importante sur certains pans du répertoire.

Par ailleurs, faire parler ces données suppose de neutraliser cette dissymétrie. Cela implique de raisonner à un niveau où le décalage entre les catégories de base ne se fera plus sentir. Il faut donc chercher à remonter en généralité, et à faire ressortir les clivages structurants que masque la fragmentation du répertoire en un nombre important de subdivisions.

## **B. Répertoire savant ; répertoire populaire**

Cette remontée en généralité passe par une agrégation des catégories de base de la typologie. Pour nous orienter lorsque nous réalisons cette opération, il nous faut avoir au préalable une idée de la façon dont sont élaborés les répertoires des chorales observées. Une telle remontée en généralité ne doit en effet pas se faire au hasard, ou sur la base de présupposés. Elle doit au contraire valoriser le matériau disponible. Il faut se baser non sur l'idée que nous nous faisons du répertoire mais sur la façon dont les chœurs eux même le conçoivent. Observe-t-on des associations de répertoires récurrentes, sur lesquelles nous pourrions nous baser pour construire des catégories plus générales ? Pour répondre à cette question, nous avons procédé à un croisement systématique des catégories du questionnaire entre elles. Nous n'avons retenu dans un premier temps que les répertoires pratiqués « exclusivement » et « souvent ». Les résultats de ces croisements sont synthétisés sous forme d'un tableau symétrique au sein duquel est symbolisé le type de relation entre les catégories (cf. tableau 2)<sup>13</sup>.

Afin d'en simplifier la lecture, nous n'avons mentionné dans ce tableau que les répertoires concernant un effectif supérieur à 100 (le nombre de relations non significatives est vite important lorsque l'effectif est inférieur à ce seuil). Nous n'avons pas fait non plus figurer les catégories « liturgique contemporain » et « autres », qui bien que concernant des effectifs supérieurs à 100, présentent une majorité de relations non significatives. Nous reviendrons ultérieurement sur le cas de ces deux catégories.

---

13 Lecture du tableau 2 : La proportion des chœurs qui abordent le répertoire baroque est plus importante au sein des 451 ensembles qui chantent de la musique de la Renaissance qu'au sein de ceux qui n'en chantent pas. A l'inverse, le fait de faire de la chanson est moins fréquent pour ces chœurs qui abordent un répertoire Renaissance que pour les autres. Enfin, il n'y a pas d'impact significatif du fait de chanter de la musique Renaissance sur le fait de faire du jazz.

Tableau 2

## Croisement des catégories de répertoire

	Renaissance	Baroque	Classique	Romantique	XXème avt 45	XXème post 45	Oratorio	Chanson	Jazz	Gospel	Negro spirituals	Traditionnel Folklorique
Renaissance	451	+	+	+	+	+	NS	-	NS	NS	+	NS
Baroque	+	481	+	+	+	NS	+	-	-	NS	NS	-
Classique	+	+	607	+	+	+	+	-	NS	NS	+	-
Romantique	+	+	+	468	+	+	+	-	NS	NS	NS	-
XXème avt 45	+	+	+	+	283	+	+	-	NS	NS	NS	-
XXème post 45	+	NS	+	+	+	198	+	-	NS	NS	NS	NS
Oratorio	NS	+	+	+	+	+	151	-	-	-	-	-
Chanson	-	-	-	-	-	-	-	1104	+	+	+	+
Jazz	NS	-	NS	NS	NS	NS	-	+	168	+	+	+
Gospel	NS	NS	NS	NS	NS	NS	-	+	+	287	+	+
Negro spirituals	+	NS	+	NS	NS	NS	-	+	+	+	359	+
Traditionnel Folklorique	NS	-	-	-	-	NS	-	+	+	+	+	590

+ : Relation d'attraction

- : Relation de répulsion

NS : Relation non significative au seuil de 1% (test du khi-deux)

Les effectifs concernés pour chaque catégorie sont mentionnés sur la diagonale du tableau

A la lecture de ce tableau, deux catégories se dégagent clairement. Les chœurs qui abordent un répertoire classique ont d'avantage tendance que les autres à chanter également de la musique renaissance, du baroque, du romantique, de la musique du XX<sup>ème</sup> siècle ou de l'oratorio. Par contre, ils sont moins nombreux que les autres à faire de la chanson ou à aborder les répertoires traditionnels et folkloriques. A l'inverse, les chœurs qui font de la chanson ont plus tendance que les autres à faire également du jazz, du gospel, du negro spirituals ou du traditionnel folklorique, mais ils sont moins nombreux à aborder le répertoire dit savant.

Nous voyons ressurgir deux catégories déjà mobilisées : le répertoire dit « savant » et le répertoire dit « populaire ». La façon dont sont articulés les différents styles dans la programmation des chœurs impose ces deux catégories comme pôles susceptibles de structurer les pratiques chorales. On retrouve sans surprise ce clivage essentiel traversant l'ensemble du monde musical.

Il s'agit sur la base de ce constat d'agrèger les 21 variables décrivant le répertoire dans le détail pour mettre en évidence le clivage entre musique savante et musique populaire. Nous créons à cette fin deux variables. La variable « Répertoire savant » permet de distinguer les chœurs abordant les catégories suivantes : « Grégorien », « musique médiévale », « baroque », « classique », « romantique », « musique du XX<sup>ème</sup> siècle avant 1945 », « musique du XX<sup>ème</sup> siècle après 1945 », « oratorio », « opéra » ou « opérette ». La variable « répertoire populaire » distingue les chœurs abordant les styles : « opéra pour enfants », « comédie musicale », « comptines et contes », « chanson », « jazz », « gospel », « negro spiritual » ou « musique traditionnelle-folklorique »<sup>14</sup>. Nous avons volontairement laissé de côté les variables « liturgique

14 L'agrégation des variables a été effectuée en deux temps. On est resté, dans un premier temps, dans l'optique adoptée pour croiser les répertoires deux à deux, à savoir que l'on n'a considéré que les styles déclarés « de

contemporain » et « autre » dont le statut nous semble incertain<sup>15</sup>. Une troisième variable nous permet de synthétiser les deux précédentes, en classant les chœurs au sein de trois catégories de répertoire : « savant », « populaire » ou « varié » (abordant les deux).

### C. Structure du monde choral du point de vue du répertoire

Au final, 72,9% des chœurs interrogés abordent un répertoire populaire, et un peu plus de la moitié d'entre eux est spécialisé sur ce répertoire. 59,4% des chœurs chantent un répertoire savant, et un peu moins de la moitié d'entre-eux n'abordent que ce type d'œuvres. A l'intersection entre les deux catégories, un tiers environ des chœurs (32,3%) est polyvalent et aborde les deux facettes du répertoire.

Tableau 3

Répertoire du chœur (2)

		Effectifs	Pourcentage	Pourcentage valide
Valide	Savant	616	24,2	27,1
	Populaire	922	36,3	40,6
	Varié	734	28,9	32,3
	Total	2 272	89,4	100,0
Manquante	nr	269	10,6	
Total		2 541	100,0	

Il est intéressant de comparer ces chiffres à la physionomie générale du monde musical. Le chant choral présente-t-il des spécificités de ce point de vue ? Si l'on se penche en particulier sur les chiffres avancés par Philippe Coulangeon dans son étude des musiciens professionnels (COULANGEON – 2004), on est amené à souligner deux similitudes frappantes, et une différence de taille. La part des individus abordant un répertoire populaire est tout à fait comparable et tourne autour de 70%. La part des musiciens professionnels spécialisés en

---

manière privilégiée » ou « souvent », afin de ne prendre en compte que le 'cœur' du répertoire des chorales. Il reste à traiter les chœurs qui ont répondu en n'utilisant que les modalités « parfois » ou « jamais », et qui sont classés dans un second temps selon le même principe que les premiers.

15 Ces deux catégories sont très vastes, et peuvent être rattachées, en fonction de la lecture qu'on en fait, aux deux sous-ensembles que l'on cherche à distinguer (musique savante et musique populaire). Concernant plus précisément la « musique liturgique d'aujourd'hui », cette ambiguïté nous renvoie à des tensions qui traversent le monde liturgique. Les acteurs de ce milieu évoquent une opposition entre, d'une part, les tenants d'un répertoire « de qualité » composé dans la tradition de la musique savante, et d'autre part, les partisans d'un répertoire plus « abordable » par les fidèles, mais jugé de qualité médiocre, mal harmonisé,... par les premiers. Les répertoires auxquels sont associés le « liturgique d'aujourd'hui » traduisent cette ambivalence. Les chœurs qui déclarent aborder cette catégorie font plus de chant grégorien que la moyenne, mais également plus de gospel et plus de negro spiritual.

Si on se penche sur les précisions apportées par les chœurs qui déclarent aborder un répertoire « autre », la majorité des styles mentionnés relèvent de la musique populaire. La présence de contre-exemples nous interdit malgré tout de généraliser ce constat aux chœurs qui n'ont pas apporté de telles précisions.

Dans les deux cas, nous avons donc pris le parti de ne pas tenir compte de ces catégories pour la création des nouvelles variables. La plupart du temps, nous avons laissé les autres styles abordés déterminer le classement du chœur concerné. Par exemple, un ensemble abordant de la musique liturgique et du grégorien sera classé en musique savante, un autre abordant de la musique liturgique et du gospel sera classé en musique populaire.

Un problème se pose pour les chœurs ne déclarant aborder que du liturgique ou que des répertoires « autre ». Dans le second cas (que des répertoires « autres »), nous avons classé les chœurs, lorsque c'était possible, en fonction des précisions apportées dans le cadre de la question ouverte. Lorsque cela n'était pas possible, et pour les chœurs n'abordant que du liturgique, nous avons renoncé à classer les ensembles concernés qui apparaissent donc comme « non-réponse ». Cette dernière situation ne concerne qu'une très faible part des chœurs (17 d'entre eux).

musique savante (28%) peut être rapprochée de celle des chœurs n'abordant qu'un répertoire savant (27,1%).

La différence majeure réside dans la part des individus abordant indistinctement les deux facettes du répertoire, à savoir 32% de la population. Ce chiffre peut en premier lieu être rapporté aux 53% de chœurs qui déclaraient avoir un répertoire varié. Si l'on se réfère à des catégories relativement vastes, les pratiques sont moins éclectiques qu'elles n'y paraissent quand on se réfère au seul déclaratif. Cette part des répertoires variés reste cependant particulièrement élevée si on la rapporte aux 2% de musiciens professionnels qui déclarent ne pas avoir de répertoire de spécialisation.

Une telle comparaison reste périlleuse. Les démarches qui ont abouti à ces chiffres sont différentes et on prend le risque de comparer des données incomparables. Les catégories de répertoire utilisées ne se recoupent sans doute pas parfaitement, et n'ont pas été construites de la même façon. Le décalage entre les deux parts de répertoires «variés » (ou « sans spécialisation ») incite malgré tout à envisager des hypothèses de travail. Ce décalage peut sans doute être imputé pour une grande part aux modes de fonctionnement différents entre un milieu exclusivement professionnel, et un milieu essentiellement amateur. La spécialisation des musiciens professionnels peut être analysée comme un résultat de la pression du marché du travail. Le rapport de Pierre François sur l'insertion professionnelle des jeunes musiciens illustre ce point (FRANÇOIS – 2005b). L'importance des chœurs de répertoire varié s'expliquerait donc par le fait que ces ensembles essentiellement amateurs ne sont pas soumis aux mêmes pressions que les acteurs du milieu musical professionnel. Cette hypothèse reste à creuser : il reste envisageable qu'un effet propre au chant choral joue ici en concurrence avec le décalage entre milieux professionnel et amateur.<sup>16</sup>

### **III. Types de répertoire et formes des pratiques chorales**

Nous avons mis en évidence la pertinence de la distinction entre musique savante et musique populaire pour comprendre la façon dont est structuré le milieu des chœurs, du point de vue du répertoire. Nous cherchons désormais à saisir dans quelle mesure les catégories construites nous renseignent au-delà de la seule question des œuvres abordées. La partition du monde choral que nous avons dégagée ne concerne-t-elle qu'une question de répertoire ou est-elle le reflet d'autres phénomènes structurant le milieu choral ? Peut-on opposer deux modèles de chœurs (de répertoire « savant » et de répertoire « populaire ») présentant des caractéristiques distinctes quant à leur fonctionnement ?... Dans ce cas, quel est le statut des chœurs au répertoire varié ?

Nous poserons ces questions en abordant trois points : l'encadrement du chœur, l'organisation du travail, et le rapport à la formation technique des choristes. Ces trois éléments nous permettent d'articuler la question du répertoire à une typologie opposant deux formes de pratiques amateurs.

---

16 La distinction entre les deux notions de *professionnel* et d'*amateur* est traitée plus précisément dans la seconde partie, sur le fonctionnement économique du monde choral. Cf. la partie I.B. sur les besoins en compétences des chœurs (p.98).

## A. Encadrement

Les chœurs de répertoire savant se démarquent de l'ensemble de la population par leur encadrement. Penchons-nous tout d'abord sur le profil des chefs de chœurs. Ceux d'entre eux qui dirigent des chœurs spécialisés en musique savante sont dans l'ensemble plus formés que ceux dont les chœurs travaillent un répertoire varié ou populaire. Les trois quarts des chefs de chœurs de répertoire savant (75,6%) ont obtenu un diplôme d'études musicales. Ils sont à peine plus de la moitié pour les chœurs de répertoire populaire (53,8%).

Tableau 4

			Le chef a un (des) diplôme(s) d'études musicales		Total
			Oui	Non	
Répertoire du chœur	Savant	Effectif	399	129	528
		% (en ligne)	75,6%	24,4%	100,0%
	Populaire	Effectif	442	379	821
		% (en ligne)	53,8%	46,2%	100,0%
	Varié	Effectif	425	219	644
		% (en ligne)	66,0%	34,0%	100,0%
Total	Effectif	1 266	727	1 993	
	% (en ligne)	63,5%	36,5%	100,0%	

Le même type d'attraction entre la formation du chef et le fait d'être spécialisé sur un répertoire savant se retrouve dans les questions sur la formation du chef à la direction et au chant. Les chefs de chœurs de répertoire savant ont plus tendance à avoir suivi des formations à la direction et des cours de chant que les autres. Le décalage se fait sentir en particulier avec les chefs de chœurs de répertoire populaire. Les chefs de chœurs variés présentent un profil intermédiaire, relativement proche des proportions de l'ensemble de la population.

Tableau 5

			Le chef de chœur a suivi une formation à la direction		Total
			Oui	Non	
Répertoire du chœur	Savant	Effectif	431	91	522
		% (en ligne)	82,6%	17,4%	100,0%
	Populaire	Effectif	533	284	817
		% (en ligne)	65,2%	34,8%	100,0%
	Varié	Effectif	477	165	642
		% (en ligne)	74,3%	25,7%	100,0%
Total	Effectif	1 441	540	1 981	
	% (en ligne)	72,7%	27,3%	100,0%	

Tableau 6

**Répertoire du chœur et formation du chef : les cours de chant**

			Le chef de chœur a suivi des cours de chant		Total
			Oui	Non	
Répertoire du chœur	Savant	Effectif	362	81	443
		% (en ligne)	81,7%	18,3%	100,0%
	Populaire	Effectif	441	217	658
		% (en ligne)	67,0%	33,0%	100,0%
	Varié	Effectif	356	147	503
		% (en ligne)	70,8%	29,2%	100,0%
Total		Effectif	1 159	445	1 604
		% (en ligne)	72,3%	27,7%	100,0%

Ces écarts soulignent des différences dans la formation initiale des chefs de chœurs (les questions exactes pour les deux tableaux qui précèdent sont « Avez-vous *par le passé* suivi des formations à la direction » ou « des cours de chant? »). Il est à noter que ce décalage n'est pas compensé par un éventuel mouvement de rattrapage, à travers la « formation continue » des chefs de chœurs. Celle-ci ne concerne pas plus les chefs de chœurs de répertoire populaire que les autres.

La spécificité de l'encadrement des chœurs de répertoire savant ne s'arrête pas là. Celui-ci n'est pas seulement plus formé, il est également plus structuré, plus présent au-delà de la personne du chef de chœur. Il faut en effet souligner la plus forte présence dans les chœurs de répertoire savant de la structure d'encadrement « intermédiaire » que sont les chefs de pupitre. 40% des chœurs de répertoire savant y ont recours contre seulement 22,5% des chœurs de répertoire populaire (30,4% pour l'ensemble).

Tableau 7

**Répertoire du chœur et chefs de pupitre**

			Le chœur a des chefs de pupitre		Total
			Oui	Non	
Répertoire du chœur	Savant	Effectif	210	315	525
		% (en ligne)	40,0%	60,0%	100,0%
	Populaire	Effectif	170	587	757
		% (en ligne)	22,5%	77,5%	100,0%
	Varié	Effectif	197	420	617
		% (en ligne)	31,9%	68,1%	100,0%
Total		Effectif	577	1 322	1 899
		% (en ligne)	30,4%	69,6%	100,0%

Cette spécificité des chœurs de répertoire savant quant à leur encadrement n'est pas sans effet sur leur fonctionnement. On note en effet une emprise plus grande du chef sur le chœur dans le cadre des ensembles savants. Les modalités de choix des œuvres travaillées sont éclairantes à ce sujet. Les chœurs de répertoire savant sont moins consultés par leur chef que les autres pour le choix du programme.

Ce dernier élément pose par ailleurs la question de la façon dont s'opère la spécialisation vers le répertoire savant. C'est l'interprétation que l'on peut faire des résultats précédents dont il est ici



question. Cette spécialisation est-elle préalable au recrutement du chef ? Ce serait les caractéristiques du répertoire savant (répertoire écrit) qui imposeraient de faire appel à des chefs dotés d'une formation musicale technique. Ou bien la spécialisation résulte-t-elle de choix imposés par le chef de chœur ? Les derniers résultats évoqués incitent à considérer également cette hypothèse selon laquelle certains chefs de chœurs plus formés seraient plus à même d'imposer à leur chœur un répertoire conforme à celui sur lequel ils ont été formés (ces hypothèses ne sont évidemment pas des résultats, mais des pistes de travail demandant à être creusées).

## B. Organisation du travail

Un second point sur lequel les chœurs de répertoire savant et ceux de répertoire populaire se différencient, est la façon dont s'organise le travail du chœur, notamment le rythme de répétition. Les chœurs de répertoire savant adoptent moins spontanément le rythme de travail hebdomadaire dominant (83,1% d'entre eux contre 93% des chœurs de répertoire populaire, et 94,7% des chœurs variés).

Tableau 8

			Fréquence des répétitions				Total
			Hebdomadaire	Par session de travail	En fonction des productions	Autre fréquence	
Répertoire du chœur	Savant	Effectif	505	41	12	50	608
		% (en ligne)	83,1%	6,7%	2,0%	8,2%	100,0%
	Populaire	Effectif	840	14	11	38	903
		% (en ligne)	93,0%	1,6%	1,2%	4,2%	100,0%
	Varié	Effectif	682	11	7	20	720
		% (en ligne)	94,7%	1,5%	1,0%	2,8%	100,0%
Total	Effectif	2 027	66	30	108	2 231	
	% (en ligne)	90,9%	3,0%	1,3%	4,8%	100,0%	

A l'inverse, les rythmes de répétition alternatifs à la fréquence hebdomadaire (par session de travail et en fonction des productions), les répétitions complémentaires et les répétitions par pupitres sont plus fréquentes pour les chœurs de répertoire savant que pour les autres ensembles.

Tableau 9

			Des répétitions complémentaires en <i>tutti</i> sont organisées		Total
			Oui	Non	
Répertoire du chœur	Savant	Effectif	383	59	442
		% (en ligne)	86,7%	13,3%	100,0%
	Populaire	Effectif	428	257	685
% (en ligne)		62,5%	37,5%	100,0%	
	Varié	Effectif	418	152	570
		% (en ligne)	73,3%	26,7%	100,0%
Total	Effectif		1 229	468	1 697
	% (en ligne)		72,4%	27,6%	100,0%

### C. Rapport à la formation et à la technique musicale

Un dernier point essentiel dans l'énumération des spécificités des chœurs de répertoire savant tient au degré de formation des choristes et à l'importance accordée au sein du chœur à la technique musicale.

Notons en premier lieu que les chœurs de répertoire savant sont beaucoup moins ouverts que les autres chœurs. Contrairement à l'ensemble de la population, le recrutement de ces groupes donne lieu dans la majorité des cas à une sélection : audition ou entretien. La relation entre type de recrutement et répertoire semble particulièrement forte.

Tableau 10

			Type de recrutement		Total
			Ouvert à tous	Sur audition ou entretien	
Répertoire du chœur	Savant	Effectif	227	369	596
		% (en ligne)	38,1%	61,9%	100,0%
	Populaire	Effectif	708	190	898
% (en ligne)		78,8%	21,2%	100,0%	
	Varié	Effectif	501	220	721
		% (en ligne)	69,5%	30,5%	100,0%
Total	Effectif		1 436	779	2 215
	% (en ligne)		64,8%	35,2%	100,0%

D'une modalité à l'autre du répertoire, on assiste quasiment à une inversion des proportions de type de recrutement.

Nous n'avons pas d'information sur le niveau concret de formation des choristes (Lisent-ils la musique ? Déchiffrent-ils ? etc). Un certain nombre d'éléments nous renseignent cependant sur celui-ci, et mettent en évidence un rapport différent entretenu par les choristes avec la technique musicale, selon le type de répertoire. Les choristes de répertoire savant sont globalement plus nombreux que les autres à suivre des cours de solfège (les choristes de 68,3% des chœurs de répertoire savant sont concernés, contre 54,7% de l'ensemble des chœurs et 44% des chœurs de répertoire populaire), et globalement beaucoup plus nombreux que la moyenne à prendre des cours de chant. La question de savoir si les choristes suivent des cours de chant suit une tendance similaire.

Tableau 11

Répertoire du chœur et formation au chant des choristes					
			Certains choristes suivent-ils des cours de chant ?		Total
			Oui	Non	
Répertoire du chœur	Savant	Effectif	445	111	556
		% (en ligne)	80,0%	20,0%	100,0%
	Populaire	Effectif	323	438	761
		% (en ligne)	42,4%	57,6%	100,0%
	Varié	Effectif	370	262	632
		% (en ligne)	58,5%	41,5%	100,0%
Total		Effectif	1 138	811	1 949
		% (en ligne)	58,4%	41,6%	100,0%

Un autre indicateur peut nous renseigner ici sur les différences de technique musicale entre les choristes des différents chœurs. Dans 60,5% des chœurs de répertoire savant, les choristes participent financièrement à l'achat des partitions. Ce taux n'est que de 40% pour l'ensemble de la population, et de 26,6% pour les chœurs de répertoire populaire. Il est très probable que cet écart témoigne au moins en partie d'un recours plus fréquent à la partition dans les chœurs de répertoire savant.

Dernier point remarquable quant à l'accent mis au sein des chœurs de répertoire savant sur la technique et la formation musicale : les chœurs de répertoire savant proposent plus fréquemment que les autres des formations à leur membres.

Tableau 12

Répertoire du chœur et formations des choristes					
			Le chœur propose des formations pour les choristes ?		Total
			Oui	Non	
Répertoire du chœur	Savant	Effectif	348	250	598
		% (en ligne)	58,2%	41,8%	100,0%
	Populaire	Effectif	306	587	893
		% (en ligne)	34,3%	65,7%	100,0%
	Varié	Effectif	315	397	712
		% (en ligne)	44,2%	55,8%	100,0%
Total		Effectif	969	1 234	2 203
		% (en ligne)	44,0%	56,0%	100,0%

#### D. Répertoire et types de rapport à la pratique

Récapitulons les caractéristiques des chœurs de répertoire savant que nous venons de mettre en évidence. Ces ensembles se distinguent par un encadrement plus formé et dont le poids est plus sensible que pour les autres. Les rythmes de répétition ont davantage tendance à se caler sur les exigences du travail (sessions de travail, répétitions en fonction des productions, répétitions supplémentaires en tutti) au détriment de la régularité du rendez-vous hebdomadaire. Les choristes semblent globalement maîtriser plus fréquemment la technique musicale, et les chœurs de répertoire savant eux-mêmes sont plus « formateurs ».

Notons que cette façon de distinguer les chœurs de répertoire savant des autres chœurs tient

au choix arbitraire que nous avons fait de prendre ceux-ci comme point d'entrée. On aurait pu aussi bien choisir d'entrer dans ces questions par l'intermédiaire des chœurs de répertoire populaire, on aurait alors obtenu une image globalement inversée (un encadrement moins formé, mais moins prescripteur, des rythmes de répétition plus réguliers, etc). Entre ces deux catégories, les chœurs de répertoire varié apparaissent souvent comme un terme intermédiaire, pour lequel la répartition de l'effectif dans le cadre des tableaux croisés, est souvent comparable à celle de l'ensemble de la population.

La conjonction de ces caractéristiques nous amène à formuler l'hypothèse que la distinction entre musique savante et musique populaire au sein des chœurs recouvre au moins en partie une opposition entre deux façons d'envisager la pratique musicale de la part des membres des chœurs. Pierre François évoque à ce sujet un clivage entre deux formes de pratiques amateurs (FRANÇOIS – 2004). L'une est structurée par le conservatoire, orientée par le modèle de la maîtrise technique et de la virtuosité professionnelle. Il y oppose une autre forme de rapport à la pratique musicale : indépendante des institutions de formations, et détachée des exigences de maîtrise technique de haut niveau. Il en donne comme exemple paradigmatique le mouvement orphéonique.

Il semble en effet que les caractéristiques des ensembles que nous avons distingués en fonction du répertoire illustrent assez pertinemment ce clivage entre deux types de rapport à la pratique. Dans le cadre du monde choral, ces deux formes d'amateurisme recouvriraient le clivage entre répertoires savant et populaire.



## Economie des pratiques chorales

---

Plus encore que d'autres champs artistiques, les pratiques chorales semblent échapper aux exigences de l'économie. Par comparaison notamment aux autres segments du milieu musical, le chœur apparaît comme une formation particulièrement légère. On en souligne à l'envi la dimension démocratique. L'usage spontané de la voix permet effectivement à des amateurs ne disposant d'aucune formation musicale, d'aucune technique instrumentale, de participer malgré tout à l'interprétation d'une œuvre musicale. Le seul pré-requis étant la présence d'un ensemble de chanteurs, on peut supposer que ces structures jouissent d'une grande souplesse d'organisation. L'investissement en formation des individus, les besoins matériels (instruments, matériel de scène,...) seraient potentiellement inexistantes.

Le monde choral est par ailleurs un monde amateur dans sa très grande majorité. Les représentations données n'ont pas une finalité lucrative, pour les musiciens pris individuellement comme pour le collectif. Les concerts ne sont généralement pas rémunérés, ni vendus. L'activité de ces ensembles amateurs resterait ainsi très largement en dehors du fonctionnement économique de la sphère musicale professionnelle.

Il faut cependant nuancer fortement l'illusion d'une pratique détachée des contingences matérielles. Malgré son apparente souplesse, la pratique chorale doit, pour exister, disposer d'un certain nombre de moyens qui nécessitent la mobilisation de ressources. L'approche en termes de « monde de l'art » théorisée par Howard Becker (BECKER – 1982) consiste à envisager la production d'œuvres d'art non plus comme le fait du seul artiste, mais comme le fruit d'interactions complexes impliquant un large réseau d'acteurs. Une telle perspective est particulièrement féconde lorsqu'il s'agit de mettre en évidence les contraintes matérielles auxquelles est soumis le milieu du chant choral.

Les pratiques étudiées concernent, en grande partie, un répertoire de transmission écrite. Les chœurs, ou au moins les chefs de chœur, doivent disposer des supports de cette transmission : les partitions. On voit se profiler les milieux des compositeurs, de l'édition musicale, de la production d'arrangements, d'harmonisations pour chœurs, etc. Quels arbitrages, quelles stratégies les chœurs adoptent-ils pour se procurer leur support de travail ? Le chœur a besoin au minimum d'un espace où travailler. Les moyens dont disposent les membres du groupe deviennent insuffisants dès lors que l'ensemble dépasse une certaine taille. Où trouver un lieu susceptible d'accueillir plusieurs dizaines de chanteurs dans des conditions jugées satisfaisantes ?

La plupart des chœurs sont dirigés par un chef de chœur, et s'il est courant que les choristes n'aient aucune formation musicale, il est en principe indispensable que le chef de chœur maîtrise ne serait-ce que quelques notions techniques de base pour être en mesure de coordonner le groupe. La pratique chorale, sans doute plus « tolérante » à cet égard que les pratiques instrumentales, ne s'affranchit pas totalement de la technique musicale, et de ce point de vue les ensembles doivent disposer des compétences adéquates.

Il n'y a pas lieu ici de chercher à décliner de façon exhaustive les contraintes pesant sur les chœurs. Ces quelques exemples suffisent à souligner la nécessité à laquelle ceux-ci sont confrontés, de mobiliser des ressources afin d'apporter des réponses à un certain nombre de questions d'ordre matériel dont dépend leur fonctionnement.

Derrière la notion « d'économie du chant choral », nous chercherons à comprendre l'ensemble des mécanismes<sup>17</sup> qui rendent possible matériellement le fonctionnement des chœurs. Cette problématique générale peut être déclinée en une série de questions. Quels sont les besoins des chœurs ? De quelles ressources disposent-ils pour y répondre ? Comment circulent-elles ? Comment contribuent-elles à structurer le monde choral ?

Nous ne sommes pas en mesure d'apporter ici des réponses satisfaisantes et définitives à

---

17 En particulier, nous ne nous limiterons pas à l'étude de la seule économie monétaire.

l'ensemble des questions que soulève cette perspective économique. Vu la diversité des sujets abordés par cette première enquête, il n'était évidemment pas possible de traiter en détail la totalité des thèmes envisageables. Le fonctionnement économique des chœurs relève par ailleurs de ces sujets sensibles pour le milieu choral, que les auteurs de l'enquête ont décidé de respecter<sup>18</sup>. Les questions portant sur le fonctionnement économique des chœurs sont peu nombreuses en comparaison à d'autres sujets déclinés très en détail.

Le statut des développements qui suivent doit être rappelé au vu de ces deux injonctions contradictoires : éclairer le fonctionnement matériel d'un monde de l'art, et s'en tenir aux limites imposées par les données dont nous disposons. Il faut notamment se garder de toute surinterprétation. Face aux résultats que nous proposons sur les subventions publiques par exemple, il faut bien rester conscient que nous ne disposons pas des montants des aides touchées par les chœurs. L'interprétation que l'on peut faire de la façon dont sont répartis les soutiens financiers du monde choral est susceptible de varier sensiblement selon l'ordre de grandeur des sommes concernées.

Ce chapitre doit donc être appréhendé comme une démarche exploratoire. Nous y posons des jalons dont la fonction est double. D'une part, ils doivent baliser le sujet en esquissant à grands traits une image de l'économie du chant choral et en en soulignant les spécificités. D'autre part, ces jalons sont une première étape dans le cadre d'une démarche de recherche à plus long terme. Il s'agit alors de préciser les questions et les enjeux qui se dessinent derrière cette première approche, même si en l'état, les données disponibles ne nous permettent encore pas d'y répondre.

Nous aborderons le fonctionnement économique du monde choral à travers trois entrées successives. Nous nous pencherons tout d'abord sur la façon dont les chœurs gèrent les besoins auxquels ils doivent répondre afin de rendre leur pratique possible. Nous nous interrogerons dans un second temps sur les sources de financement de ce milieu. Nous nous concentrerons enfin sur l'activité de production des ensembles étudiés.

## **I. Les besoins des chœurs**

Nous avons souligné que, comme toute pratique artistique, le chant choral n'est pas détaché des contingences matérielles. Les acteurs concernés doivent s'organiser afin de rassembler les moyens nécessaires au fonctionnement du chœur. Penchons-nous dans un premier temps sur ces facteurs que requiert la pratique chorale. Parmi ceux-ci, nous distinguerons les besoins « matériels » des chœurs, susceptibles d'être satisfaits par un recours à un marché de biens ou de services, et les besoins en compétences qui impliquent théoriquement le recours à un marché du travail. Nous nous intéresserons successivement à ces deux types de besoins.

Nous montrerons dans le cadre de ce développement que le chant choral est caractérisé par sa souplesse qui permet une grande variété des types de pratique. Par ailleurs, le secteur choral est marqué par la prégnance de mécanismes économiques informels permettant à certains ensembles de ne pas recourir au marché. Ces constats nous conduiront à esquisser une schématisation des réponses économiques susceptibles d'être apportées par les chœurs à leurs problèmes : recourir au marché, fonctionner de façon informelle, et faire de nécessité vertu. Nous ferons l'hypothèse que ces types de comportement constituent la base d'une catégorisation nous permettant d'organiser notre vision du milieu choral.

### **A. Les besoins matériels**

Soulignons tout d'abord la diversité des situations en ce qui concerne les conditions matérielles de fonctionnement des chœurs. Certains besoins touchent tous les chœurs sans distinction. Le plus évident est celui d'un lieu de répétition : il semble difficile pour un chœur d'exister sans

---

18 cf. les remarques à ce sujet en introduction.

disposer au minimum d'un lieu où travailler. D'autres facteurs peuvent contribuer à améliorer le quotidien de l'ensemble, mais ne pas constituer une condition *sine qua non* de la pratique chorale. Ainsi, 92,0% des chœurs disposent d'un instrument pour accompagner la répétition, 17,0% d'entre eux ont des pupitres à disposition, et seuls 8,3% d'entre eux disposent d'une salle équipée de gradins. On entrevoit une hiérarchie des types d'équipements de la pratique chorale, qui irait de « l'indispensable » (la salle de répétition), au « superflu » (les gradins) et qui permettrait des types de fonctionnement particulièrement divers.

La variabilité des taux d'équipement évoqués reflète la diversité des pratiques. À travers elle, c'est la variété des préoccupations des chœurs qu'il faut entrevoir, autant que des inégalités dans les moyens dont disposent les ensembles. On conçoit par exemple que l'équipement en pupitres puisse représenter un confort pour des chœurs dont tous les choristes disposent de partitions et lisent la musique. En l'absence de moyens suffisants pour s'équiper, le chœur sera malgré tout contraint de s'en passer, et de travailler en tenant les partitions à la main, faisant de nécessité vertu. En revanche, la question se pose en des termes tout à fait différents pour un chœur de chanteurs qui travaille sans partition. De même, l'impact de gradins est indexé sur la taille du chœur, et l'équipement en matériel audio (chaîne HIFI) dépend sans doute des méthodes de travail du chef.

Dans une perspective de critique méthodologique, il faut souligner qu'à travers certaines questions portant sur les conditions de travail des chœurs, le questionnaire tend à refléter une vision du chant choral propre aux concepteurs de l'état des lieux. Évoquons l'exemple de l'accompagnement des répétitions. Les choix proposés aux chœurs pour préciser les instruments dont ils disposent ne comportent que des instruments à clavier déclinés en six options, du piano à queue au synthétiseur portable. Une brève lecture des précisions apportées à la catégorie « autre instrument » souligne l'importance que peuvent prendre la guitare et, dans une moindre mesure, l'accordéon.

Parmi les interrogations de départ nous permettant de déplier la question de l'économie chorale, nous posons celle de la nature des besoins des chœurs. Ceux-ci ne sont donc pas donnés *a priori*, mais sont, pour une part au moins, affaire de représentation. Chaque chœur définit ses besoins en fonction des spécificités de sa pratique et des moyens dont il dispose. Une étude plus systématique des besoins des chœurs passe donc par un travail qualitatif visant à éclairer et à expliciter leur diversité.

Le deuxième point sur lequel nous nous arrêterons concerne les ressources dont disposent les chœurs pour répondre à leurs besoins. Le recours, moyennant finances, à des marchés de biens ou de services n'est qu'une possibilité. Il faut souligner l'importance de mécanismes permettant aux chœurs de mobiliser les moyens nécessaires à leur fonctionnement en dehors d'échanges économiques monétisés. Développons quelques exemples.

Concernant le lieu de répétition, sujet touchant *a priori* l'ensemble des chœurs, la solution consistant pour le chœur à acquérir (ou à louer) directement sur le marché immobilier un local est ultra minoritaire (seul 1,6% des chœurs sont propriétaires de leur salle de répétition). Même si le questionnaire ne nous renseigne pas sur les contreparties financières qui peuvent être versées par les chœurs en échange de la mise à disposition de locaux, on peut supposer que la plupart des chœurs parvient aisément à minimiser les coûts liés à son hébergement. La plupart des hôtes d'ensembles vocaux, déclinés dans le détail par le questionnaire de l'état des lieux, n'ont *a priori* pas vocation à valoriser leurs locaux au même titre que des acteurs du marché de l'immobilier. De ce point de vue, il est probable que les chœurs bénéficient dans leur grande majorité d'une aide en nature à travers l'accès qui leur est ouvert à des solutions avantageuses d'hébergement.



Tableau 13

## Nature du lieu de répétition

		Effectifs	Pourcentage	Pourcentage valide
Valide	Salle communale	632	24,9	25,5
	Ecole de musique	586	23,1	23,6
	Lieu associatif	263	10,4	10,6
	Salle paroissiale ou église	180	7,1	7,3
	Autre	137	5,4	5,5
	Ecole primaire	113	4,4	4,6
	Collège	89	3,5	3,6
	Centre social	71	2,8	2,9
	Chez un particulier	64	2,5	2,6
	Maison des Jeunes et de la Culture	57	2,2	2,3
	Foyer rural	54	2,1	2,2
	Lycée	48	1,9	1,9
	Maison pour tous	41	1,6	1,7
	Salle appartenant à l'ensemble vocal	39	1,5	1,6
	Université	37	1,5	1,5
	Maison de quartier	29	1,1	1,2
	Entreprise	21	0,8	0,8
	Maison de retraite	19	0,7	0,8
	Total	2 480	97,6	100,0
	Manquant	nr	61	2,4
Total		2 541	100,0	

D'autres questions de l'enquête confirment l'importance que peuvent prendre les aides en nature dans le fonctionnement du monde choral. 64,6% des chœurs déclarent avoir bénéficié de tels soutiens. Il faut souligner la diversité des formes que celles-ci peuvent prendre. Elles ne sont pas nécessairement le fait d'interlocuteurs extérieurs aux chœurs. Les choristes eux-mêmes peuvent en être à l'origine, en prenant individuellement à leur charge des coûts qu'aurait pu avoir à supporter le collectif. Le questionnaire détaille le cas des partitions (les choristes participent à l'achat des partitions dans 37,9% des chœurs), et des costumes de scène (dans 34,2% des chœurs). D'autres exemples pourraient être creusés comme la prise en charge des frais de transports liés aux concerts.

Des mécanismes autres que l'aide en nature interviennent dans cette économie informelle du monde des chœurs. L'exemple des partitions et de l'édition peut être évoqué ici. Le questionnaire pose la question des « sources utilisées pour le choix du répertoire ». La question ne nous renseigne pas sur la provenance des partitions des chœurs, mais sur les moyens dont ils disposent pour explorer la musique chorale, et choisir les œuvres qu'ils travailleront. Le recours à des services émanant d'acteurs marchands reste très largement répandu (88,1% des chœurs ayant répondu à la question utilisent des catalogues d'éditeurs ou des magasins de musique). Malgré tout, il faut souligner le poids que conservent des structures offrant un accès à un fond musical mutualisé (35,1% des chœurs qui ont répondu utilisent des médiathèques ou des centres de documentation musicale), et l'importance que peuvent avoir les liens tissés entre acteurs au sein du milieu choral (79,4% des chœurs qui ont répondu découvrent du répertoire lors de contacts avec d'autres chœurs : concerts ou échanges entre chefs de chœur). La portée de ces chiffres est limitée. En soi, le choix du répertoire n'est pas beaucoup plus coûteux quand il se fait à partir d'un catalogue d'éditeur, que dans le cadre d'une médiathèque. Dans un cas comme dans l'autre, le moyen utilisé pour choisir ne présage en rien de l'achat effectif de partitions. Au risque de surinterpréter les données, on peut néanmoins faire l'hypothèse que l'on retrouverait en concurrence ces trois types de mécanismes (recours au marché de l'édition, mutualisation de fonds, circulation de ressources par le biais du réseau)

dans le cadre de la recherche par le chœur de ses supports de travail.

Une part non négligeable du fonctionnement du monde choral échappe donc à l'économie « traditionnelle », monétaire et marchande. Un second clivage apparaît entre les ensembles disposant des moyens nécessaires pour acheter leurs partitions, équiper les choristes en costumes de scène, etc, et ceux dont la pratique repose sur d'autres types de fonctionnement. Aides en nature, prise en charge des coûts par les individus, mutualisation de ressources, recours au réseau, etc, sont autant de mécanismes permettant à des ensembles, sans doute en majorité amateurs et disposant de peu de ressources, de fonctionner. Une étude plus systématique de ce type de fonctionnement suppose néanmoins une clarification des besoins des chœurs qui permette de rendre compte de la diversité des situations et de la façon dont celles-ci sont vécues par les acteurs.

## **B. Les besoins en compétences**

Les besoins en matériel ne sont pas les seuls auxquels les chœurs doivent répondre. La pratique chorale nécessite également la mobilisation de compétences. Quelles sont, au sein du chœur, les différentes fonctions à remplir ? Les deux rôles les plus évidents sont ceux de chef de chœur, et de choristes. Tous deux sont nécessaires à l'existence même du chœur, et les besoins des ensembles n'ont pas lieu de différer grandement de ce point de vue. En marge de ce noyau de compétences du chœur, il faut évoquer les musiciens accompagnateurs, ainsi que des rôles non-musiciens.

On retrouve pour les compétences les mêmes phénomènes que pour l'équipement matériel des chœurs. La diversité des besoins indexée sur la variété des pratiques n'est évidemment pas valable de la même façon pour tous les types de compétences. Si les choristes et le chef de chœur sont des acteurs indispensables, accompagnateurs et personnel non-musiciens sont typiquement des rôles sur lesquels une distinction peut s'opérer entre les chœurs. L'opposition entre recours au marché et fonctionnement informel se traduit clairement dans la distinction entre amateurisme et professionnalisme<sup>19</sup>, que l'on retrouve pour tous les groupes d'acteurs intervenant au sein des chœurs.

Nous ne traiterons pas ici en détail des chefs de chœurs. La passation d'un questionnaire spécifique auprès de ces acteurs a permis de produire des données plus riches sur leur situation que sur celles des autres acteurs évoqués. L'opposition entre deux populations de chefs professionnels et amateurs fera l'objet d'un traitement particulier<sup>20</sup>.

Par contraste avec l'information que nous livre le questionnaire des chefs de chœurs, la question de la situation des choristes constitue un angle mort. La question n'est pourtant pas anodine dans le contexte actuel de réflexion autour du projet de loi relatif à la participation des amateurs à des spectacles<sup>21</sup>. L'état des lieux n'aborde pas les conditions dans lesquelles les choristes se produisent. Nous ne pouvons ici qu'envisager des hypothèses qui restent pour l'instant à vérifier. Quelle place prend la rémunération des choristes au sein du monde choral ? Nous avons affaire à un monde amateur dans sa très grande majorité. Les chœurs amateurs ne rémunèrent pas leurs choristes dont la participation est volontaire. On peut cependant s'interroger sur l'articulation entre un segment professionnel du champ et le milieu amateur. La ligne de clivage est-elle nette entre ces deux sous-ensembles ? Il est tout à fait imaginable qu'une frange d'ensembles amateurs offre de temps à autre à leurs choristes de se produire en étant rémunérés, sans qu'un tel fonctionnement soit la norme. Au-delà d'un simple effort de

---

19 A travers les deux catégories d'amateurisme et de professionnalisme, j'entends simplement distinguer les acteurs dont l'activité est rémunérée, de ceux dont la participation au monde choral est bénévole. Ces termes ne traduisent en aucun cas un jugement sur la qualité de la prestation, artistique ou autre, des acteurs considérés.

20 cf. la troisième partie sur les chefs de chœurs.

21 *L'avant-projet de loi relatif à la participation des amateurs, des étudiants des établissements d'enseignement supérieur professionnel et des stagiaires bénéficiant d'actions d'insertion professionnelle à des spectacles*, élaboré par la DMDTS, prévoit notamment que les amateurs participant à des spectacles produits dans un cadre lucratif soient rémunérés.

quantification, il faudrait éclairer ce que recouvre l'opposition entre amateurs et professionnels. Enfin, il faut se pencher sur les formes que prend le professionnalisme des choristes. Quelles formes prennent les rémunérations ? Qui les prend en charge (le chœur, le diffuseur, etc) ? On retrouve dans le monde choral professionnel les mêmes oppositions et types de fonctionnement que sur d'autres segments du milieu musical, entre ensembles permanents et chœurs intermittents. Il convient de creuser les modèles économiques rencontrés, notamment celui basé sur le système de l'intermittence du spectacle, sans doute proche de celui observé dans le cadre du monde de la musique ancienne (FRANÇOIS – 2005a).

Le questionnaire nous fournit plus de matière pour poser la question du rapport des chœurs à d'autres marchés du travail, plus périphériques du point de vue de son activité. Certains chœurs font en effet appel à des musiciens autres que les choristes : accompagnateurs, solistes et renforts dans le cadre de certaines productions. De même que certains équipements, les « besoins » en accompagnement ne se laissent pas saisir aisément, ni de façon uniforme pour l'ensemble des chœurs. La question ne se pose déjà pas dans les mêmes termes lors des représentations publiques, et lors des répétitions. Pour ces dernières, un petit nombre d'instruments (très souvent un seul clavier) peut suffire à soutenir le travail des choristes. Pour les concerts, les situations peuvent varier beaucoup plus fortement, et les « besoins » en accompagnement ne peuvent être définis de façon abstraite et uniforme. 20,7% des chœurs se produisent exclusivement *a capella*, tout en déclarant pour deux tiers d'entre eux qu'il s'agit d'un choix délibéré de privilégier un répertoire. Dans ce cas, la question de l'accompagnement ne se pose même pas. L'opportunité de telle ou telle forme d'accompagnement ne peut être évaluée qu'au vu du type de répertoire abordé. L'intérêt de l'accompagnement d'un orchestre symphonique n'est pas le même selon que le chœur travaille un répertoire d'opéra ou de chansons harmonisées. Il y a donc un travail d'explicitation à faire sur la façon dont se structurent les besoins en accompagnement, à la croisée du type de répertoire abordé et des moyens dont dispose l'ensemble.

Les données ne nous renseignent pas sur la forme que prennent les relations entre le chœur et les musiciens qui ne sont pas membres du chœur (bénévolat, ou relation salariée ?). Elles nous permettent cependant d'évaluer l'importance du marché *potentiel* que représentent les chœurs pour différentes catégories de musiciens.

Concernant l'accompagnement des répétitions, dans les régions pour lesquelles cette question a été traitée, 58,7% des chœurs sont accompagnés, ne serait-ce que ponctuellement, par des pianistes lors de leurs répétitions. L'importance que prennent les instrumentistes accompagnateurs lors des répétitions serait sans doute renforcée par une formulation de la question permettant de prendre en compte d'autres instrumentistes (on a souligné plus haut la fréquence sans doute élevée des guitaristes accompagnateurs). Il n'est pas aisé de formuler des hypothèses sur la situation de ces accompagnateurs. Les entretiens que l'on a pu effectuer par ailleurs mettent en évidence une grande diversité des réalités : du choriste doté d'une formation instrumentale suffisante pour accompagner l'ensemble, jusqu'au pianiste chef de chant professionnel, rémunéré pour assister le chef en prenant en charge des répétitions par pupitre et en accompagnant les tutti. Il serait intéressant de creuser cette question en balisant rigoureusement la diversité des situations des accompagnateurs, et en cherchant à mesurer l'emprise des différents modèles parmi les chœurs.

Il est possible que la situation des musiciens mobilisés dans le cadre des concerts présente une hétérogénéité moindre, ou du moins qu'elle puisse être indexée sur la nature de la prestation demandée. L'accompagnement est décliné en trois catégories : un instrument seul, un petit ensemble instrumental, ou un orchestre. La fréquence du recours à une solution évolue logiquement en sens inverse au nombre de musiciens qu'elle mobilise, donc de son coût. L'accompagnement par un instrumentiste seul concerne la quasi-totalité des chœurs se produisant avec accompagnement : 78,9% de l'ensemble des chœurs donnent des concerts dans ces conditions. Ce taux est de 45,9% pour les ensembles se produisant avec un petit ensemble instrumental, et de 38,5% pour ceux ayant l'occasion de se produire avec orchestre.

Ces taux sont importants, les chœurs sont potentiellement de gros employeurs pour les musiciens instrumentistes.

Il reste malgré tout de nombreux points à éclairer. Quelle forme prennent ces relations avec des musiciens instrumentistes ? Quelle proportion de ces chœurs fait effectivement appel à des musiciens professionnels salariés pour leur prestation ? Dans le cas où les musiciens sont rémunérés, le chœur est-il effectivement l'employeur ? Nous émettrons des hypothèses différentes selon le type d'accompagnement.

Dans le cas de l'orchestre, on peut supposer que le coût élevé d'une telle formation ne permet que rarement à une structure chorale d'y faire face. La relation entre les deux ensembles aura tendance à passer par d'autres voies que celle de la relation marchande : partenariat, coproduction, etc. Le croisement de la question de l'accompagnement et de celle des partenariats établis par le chœur permet de vérifier sans surprise que le fait de donner des concerts avec orchestre est très fortement corrélé avec celui de partager un projet artistique commun. La relation du chœur avec l'orchestre ne doit pas être envisagée comme une relation d'emploi. Un tel résultat recoupe les constat faits lors d'entretiens au cours desquels on voit se dessiner des relations-types entre des orchestres, souvent professionnels, et des chœurs, souvent amateurs et de bon niveau technique, permettant de monter des programmes particulièrement lourds du point de vue de l'effectif requis.

Ce type de relation où chaque partenaire (les instrumentistes comme le chœur) trouve son intérêt en dehors de toute relation marchande, n'est sans doute pas le seul cas de figure possible. Le recours au marché reprend certainement du poids dans les cas où le chœur n'est pas en mesure d'attirer des instrumentistes de par le seul fait de sa qualité ou de l'originalité de son projet artistique. Il faut souligner ici le rôle que jouent les ensembles amateurs, et notamment les chœurs dans l'émergence d'un marché du travail spécifique des jeunes musiciens en cours d'insertion professionnelle<sup>22</sup>. Ce marché concerne aussi bien les instrumentistes que les chanteurs, auxquels les chœurs amateurs font appel comme solistes (54,4% des chœurs donnent des concerts avec solistes), ou comme renforts. Ces jeunes musiciens évoquent de façon récurrente les premiers cachets réalisés avec des chœurs amateurs. L'image contrastée qui se dégage de l'évocation de ces débuts de carrière est celle d'un marché jouant le rôle de premier sas d'entrée dans le monde professionnel. Les musiciens en cours de professionnalisation y font leurs premières armes, en profitent pour se constituer un réseau. Malgré tout, ils n'y trouvent pas une situation suffisamment satisfaisante, en ce qui concerne les revenus, la stabilité de l'emploi et l'intérêt professionnel, pour y demeurer à terme. La question des relations entre monde choral et musiciens non choristes mérite d'être approfondie. L'image d'un marché « d'insertion professionnelle » pour musiciens qui ressort de cette enquête doit être précisée du point de vue du monde choral. Quelle part du milieu choral est concernée par ce type de fonctionnement ? Quels autres types de relations sont susceptibles d'être établis entre musique chorale et musique instrumentale (on a évoqué le cas des partenariats avec les orchestres) ? Enfin, étant donné la spécificité du matériau dont nous disposons en dehors de l'enquête, nous sommes surtout en mesure d'éclairer la façon dont les liens avec les instrumentistes se tissent dans le cadre des chœurs abordant un répertoire de musique savante, qui ne constituent qu'un fragment minoritaire du milieu des chœurs<sup>23</sup>. Le même travail d'interprétation doit être fait pour les chœurs dont le répertoire est composé de musique dite populaire.

Une dernière remarque doit être faite pour prendre en compte les besoins des chœurs en compétences non-musicales. Il faut relativiser le postulat d'une organisation particulièrement souple de l'activité chorale : au moins dans certains cas, celle-ci génère manifestement une charge administrative non négligeable, justifiant la mobilisation de compétences spécifiques. Une question de l'état des lieux aborde ce point. Sa formulation traduit la complexité du

---

22 Nous nous appuyons ici sur des entretiens réalisés en 2005-2006 dans le cadre d'une étude portant sur l'insertion professionnelle des sortants de conservatoire.

23 cf. à ce sujet la première partie du document portant sur le répertoire.

problème et les réticences à aborder frontalement la question des relations marchandes (« Outre les tâches effectuées par les membres du Bureau ou par les choristes, les activités du chœur génèrent-elles des emplois bénévoles ou rémunérés ? »). 23,5% des réponses valides sont affirmatives. Il est alors demandé de préciser la nature de l'emploi, et de signaler s'il est bénévole, rémunéré à plein-temps, ou à temps partiel. Plus que ce que recouvrent ces réponses, on soulignera le modèle implicite dans cette question afin de le poser en hypothèse demandant à être vérifiée. Il faut éclaircir ce que recouvre la distinction entre les tâches « effectuées par les membres du Bureau ou par des choristes », et celles qui généreraient un « emploi » (bénévole ou salarié).

Le modèle implicite dans cette question est que la situation « de base », la plus courante, est celle où le fonctionnement du chœur est géré de façon plus ou moins informelle par des acteurs dont ce n'est pas la spécialité (un chanteur ou un membre polyvalent du bureau). Les besoins administratifs croissant, les chœurs sont contraints à la spécialisation, voire à recourir au marché du travail pour obtenir les compétences dont ils ont besoin. Le marché du travail apparaît de ce point de vue comme un dernier recours, la situation prédominante comme pour la plupart des besoins matériels, étant celle de l'arrangement informel. Si cette hypothèse semble parfaitement plausible, elle demande néanmoins à être vérifiée. Il faut en particulier se pencher sur la façon dont évoluent conjointement les besoins « techniques » du chœur et son organisation, au fur et à mesure que se développe son activité.

### **C. Recourir au marché, fonctionner de façon informelle, faire de nécessité vertu**

Afin de conclure cette première partie, nous proposons une schématisation de l'activité économique des chœurs en nous appuyant sur les deux caractéristiques de l'économie chorale que nous avons soulignées. Distinguons trois types de comportements susceptibles d'être adoptés par les ensembles : recourir au marché, fonctionner de façon informelle, faire de nécessité vertu. Les chœurs peuvent évidemment recourir au marché en y achetant les biens ou le travail qui leur permettra de résoudre leurs problèmes. A défaut de moyens financiers suffisants, les chœurs peuvent adopter un fonctionnement plus informel, en captant des aides en nature, en sollicitant le soutien de bénévoles, etc. Enfin, la souplesse de la pratique chorale permet à des chœurs de fonctionner en minimisant les ressources nécessaires, que ce régime économe soit choisi ou corresponde à un ajustement des attentes sur les moyens à disposition. Quel sens accorder à ces trois types de réponses ? A la base, ce sont trois options se présentant indistinctement à l'ensemble des chœurs. Chacun d'entre eux est bien entendu susceptible de diversifier son comportement. Un chœur peut par exemple recourir au marché en rémunérant un chef de chœur. Il peut en même temps fonctionner grâce à des aides informelles en nature, en utilisant des bibliothèques musicales, ou en laissant les choristes supporter les coûts de déplacement à l'occasion des concerts. Il peut enfin faire de nécessité vertu en se concentrant sur un répertoire *a capella* afin de ne pas avoir besoin de faire appel à des musiciens accompagnateurs. Les trois réponses sont ici déclinées en fonction des problèmes rencontrés et des ressources disponibles pour le chœur. Ces catégories ne sont donc pas en premier lieu des types de comportement généraux susceptibles de décrire l'ensemble du fonctionnement d'un chœur.

Malgré tout, on peut se demander s'il n'est pas possible d'interpréter ces types de réponses comme des modes de fonctionnement plus globaux, et tendant à cliver le monde choral. On fait ici l'hypothèse que certains chœurs, professionnels, plus insérés au sein de marchés de la production musicale auront recours de façon plus systématique au marché. A l'opposé l'existence de chœurs n'ayant accès à aucune source de revenu financier pourra reposer intégralement sur la mobilisation d'une économie informelle, et sur l'adoption d'un fonctionnement peu demandeur en ressources. Les types évoqués deviennent ainsi des catégories générales nous permettant d'organiser le milieu choral.

Nous ne sommes pas en mesure de vérifier le bien fondé de cette hypothèse à partir des données fournies par l'état des lieux. Il manque notamment des éléments permettant de repérer

les circonstances dans lesquelles il est fait appel au marché (notamment au marché du travail). Malgré tout, certains croisements nous permettent de repérer l'existence de concentrations de moyens matériels et humains. Pour ne prendre qu'un exemple, les chœurs qui ont recours à l'accompagnement de petits ensembles instrumentaux sont significativement plus nombreux que les autres à disposer de salles équipées en gradins, en pupitres, à avoir un pianiste accompagnateur pour les répétitions, ou (et) à générer un poste spécialisé sur l'administration de l'ensemble (rémunéré ou bénévole). De tels recoupements sont loin de valider définitivement notre hypothèse. Ils incitent néanmoins à la prendre en considération dans le cadre de travaux ultérieurs.

## II. Le financement du monde choral

Dans le cadre de cette seconde partie, nous nous pencherons plus longuement sur les revenus financiers non marchands dont disposent les chœurs. Nous rassemblons sous cette catégorie les ressources financières qui ne sont pas issues de la valorisation de la production des chœurs sur des marchés de la diffusion musicale (vente de concerts ou enregistrement). L'état des lieux traite ce point plus en profondeur que d'autres sujets économiques.

Nous exploiterons ces données en nous interrogeant sur la façon dont leur répartition structure le milieu choral. Nous verrons que ces revenus sont distribués suivant une logique de concentration. Il convient donc de décrire ce phénomène tout en précisant les limites. Il faudra ensuite tenter d'expliquer cette répartition des aides financières au chant choral en envisageant des hypothèses qui permettraient de rendre compte de cette concentration.

### A. Concentration des ressources financières

Parmi ces revenus financiers des chœurs, nous distinguerons trois types de ressources : les cotisations versées par les membres du chœur, les subventions publiques, et le mécénat privé. Ces trois sources sont d'importance inégale. Les cotisations sont la première ressource en termes de fréquence. 87,0% des chœurs en reçoivent de la part de leurs choristes. Viennent ensuite les subventions publiques, que touchent 63,1% des ensembles recensés. Le mécénat reste une ressource plus marginale, ne concernant que 7,4% de la population.

Le tableau 14 nous indique les effectifs concernés par chacune des différentes combinaisons possibles de revenus financiers.

Tableau 14

		Combinaisons des sources de revenus financiers		
		Effectifs	Pourcentage	Pourcentage valide
Valide	Mécénat	4	0,2	0,2
	Subventions et mécénat	17	0,7	0,7
	Mécénat et Cotisations	17	0,7	0,7
	Subventions	115	4,5	4,6
	Subventions, cotisation et mécénat	146	5,7	5,8
	Aucun revenu financier	189	7,4	7,6
	Cotisations	713	28,1	28,5
	Subventions et cotisations	1 297	51,0	51,9
	Total	2 498	98,3	100,0
Manquant	nr	43	1,7	
Total		2 541	100,0	

Deux situations dominent clairement l'ensemble : le cumul des subventions et des cotisations, qui concerne plus de la moitié des chœurs, et le recours aux seules cotisations qui concerne plus d'un chœur sur quatre. Le mécénat apparaît comme une ressource annexe qui intervient essentiellement en complément d'autres revenus. Il n'est représenté de façon conséquente que couplé simultanément aux deux autres sources de revenus (5,7% des chœurs touchent à la fois les trois types de revenus financiers).

Cette répartition des ressources financières non-marchandes ne prend son sens que si on la compare à une répartition théorique. La quantité disponible de chaque ressource étant donnée, il faut imaginer comment se répartiraient les ressources si la captation de chacune d'entre elles était indépendante des autres (c'est-à-dire si un chœur touchant déjà une source de financement avait autant de chance d'en toucher également une seconde qu'un chœur n'en touchant encore aucune).

Tableau 15

Distribution théorique des revenus financiers  
(Comparaison avec la situation observée)

	Effectif théorique	%	Écart à l'indépendance	Khi <sup>2</sup>
Rien	110	4,4%	79	56,9
Cotisation, Subvention et Mécénat	102	4,1%	44	18,5
Cotisation et Subvention	1269	50,8%	28	0,6
Subvention et Mécénat	15	0,6%	2	0,3
Cotisation et Mécénat	60	2,4%	-43	30,8
Subvention	190	7,6%	-75	29,5
Mécénat	10	0,4%	-6	3,6
Cotisation	742	29,7%	-29	1,1
Total	2498	100,00%		

Le tableau 15 opère cette comparaison de la situation observée avec un cas imaginaire. Les deux premières colonnes correspondent à la distribution théorique des revenus en situation d'indépendance : elles décrivent la répartition des ressources financières à laquelle on pourrait s'attendre si celles-ci étaient distribuées de façon indépendante les unes des autres. Les deux colonnes qui suivent sont une comparaison de la situation effectivement observée avec cette situation théorique. La colonne « écart à l'indépendance » mesure le décalage entre les deux situations. Le khi<sup>2</sup> correspond au carré de cet écart pondéré par l'effectif théorique. Il nous permet de distinguer les écarts qui doivent être considérés comme significatifs<sup>24</sup>.

Deux catégories sont significativement sur-représentées. Ce sont les deux situations « extrêmes » des chœurs ne touchant aucune ressource, et de ceux cumulant les trois types de financement. Deux catégories sont significativement sous-représentées : celle du cumul cotisation-mécénat et celle de la subvention seule. Ces résultats traduisent une concentration des sources de financement : le cumul et l'absence de tout revenu sont sur-représentés au détriment de situations intermédiaires.

Jusqu'ici, nous avons accordé la même valeur à chacun des trois types de financement : nous constatons la concentration sans chercher à l'interpréter. Du point de vue du chœur, on peut cependant considérer que ces financements n'ont pas le même sens. Le versement par les choristes d'une cotisation est le type de financement le plus répandu, il concerne 87,0% des chœurs. Il relève par ailleurs d'une décision interne au groupe, tandis que l'obtention d'une subvention ou de mécénat dépend d'un interlocuteur extérieur. On peut relire le résultat précédant en s'interrogeant plus précisément sur l'interprétation qu'il convient de faire du recours à la cotisation, et de la façon dont ce recours s'articule avec la captation d'autres ressources. Le tableau 16 présente les mêmes résultats que ceux énoncés ci-dessus, mais de façon à mettre en valeur ce statut particulier de la cotisation. Il nous permet de nuancer le propos.

<sup>24</sup> Lecture des tableaux 14 et 15 : Prenons l'exemple des chœurs ne touchant que des subventions. Ils sont 115, ce qui représente 4,5% de la population observée (cf. tableau 14). Etant donné les proportions globales de chœurs touchant chacune des trois ressources (87,0% des chœurs prélèvent une cotisation, 63,1% sont subventionnés, 7,4% touchent du mécénat), si le fait d'obtenir une subvention était indépendant du fait de disposer d'une autre ressource financière, on pourrait s'attendre à ce que 190 chœurs, soit 7,6% de la population, ne touchent que des subventions (cf. les deux premières colonnes du tableau 15). Les chœurs ne touchant qu'une subvention sont donc sous-représentés par rapport à cette construction théorique. L'écart négatif de 75 individus doit être considéré comme significatif si on le rapporte (son carré) à l'effectif théorique (un khi<sup>2</sup> de 29,5 est suffisamment élevé pour être considéré comme significatif).



Tableau 16

## Combinaison des sources de revenus financiers (2)

			Combinaison mécénat et subvention				Total
			Ni subvention ni mécénat	Subvention	Mécénat	Subvention et Mécénat	
Les choristes payent une cotisation annuelle	Oui	Effectif	713	1 297	17	146	2 173
		% (en ligne)	32,8%	59,7%	0,8%	6,7%	100,0%
	Non	Effectif	189	115	4	17	325
		% (en ligne)	58,2%	35,4%	1,2%	5,2%	100,0%
Total		Effectif	902	1 412	21	163	2 498
		% (en ligne)	36,1%	56,5%	0,8%	6,5%	100,0%

On observe que le fait de prélever une cotisation a un impact positif sur le fait de toucher d'autres financements : 58,2% des chœurs sans cotisation ne touchent pas de financement extérieur, ils ne sont que 32,8% au sein des chœurs avec cotisation (ce qui n'est qu'une reformulation du constat de concentration des revenus financiers). Cet impact est malgré tout relativement ciblé, et se fait sentir beaucoup plus sur le fait de percevoir une subvention que sur le fait de toucher du mécénat. Le croisement des deux variables « cotisation » et « mécénat » confirme qu'il n'y a pas de relation significative entre ces deux formes de financement. En revanche, la relation entre mécénat et subvention publique est forte et très significative. 2,3% des chœurs non subventionnés bénéficient de mécénat, quand ce taux atteint 10,3% parmi les chœurs subventionnés.

De ces constats, on peut tirer l'hypothèse d'un modèle hiérarchisé dans lequel certains types de financement sont d'autant plus mobilisés qu'ils viennent s'ajouter à d'autres types de revenus. A la base, la cotisation est le financement le plus répandu et également celui qui est le plus « prédisposé » à être mobilisé seul. Vient ensuite la subvention, d'autant mieux captée par les chœurs que ceux-ci prélèvent déjà une cotisation sur leurs choristes. Enfin, le mécénat reste relativement insensible à la présence ou non d'une cotisation, mais son obtention est très fortement indexée sur la subvention.

Nous avons pour l'instant considéré les subventions publiques comme un ensemble cohérent. L'enquête nous permet de rentrer plus précisément dans cette question. Il est en effet demandé aux chœurs de préciser d'où proviennent les subventions qu'ils ont touchées : commune d'implantation, pays, communauté de communes ou district, conseil général, conseil régional, direction régionale des affaires culturelles (DRAC), ministère de la jeunesse et des sports et ministère de l'éducation nationale.

La question qui se pose est similaire à celle qui nous intéressait pour les ressources financières prises dans leur ensemble. Les différents types de subvention ont-ils tendance à être distribués indépendamment les uns des autres? A-t-on une logique de substitution permettant aux aides publiques de couvrir le monde choral de façon la plus large possible ? Ou bien y a-t-il une tendance à la concentration des différents types de subventions ?

Donnons tout d'abord un aperçu de la façon dont se répartissent les différentes aides au sein de la population des chœurs subventionnés (tableau 17).

Tableau 17

**Les sources des subventions publiques**

		Effectif	% (sur le nombre total de chœurs subventionnés)
Sources de subventions(*)	Commune d'implantation du chœur	1 374	90,2%
	Conseil général	649	42,6%
	Conseil régional	160	10,5%
	Communauté de communes ou district	91	6,0%
	Direction régionale des affaires culturelles (DRAC)	84	5,5%
	Ministère de l'éducation nationale	27	1,8%
	Pays	25	1,6%
	Ministère de la jeunesse et des sports	18	1,2%
	Total	1 523	100,0%

\* NB : Ce tableau ne résulte pas d'un tri croisé : certains chœurs touchent plusieurs subventions et sont par conséquent 'présents' sur plusieurs lignes

Nous nous concentrerons dans la suite du raisonnement sur les cinq sources de subventions les plus répandues. Les effectifs concernés par les subventions accordées par les pays, le ministère de la jeunesse et des sports, et celui de l'éducation nationale, sont trop faibles pour faire émerger des résultats significatifs.

Le tableau ci-dessous propose la synthèse d'une série de croisements systématiques entre le fait de toucher chaque type de subvention.

Tableau 18

**Synthèse des croisements de sources de subventions  
(Sur l'ensemble de la population)**

	Commune	Communauté de communes	Conseil général	Conseil régional	DRAC
Commune		NS	+	+	+
Communauté de communes	NS		+	NS	NS
Conseil général	+	+		+	+
Conseil régional	+	NS	+		+
DRAC	+	NS	+	+	

- Répulsion  
 + Attraction  
 NS Relation non significative au seuil de 1%

Ici encore, l'hypothèse de concentration des subventions semble être vérifiée. A l'exception des aides accordées par les communautés de communes, pour lesquelles les relations sont non-significatives, l'ensemble des sources de financement «s'attirent » les unes les autres. Un chœur a par exemple d'autant plus de chances de toucher une subvention du conseil général, qu'il est également aidé par la commune.

Une autre approche de la façon dont se répartissent les sources de subvention nous permet de nuancer cette image. De nouveaux croisements sont effectués entre chaque source de subvention, mais en se situant cette fois non plus sur l'ensemble de la population des chœurs, mais sur celle des chœurs *subventionnés*. En se situant sur la population globale, on met en évidence une concentration «absolue » des subventions. En changeant de population de référence, on décrit plus finement les mécanismes de cette concentration. On se demande en particulier si celle-ci se fait de façon globale, tous les types de subventions s'attirant indistinctement, ou bien si ces mécanismes sont plus sélectifs, et si les subventions ne sont pas associées au hasard.

Tableau 19

**Synthèse des croisements de sources de subventions  
(Sur la population des chœurs subventionnés)**

	Commune	Communauté de communes	Conseil général	Conseil régional	DRAC
Commune		-	-	-	-
Communauté de communes	-		NS	NS	NS
Conseil général	-	NS		+	+
Conseil régional	-	NS	+		+
DRAC	-	NS	+	+	

- Répulsion  
+ Attraction  
NS Relation non significative au seuil de 1%

Le paysage qui se dessine ici nuance l'idée d'une concentration globale des subventions. On voit se dégager un groupe rassemblant trois types de subvention qui s'attirent mutuellement. Il y a clairement concentration des trois subventions accordées par les conseils généraux, les conseils régionaux et les DRAC. Les chœurs soutenus par les communes reçoivent moins fréquemment une seconde subvention que les autres.

Nous voyons donc se dessiner des principes de distribution des subventions, qui se conçoivent à deux niveaux. A l'échelle de l'ensemble du monde choral, il y a concentration des subventions. Au sein de l'ensemble des chœurs subventionnés, on distingue deux ensembles d'aides publiques obéissant plutôt à un principe de subsidiarité : d'une part les aides municipales, d'autre part les aides des conseils généraux, régionaux et des DRAC. Ces dernières ont tendance à se regrouper. Quels principes explicatifs peut-on mobiliser pour rendre compte d'une telle répartition ?

## **B. Mécanismes de subvention et distribution des revenus financiers**

Les explications susceptibles d'être mobilisées afin de rendre compte de ces deux principes de répartition des aides publiques sont nombreuses et complexes. En l'état actuel de l'enquête, on ne peut qu'envisager des hypothèses, sans les valider.

On peut tout d'abord chercher à expliquer la distribution des subventions par les critères d'attribution de celles-ci selon le type d'administration concerné. Les phénomènes de concentration résulteraient d'une homogénéité des critères entre administrations, et les phénomènes de subsidiarité d'une spécialisation de celles-ci. La répartition que nous avons observée pourrait s'expliquer ainsi : l'ensemble des administrations partagent un certain nombre d'exigences (portant sur la qualité, le fonctionnement, l'activité du chœur, etc), qui font qu'à l'échelle de l'ensemble de la population, l'ensemble des ressources publiques se retrouve concentré sur les chœurs qui répondent à ces attentes. Au sein de la population subventionnée, on assiste cette fois à une forme de spécialisation entre les communes d'une part, conseils généraux, régionaux, et DRAC d'autre part. L'hypothèse que l'on peut émettre, et qui reste à vérifier, est que les premières orienteraient leurs subventions plutôt vers des chœurs amateurs, dont la fonction première serait d'assurer l'existence d'une vie artistique associative locale. Tandis que les seconds seraient plus orientés vers un soutien à des chœurs de rayonnement plus large, plus exigeants sur les plans technique et esthétique, et plus ancrés dans un milieu professionnel. Une telle hypothèse est clairement valable en ce qui concerne les DRAC, qui ont *a priori* vocation à financer des ensembles professionnels. D'autres indices tendent à montrer la pertinence de cette hypothèse. La formation du chef par exemple confirme une telle répartition des types de chœurs entre administrations. Le fait pour un chœur de toucher des subventions de la part de la commune n'a pas d'impact significatif sur la formation du chef. En revanche, la part parmi les chœurs subventionnés par le conseil général, le conseil régional ou la DRAC, de ceux dont le chef dispose d'un diplôme musical est à chaque fois significativement plus élevée que parmi ceux qui ne sont pas subventionnés par ces tutelles. La formation du chef peut donc être retenue comme facteur explicatif.

D'autres types d'explications peuvent être mobilisés pour rendre compte notamment des phénomènes de concentration. Il est possible en effet de supposer qu'il existe entre des administrations se fixant des exigences qualitatives comparables, des phénomènes de mimétisme. Dans un domaine artistique tel que le chant choral, on peut supposer que la qualité esthétique des ensembles est incertaine, voire inconnue au premier abord, et qu'elle demande un effort particulier pour être révélée. Dans de telles conditions, une subvention déjà obtenue peut avoir des effets particuliers auprès d'autres tutelles. Elle permet une plus grande visibilité de l'ensemble, elle peut agir comme signal. On peut ainsi envisager un ensemble de mécanismes tendant à assurer à certains ensembles subventionnés des « avantages cumulatifs », comparables à ceux que Merton théorise comme « effet Matthieu »<sup>25</sup> dans le monde académique. Il n'est pas absurde de penser qu'une subvention accordée par la DRAC joue un tel rôle de signalisation des compétences. De même, dans le cas de la forte corrélation observée entre mécénat et subvention, on peut supposer que de tels mécanismes sont à l'œuvre.

Ces hypothèses explicatives doivent en tout état de cause être étayées par un travail qualitatif visant à explorer pour chacune des tutelles les modalités d'obtention des subventions. Un simple recensement des règles d'attribution des aides devrait déjà permettre de rendre compte d'un certain nombre de mécanismes. Incompatibilité entre types de subventions, aides conditionnées à la mobilisation d'un cofinancement, etc, certaines dispositions sont sans aucun doute susceptibles d'éclairer très simplement la structuration des financements touchés par les chœurs.

---

25 Robert K. Merton parle d'effet Matthieu pour signifier que, dans le cadre de la compétition académique, les scientifiques les plus renommés publient plus facilement, sont plus souvent cités, captent plus facilement les ressources accordées à la recherche... Il se met en place un phénomène d'avantage cumulatif : « aux possédants les mains pleines » (MERTON – 1968).

### **III. Économie de la production chorale**

Nous avons envisagé jusqu'ici le fonctionnement économique de la pratique chorale de façon globale. Dans le cadre de cette troisième sous-partie, nous nous penchons plus précisément sur l'activité de production des chœurs. Ceux-ci interprètent des œuvres musicales et, dans leur très grande majorité, présentent le résultat de leur travail au public dans le cadre de concerts, plus rarement par le biais d'enregistrements.

Cette activité de production est susceptible d'être valorisée sur le marché de la diffusion musicale. La production chorale doit-elle pour autant être considérée comme une activité rentable représentant pour les chœurs une source de revenus ? Cette hypothèse ne va pas de soi au vu des travaux menés en économie de la culture, qui mettent en évidence le caractère tendanciellement déficitaire de l'activité de production de spectacles vivants. Certains modèles, dont le plus célèbre est sans aucun doute celui de Baumol<sup>26</sup>, visent à expliquer cette spécificité du secteur.

Il convient de situer le milieu décrit par l'état des lieux au sein de ce paysage théorique. On s'interroge ici sur le sens économique à accorder à la diffusion de programmes de chant choral. La production chorale peut-elle faire l'objet d'une valorisation marchande au point d'en faire une activité rentable, source de revenus pour les chœurs ? Ou bien relève-t-elle d'une économie déficitaire au même titre que les autres milieux du spectacle vivant ? Comment doit-on considérer l'articulation entre cette activité de production et les autres mécanismes économiques évoqués ?

Nous montrerons dans un premier temps que le fonctionnement du chant choral reste globalement cohérent avec l'économie du spectacle vivant : la production des chœurs doit être considérée globalement comme une activité non rentable demandant à être soutenue. Nous verrons ensuite que l'activité de production permet de rendre compte de la façon dont se répartissent les subventions au sein du milieu des chœurs.

#### **A. La production chorale est-elle rentable ?**

La production chorale peut-elle être considérée comme une activité susceptible d'être rentabilisée sur un marché ? Afin de répondre à cette question, il faudrait pouvoir comparer les dépenses et les recettes engendrées par l'activité de production et de diffusion des chœurs. Ne disposant pas de ces données, il faut être prudent. Pour répondre à cette question, nous nous pencherons sur la relation entretenue entre les activités de production des chœurs et le fait de disposer de ressources financières non marchandes. Si l'activité de production pouvait être valorisée efficacement sur le marché de la diffusion musicale, il n'y aurait pas lieu de penser que la production est liée, d'une façon ou d'une autre, au fait de percevoir des ressources non marchandes. Nous verrons qu'au contraire, le fait de diffuser un programme est fortement corrélié à celui de disposer de revenus non marchands. Ceci se conçoit si l'on considère que l'activité de production présente un risque important de bilan déficitaire, et qu'elle implique de mobiliser des ressources annexes venant combler le déficit engendré par la production.

Le croisement du nombre de concerts annuel avec le fait de disposer de ressources financières non marchandes, illustre clairement cette relation d'attraction entre ces variables. La proportion de chœurs disposant de ressources va croissante avec le nombre de concerts donnés.

---

26 Baumol lie le déficit structurel des entreprises de spectacle vivant à la faiblesse, voire à l'impossibilité, de gains de productivité dans ce secteur économique. Dans la mesure où les salaires tendent à s'aligner sur ceux d'autres secteurs économiques, qui eux bénéficient d'une productivité croissante, le milieu du spectacle vivant voit ses coûts de main d'œuvre augmenter sans être compensés par des gains de productivité. Dès lors, un déficit tend à se creuser sur le long terme (cf. BAUMOL et BOWEN – 1966).

Tableau 20

**Activité de production (concerts) et revenus financiers du chœur**

			Le chœur dispose de revenus financiers non marchands		Total
			Oui	Non	
Nombre de concerts par an	Aucun	Effectif	24	11	35
		% (en ligne)	68,6%	31,4%	100,0%
	Entre 1 et 3	Effectif	753	75	828
		% (en ligne)	90,9%	9,1%	100,0%
	Entre 4 et 5	Effectif	581	15	596
		% (en ligne)	97,5%	2,5%	100,0%
Entre 6 et 10	Effectif	421	16	437	
	% (en ligne)	96,3%	3,7%	100,0%	
Plus de 10	Effectif	155	12	167	
	% (en ligne)	92,8%	7,2%	100,0%	
Total		Effectif	1 934	129	2 063
		% (en ligne)	93,7%	6,3%	100,0%

Un second croisement vient confirmer cette relation. On observe la même attraction entre le fait de réaliser des enregistrements à vocation marchande, et celui de disposer d'autres sources de financement que le marché.

Tableau 21

**Activité de production (enregistrements) et revenus financiers du chœur**

			Le chœur dispose de revenus		Total
			Oui	Non	
Le chœur réalise des enregistrements destinés à la vente	Oui	Effectif	411	12	423
		% (en ligne)	97,2%	2,8%	100,0%
	Non	Effectif	1 704	154	1 858
		% (en ligne)	91,7%	8,3%	100,0%
Total		Effectif	2 115	166	2 281
		% (en ligne)	92,7%	7,3%	100,0%

Si l'on revient plus en détail sur le croisement du nombre de concerts avec le fait de disposer de revenus non marchands, on constate que la relation d'attraction soulignée n'est plus valable pour les chœurs donnant un nombre élevé de représentations. La part de ceux qui disposent de revenus financiers non marchands tombe même en-dessous de la moyenne de l'ensemble de la population. On pourrait être incité à nuancer le propos tenu jusqu'alors en émettant l'hypothèse que, pour un certain nombre de chœurs, la valorisation marchande de la production s'avère intéressante. Une telle nuance doit être envisagée en ayant en tête les constats faits plus haut sur la variété des besoins des chœurs. Il est envisageable que certaines formes de pratiques, particulièrement légères, coûtent moins que ne rapporte leur diffusion. Ceci inciterait au développement d'une activité de production plus intense, indépendamment de la mobilisation de financements autres que ceux du marché.

Afin d'explorer cette hypothèse, il faut cerner plus précisément les chœurs qui valorisent effectivement leur production de concerts sur un marché de la diffusion. Jusque là cette production était envisagée globalement, et le marché de la diffusion n'était présent que dans la capacité supposée des chœurs à y avoir recours. Deux questions de l'état des lieux invitent les

chœurs à préciser s'ils se produisent ou non dans le cadre de « cachets ». Il faut souligner l'ambiguïté de ces questions. Sur le marché de l'emploi musical, le terme de « cachet » désigne la rémunération touchée par un musicien intermittent dans le cadre d'une représentation. Cette question devrait par conséquent permettre de cerner les chœurs dont les musiciens sont rémunérés. Cependant, dans le milieu choral amateur, le terme de « cachet » désigne plutôt une gratification accordée par l'organisateur d'un concert. Le chœur reste bénévole, et dans ce cas, le « cachet » permet de couvrir les frais liés au concert, ou de contribuer au fonctionnement du groupe. Le double sens de ce terme rend délicate l'exploitation de l'item.

Cependant, cette donnée nous renseigne sur une dimension peu éclairée de l'activité économique des chœurs. Avec toutes les réserves qui s'imposent quant à la significativité des résultats obtenus, nous cherchons à interpréter cette variable. On peut considérer que cette question, quel que soit le sens qu'on lui donne (professionnalisme ou soutien financier informel), est un indice de la valorisation marchande du chœur. Vu la formulation de la question (« Le chœur est-il *invité* à se produire avec cachet ? »), on reste dans un cas comme dans l'autre dans une situation où un organisateur échange une prestation musicale contre une somme d'argent, que celle-ci soit accordée au chœur ou directement aux choristes.

Le croisement de cette variable avec le nombre de concerts donnés, et avec le fait de disposer de ressources non marchandes tend à confirmer l'hypothèse que nous avons formulée plus haut.

Tableau 22

**Cachets et activité de production (concerts)**

			Nombre de concerts par an					Total
			Aucun	1 - 3	4 - 5	6 - 10	Plus de 10	
Fréquence des cachets	Majorité des concerts avec cachet	Effectif % (en ligne)	2 0,9%	31 14,4%	62 28,7%	76 35,2%	45 20,8%	216 100,0%
	Certains concerts avec cachet	Effectif % (en ligne)	0 0,0%	123 33,2%	129 34,9%	96 25,9%	22 5,9%	370 100,0%
	Pas de cachet	Effectif % (en ligne)	13 1,3%	477 46,7%	300 29,4%	190 18,6%	41 4,0%	1 021 100,0%
Total		Effectif % (en ligne)	15 0,9%	631 39,3%	491 30,6%	362 22,5%	108 6,7%	1 607 100,0%

Les chœurs qui se produisent « avec cachet » ont clairement tendance à donner un nombre de concerts plus élevé que les autres (56,0% d'entre eux donnent plus de 6 concerts, contre 29,2% en moyenne). Pour autant, ils ne perçoivent pas significativement plus de ressources financières autres que celles du marché (95,1% contre 94,7%). On peut considérer que la position favorable occupée par ces chœurs sur le marché de la diffusion explique pour partie un niveau plus élevé de production. Les chœurs ne se produisant qu'occasionnellement « avec cachet » donnent sensiblement plus de concerts que la moyenne, et sont surtout ceux qui disposent le plus fréquemment de ressources autres. Enfin, les chœurs ne touchant jamais de cachet donnent moins de concert et sont moins nombreux à disposer de revenus non marchands. On retrouve donc pour ces deux autres catégories la situation déjà évoquée dans laquelle la production chorale est liée à la mobilisation de financements non marchands.

Tableau 23

**Cachets et revenus financiers du chœur**

			Le chœur dispose de revenus financiers non marchands		Total
			Oui	Non	
Fréquence des cachets	Majorité des concerts avec cachet	Effectif % (en ligne)	214 95,1%	11 4,9%	225 100,0%
	Certains concerts avec cachet	Effectif % (en ligne)	392 98,2%	7 1,8%	399 100,0%
	Pas de cachet	Effectif % (en ligne)	1 021 93,3%	73 6,7%	1 094 100,0%
Total		Effectif % (en ligne)	1 627 94,7%	91 5,3%	1 718 100,0%

Il faut donc effectivement nuancer le propos tenu plus haut. La vente de concerts reste une ressource que certains chœurs sont en mesure de capter. Malgré tout, ceux-ci ne représentent qu'une frange marginale de la population, et la majorité des ensembles ne bénéficie pas, ou alors de façon limitée, de cet apport du marché. Pour ces derniers, l'organisation de concerts reste fortement liée à la mobilisation d'autres ressources.

**B. Production et subventions**

Nous venons de souligner de façon globale la corrélation qui existe entre le nombre de concerts que donne un chœur et le fait que celui-ci dispose de ressources financières non-marchandes. Ce phénomène peut être pris comme un indice du risque de creuser un déficit du fait de la non rentabilité des concerts. La capacité d'un chœur à organiser une représentation dépend alors de sa capacité à équilibrer son budget par d'autres ressources que celles provenant du marché. Dans le cadre d'une réflexion sur la façon dont sont distribués les revenus extérieurs des chœurs (subventions et mécénat), un autre type de relation doit être envisagé. Certes la capacité du chœur à organiser ces manifestations dépend de ses financements extérieurs. Mais, à l'inverse, dans certains cas au moins, la capacité des chœurs à capter ces financements dépend au moins en partie de leur visibilité sur la scène musicale, et de la qualité du bilan d'activité qu'ils sont en mesure de fournir, donc indirectement, mais tout de même de façon significative, du nombre et de la qualité des concerts donnés.

On le voit, les liens de causalité mettant en relation l'activité du chœur avec ses financements sont complexes. Nous concluons cette partie sur l'économie des chœurs en tentant de cerner certains aspects de cette relation. Nous nous pencherons plus particulièrement sur la façon dont deux dimensions de l'activité de production de concert des chœurs rentrent en compte dans leur capacité à obtenir un financement : son ampleur et son échelle.

Penchons-nous tout d'abord sur l'ampleur de l'activité de production de spectacle des chœurs en mettant en relation le nombre de concerts donnés par un chœur avec les subventions dont il dispose. A l'échelle de l'ensemble de la population chorale, les croisements effectués confirment la relation déjà évoquée entre organisation de concerts et obtention de revenus non-marchands. Quel que soit le niveau de subvention envisagé (à l'exception de la communauté de communes pour laquelle la relation n'est pas significative), on observe une corrélation positive entre le nombre de concerts et le fait de toucher une aide. Ce résultat est également cohérent avec la concentration des sources de subvention. Dans l'ensemble, les administrations publiques aident les chœurs qui donnent des concerts, quelle qu'en soit l'explication sur le plan causal : nécessité pour les chœurs de capter une subvention pour organiser un concert, ou sélection des chœurs, par la tutelle, sur un critère d'activité. Les deux hypothèses sont crédibles sans être exclusives l'une de l'autre.



Si l'on se situe au sein de la population des chœurs subventionnés, on peut mettre en évidence des différences dans les relations qui s'établissent entre obtention d'une aide et nombre de concerts, selon la provenance de la subvention. On retrouve en effet l'opposition entre subventions des communes d'une part, subventions des conseils généraux, régionaux et DRAC d'autre part. Il y a une attraction entre un nombre élevé de concerts et le fait d'être subventionné par le conseil général, le conseil régional et la DRAC. Il n'en va pas de même pour les subventions des communes. La répartition du nombre de concerts pour les chœurs subventionnés par les communes est assez similaire à celle de l'ensemble de la population subventionnée.

Tableau 24

**Subventions et activité de production (concerts)**

		Nombre de concerts par an					Total
		Aucun	Entre 1 et 3	Entre 4 et 5	Entre 6 et 10	Plus de 10	
		% (en ligne)	% (en ligne)	% (en ligne)	% (en ligne)	% (en ligne)	
Source de subvention(*)	Commune d'implantation du chœur	1,6%	33,0%	32,4%	24,0%	9,0%	100,0%
	Communauté de communes ou district	0,0%	38,3%	29,6%	27,2%	4,9%	100,0%
	Conseil Général	1,0%	28,4%	33,4%	25,4%	11,8%	100,0%
	Conseil Régional	0,7%	18,6%	31,4%	28,6%	20,7%	100,0%
	DRAC	0,0%	23,0%	23,0%	27,0%	27,0%	100,0%
	Total	1,5%	32,6%	32,2%	24,5%	9,2%	100,0%

\* NB : ce tableau ne résulte pas d'un tri croisé : certains chœurs touchent plusieurs subventions et apparaissent par conséquent sur plusieurs lignes

On retrouve ici le second principe de distribution des subventions : on peut faire l'hypothèse que les conseils généraux, régionaux, et la DRAC subventionnent tous les trois des chœurs en partie au moins sur la base d'un niveau de production important. Ceci se traduit par une concentration de ces subventions sur des chœurs donnant un nombre élevé de concerts. Si on observe la distribution du nombre moyen de concerts donnés par les chœurs, en fonction du fait que ceux-ci sont soutenus par ces trois sources de subventions, par seulement, deux, une ou aucune, on vérifie effectivement que la «rencontre » entre ces aides publiques se fait essentiellement autour des chœurs donnant un nombre élevé de concerts. A l'inverse, les municipalités seraient moins sensibles au nombre de concerts, voire, concentreraient sciemment leurs aides sur des chœurs moins orientés vers la représentation.

Le deuxième aspect de l'activité de production d'un chœur susceptible d'avoir un impact sur sa capacité à obtenir un financement public est son rayonnement, l'échelle géographique à laquelle il diffuse ses concerts. Nous constatons en effet que les administrations susceptibles de subventionner des chœurs sont sensibles au cadre dans lequel sont donnés les concerts de l'ensemble. Les administrations publiques tendent à subventionner plus fréquemment les chœurs qui donnent des concerts sur leur territoire ou sur une échelle plus large. Le tableau 25 illustre la façon dont s'exprime cet effet.

Tableau 25

**Synthèse des croisements entre provenance des sources de subventions et échelle de diffusion des concerts**

		Le chœur donne des concerts dans :				
		Sa commune d'origine	Son département	Sa région	En France	A l'étranger
Le chœur touche des subventions de :	Commune	+	+	+	+	+
	Conseil général	ns	+	+	+	+
	Conseil régional	ns	ns	+	+	+
	DRAC	ns	ns	+	+	+

- Répulsion  
 + Attraction  
 NS Relation non significative au seuil de 1% (test du khi<sup>2</sup>)

Soulignons tout d'abord que le fait de donner des concerts à une échelle donnée n'a jamais un impact négatif sur le fait d'obtenir une subvention quelle qu'elle soit. La relation est « au pire » non significative.

Le fait de se produire en concert, quel que soit le lieu où est donné le concert, a un impact positif sur le fait d'obtenir une subvention municipale. Les chœurs donnant des concerts dans leur commune, aussi bien que ceux qui se produisent dans leur département, dans leur région, à l'échelle nationale ou internationale, sont sur-représentés parmi les chœurs touchant des aides de leur municipalité.

Ceci n'est pas vrai dans le cas des subventions accordées par les DRAC. Les chœurs se produisant à l'échelle régionale, nationale et internationale ont en effet plus tendance à toucher des aides de la DRAC que ceux qui ne donnent pas de concerts à ces échelles. Par contre, le fait de se produire dans sa commune d'origine n'a pas d'impact significatif sur le fait d'être aidé par la DRAC. La même absence de corrélation est vraie pour les concerts donnés dans le département.

On retrouve à peu près le même cas de figure pour la région que pour la DRAC, et, à une échelle différente, pour le conseil général : les chœurs donnant des concerts dans leur département sont sur-représentés parmi les chœurs aidés par ce dernier.

Il semble donc qu'il existe un lien entre échelle de diffusion et capacité à obtenir une subvention donnée. Les administrations en charge de la gestion de ces aides privilégient les chœurs diffusant leur production au minimum à l'échelle du territoire concerné et au-delà. Deux impératifs semblent se conjuguer ici : une volonté de couvrir le territoire géré par l'administration, et une incitation au rayonnement sur une échelle plus vaste (le chœur serait un « ambassadeur » de son lieu d'origine).

#### **IV. Types de répertoire et économie chorale**

On voit donc se dessiner plusieurs oppositions du point de vue du fonctionnement économique des chœurs. En ce qui concerne leurs besoins, des chœurs fonctionnant de façon légère s'opposent à des chœurs mobilisant un équipement demandant un investissement plus lourd. Du point de vue des compétences, un fonctionnement amateur s'oppose à un fonctionnement professionnel. Concernant le financement non marchand du milieu, des chœurs ne disposant d'aucun revenu financier ou des seules cotisations s'opposent à des ensembles qui bénéficient de la concentration d'un certain nombre d'aides publiques. Enfin, du point de vue de l'activité

de production, des chœurs disposant de ressources non marchandes ou captant des revenus sur le marché de la diffusion sont en mesure d'avoir un niveau d'activité de production plus élevé que les autres ensembles. Ces oppositions dessinent quatre dimensions du milieu choral (l'équipement, le professionnalisme, le financement non marchand, et le niveau de production). Les traitements réalisés laissent supposer que celles-ci sont en partie colinéaires : les clivages qu'elles dessinent se recoupent au moins partiellement.

Le premier chapitre de ce rapport mettait également en évidence une opposition entre répertoire savant et répertoire populaire. Afin de conclure cette partie sur le fonctionnement économique du milieu choral, nous cherchons à réintroduire la variable répertoire au sein du paysage économique dessiné. L'opposition entre deux types de répertoire se retrouve-t-elle dans la façon dont se structure le champ des pratiques chorales d'un point de vue économique ?

Si la réalité n'est pas toujours tranchée, il faut néanmoins souligner une nette tendance des chœurs de répertoire savant à bénéficier de conditions de travail et de production globalement plus avantageuses que les ensembles de répertoire populaire.

Nous étudierons successivement les disparités caractérisant d'une part l'équipement dont disposent les chœurs, d'autre part, l'accès qu'ils ont aux sources de financement, et enfin les positions qu'ils occupent sur les marchés de diffusion de leur travail.

### **A. Répertoire et conditions de travail des chœurs**

Penchons-nous tout d'abord sur les conditions dans lesquelles les chœurs répètent. La disparité de situation n'est pas flagrante, entre les chœurs de répertoire savant et ceux de répertoire dit populaire. Elle dépend des paramètres pris en compte.

Si l'on considère le lieu de répétition, il n'apparaît pas de décalage significatif entre les chœurs répartis en fonction de leur répertoire. Que l'on prenne en compte la taille de la salle, son acoustique, ou bien qu'on évalue cette salle globalement, les chœurs de répertoire savant ne semblent pas significativement mieux lotis que les chœurs de répertoire populaire. Ou plutôt, étant donné la part importante de subjectivité laissée aux répondants dans le cadre de ces questions, satisfaction et mécontentement se répartissent de façon assez comparables au sein des différentes catégories de chœurs (le caractère satisfaisant de l'acoustique dépend en partie du degré d'exigence en la matière).

Il n'en va pas de même dès que l'on fixe des critères plus tangibles, ayant trait en particulier à l'équipement dont disposent les chœurs. Les chœurs de répertoire savant sont en proportion plus nombreux que les autres à disposer dans leur salle de gradins, et plus encore de matériel HIFI ou de pupitres.

Il est intéressant de noter que ce décalage ne se répercute pas sur les réponses à la question « Globalement, cette salle convient-elle aux répétitions ? » qui conclut la série de questions sur les conditions de travail, et semble devoir la synthétiser. Alors qu'il apparaît clairement que les chœurs de répertoire populaire disposent de salles de travail moins bien équipées que les autres, on n'est pas en mesure de déceler un écart significatif dans la satisfaction que ceux-ci témoignent à l'égard de leurs lieux de répétition. On peut s'interroger sur ce que révèle ce degré de sensibilité apparemment moindre des chœurs de répertoire populaire à l'égard de leurs conditions de travail. On retrouve ici la question de la définition des besoins, en relation avec les spécificités de la pratique, abordée plus haut. La pratique d'un répertoire populaire suscite-t-elle moins de besoins que celle d'un répertoire savant ?

### **B. Répertoire et financement**

Du point de vue du financement de la pratique chorale, on observe là encore que certains clivages que l'on a soulignés recoupent celui du répertoire.

Les chœurs de répertoire savant participent de la même façon que ceux de répertoire populaire aux deux types de fonctionnement que nous avons évoqués (informel et marchand). Les ressources en nature ne bénéficient pas plus à l'un de ces répertoires qu'à l'autre. Si un décalage apparaît concernant ce point, c'est au bénéfice des chœurs de répertoire varié, et

dans une mesure assez limitée. Par ailleurs, la proportion des chœurs qui demandent une cotisation annuelle est équivalente quel que soit le répertoire pratiqué, savant ou populaire. En revanche, il apparaît que les chœurs de répertoire savant captent plus systématiquement d'autres sources de revenus. C'est en premier lieu le mécénat privé qui bénéficie largement plus aux chœurs de répertoire savant qu'aux chœurs de répertoire populaire (cf. tableau 26).

Tableau 26

			Le chœur a bénéficié d'un mécénat privé		Total
			Oui	Non	
Répertoire du chœur	Savant	Effectif	94	511	605
		% (en ligne)	15,5%	84,5%	100,0%
	Populaire	Effectif	38	871	909
% (en ligne)		4,2%	95,8%	100,0%	
Varié	Effectif	46	679	725	
	% (en ligne)	6,3%	93,7%	100,0%	
Total	Effectif	178	2 061	2 239	
	% (en ligne)	7,9%	92,1%	100,0%	

La situation est plus nuancée en ce qui concerne la capacité des chœurs à obtenir des subventions publiques. Parmi les chœurs de répertoire savant la proportion d'ensembles subventionnés n'est pas significativement plus élevée que la moyenne (64,6% contre 63,1%). Il faut rentrer dans le détail des financeurs publics afin de nuancer ce propos.

Les subventions des communes profitent autant aux chœurs de répertoire savant qu'aux autres (la proportion de chœurs subventionnés par leur commune d'implantation est de 55,3%, et ce taux ne varie pas de façon significative en fonction du répertoire).

En revanche, une relation très significative apparaît lorsque l'on croise le répertoire avec le fait de toucher des subventions en provenance du conseil général, du conseil régional et plus encore de la DRAC. Dans ce dernier cas, le taux de chœurs de répertoire savant subventionnés est plus de deux fois supérieur à celui de l'ensemble des chœurs. On retrouve ici encore l'opposition entre subventions municipales d'une part, subventions des conseils généraux, conseils régionaux et DRAC d'autre part. Ces aides publiques dont on avait souligné la concentration ont donc tendance à se regrouper autour d'un type de répertoire particulier.

Tableau 27

			Le chœur est subventionné par la DRAC		Total
			Oui	Non	
Répertoire du chœur	Savant	Effectif	47	546	593
		% (en ligne)	7,9%	92,1%	100,0%
	Populaire	Effectif	13	880	893
% (en ligne)		1,5%	98,5%	100,0%	
Varié	Effectif	18	689	707	
	% (en ligne)	2,5%	97,5%	100,0%	
Total	Effectif	78	2 115	2 193	
	% (en ligne)	3,6%	96,4%	100,0%	

### C. Répertoire et diffusion musicale

Un dernier point doit être fait au sujet de l'impact du répertoire sur le positionnement des chœurs en termes de diffusion musicale.

Soulignons tout d'abord que le nombre de concerts donnés par an semble relativement

indépendant du répertoire. Il n'y a pas de décalage flagrant en ce qui concerne le nombre moyen de concerts donnés par an entre les chœurs de répertoire savant et populaire.

Tableau 28

**Répertoire et nombre moyen de concerts**

Répertoire du chœur	Moyenne	Effectif
Savant	5,54	516
Populaire	5,87	762
Varié	5,90	602
Total	5,79	1 880

Un premier élément discriminant clairement les chœurs de répertoire populaire des chœurs de répertoire savant dans le cadre de leurs représentations tient à l'accompagnement de l'ensemble.

Les chœurs de répertoire populaire ont davantage tendance que les autres à se produire seuls sur scène, *a cappella*. A l'inverse, les chœurs de répertoire savant sont en proportion plus nombreux à être accompagnés quelle que soit la forme de cet accompagnement (un instrumentiste seul, un petit ensemble instrumental, un orchestre ou des chanteurs solistes).

Tableau 29

**Répertoire du chœur et concerts *a cappella***

			Le chœur donne des concerts <i>a cappella</i>		Total
			Exclusivement-Souvent	Parfois-Jamais	
Répertoire du chœur	Savant	Effectif	357	255	612
		% (en ligne)	58,3%	41,7%	100,0%
	Populaire	Effectif	574	339	913
		% (en ligne)	62,9%	37,1%	100,0%
	Varié	Effectif	546	176	722
		% (en ligne)	75,6%	24,4%	100,0%
Total	Effectif	1 477	770	2 247	
	% (en ligne)	65,7%	34,3%	100,0%	

Deux effets sont susceptibles de jouer ici dans le même sens. Pour certains types d'accompagnement, on peut supposer que la nature même du répertoire joue sur la plus grande fréquence de tel ou tel type d'accompagnement. C'est le cas de façon très claire pour l'accompagnement orchestral pour lequel l'attraction avec le répertoire dit savant est particulièrement forte : les œuvres nécessitant l'accompagnement d'un orchestre sont sans doute plus fréquentes au sein du répertoire savant que du répertoire populaire.

A cet effet du répertoire à proprement parler vient sans doute s'ajouter une plus grande capacité des chœurs de répertoire savant à susciter des partenariats ou à financer la participation d'ensembles ou de musiciens. Cet effet lié à un décalage dans les moyens dont disposent les chœurs se fait sentir dans des formes de représentations plus légères, qui n'ont à première vue aucune raison d'être plus étroitement liées à un type de répertoire qu'à un autre : production *a cappella*, accompagnée par un instrumentiste seul ou par de petits ensembles instrumentaux.

Tableau 30

**Répertoire du chœur et accompagnement par un petit ensemble instrumental**

			Le chœur donne des concerts avec un petit ensemble instrumental		Total
			Exclusivement-Souvent	Parfois-Jamais	
Répertoire du chœur	Savant	Effectif	130	482	612
		% (en ligne)	21,2%	78,8%	100,0%
	Populaire	Effectif	93	820	913
		% (en ligne)	10,2%	89,8%	100,0%
	Varié	Effectif	63	659	722
		% (en ligne)	8,7%	91,3%	100,0%
Total		Effectif	286	1 961	2 247
		% (en ligne)	12,7%	87,3%	100,0%

Tableau 31

**Répertoire du chœur et accompagnement orchestral**

			Le chœur donne des concerts avec un orchestre		Total
			Exclusivement-Souvent	Parfois-Jamais	
Répertoire du chœur	Savant	Effectif	139	473	612
		% (en ligne)	22,7%	77,3%	100,0%
	Populaire	Effectif	26	887	913
		% (en ligne)	2,8%	97,2%	100,0%
	Varié	Effectif	41	681	722
		% (en ligne)	5,7%	94,3%	100,0%
Total		Effectif	206	2 041	2 247
		% (en ligne)	9,2%	90,8%	100,0%

Du point de vue du rayonnement du chœur, les chœurs de répertoire savant diffusent leurs concerts sur un territoire plus large que les chœurs de répertoire populaire. 73,1% de l'ensemble des chœurs donnent exclusivement ou souvent des concerts au sein de leur commune d'implantation. Ce taux ne varie pas significativement en fonction du répertoire. En revanche, lorsque l'on considère des aires de diffusion plus larges, un décalage s'instaure entre chœurs de répertoire savant et chœurs de répertoire populaire. Les chœurs de répertoire savant sont en moyenne plus nombreux à diffuser leurs concerts à l'échelle du département ou de la région. Les chœurs de rayonnement national ou international sont trop peu nombreux pour que l'on puisse en tirer des conclusions claires.

Tableau 32

## Répertoire du chœur et concerts en région

			Le chœur donne des concerts dans sa région		Total
			Exclusivement-Souvent	Parfois-Jamais	
Répertoire du chœur	Savant	Effectif	77	479	556
		% (en ligne)	13,8%	86,2%	100,0%
	Populaire	Effectif	57	777	834
		% (en ligne)	6,8%	93,2%	100,0%
	Varié	Effectif	48	608	656
		% (en ligne)	7,3%	92,7%	100,0%
Total		Effectif	182	1 864	2 046
		% (en ligne)	8,9%	91,1%	100,0%

Si l'on s'intéresse à la valorisation des productions sur un marché de la diffusion musicale, on observe là encore un décalage dans les situations. Les chœurs de répertoire savant sont proportionnellement plus nombreux que les autres à participer à des productions « avec cachets ». Encore une fois, cet indicateur doit être pris avec beaucoup de précaution. Il ne désigne pas une situation clairement définie, mais il permet d'appréhender un ensemble de cas de figure où la représentation fait l'objet d'une contrepartie financière, que celle-ci soit informelle et versée au chœur, ou déclarée et versée directement aux choristes.

Tableau 33

## Répertoire du chœur et cachets

			Fréquence des cachets			Total
			Majorité des concerts avec cachet	Certains concerts avec cachet	Pas de cachet	
Répertoire du chœur	Savant	Effectif	99	138	224	461
		% (en ligne)	21,5%	29,9%	48,6%	100,0%
	Populaire	Effectif	81	130	484	695
		% (en ligne)	11,7%	18,7%	69,6%	100,0%
	Varié	Effectif	47	131	373	551
		% (en ligne)	8,5%	23,8%	67,7%	100,0%
Total		Effectif	227	399	1 081	1 707
		% (en ligne)	13,3%	23,4%	63,3%	100,0%

Enfin, un dernier point sur lequel nous nous pencherons sera la question du rapport à l'enregistrement, autre forme de diffusion du travail réalisé par les chœurs. Dans l'ensemble, les chœurs de répertoire savant ont plus tendance que les autres à réaliser des enregistrements, quelle qu'en soit la finalité (usage de souvenir, de promotion ou vente).

Tableau 34

**Répertoire du chœur et enregistrements**

			Le chœur réalise des enregistrements		Total
			Oui	Non	
Répertoire du chœur	Savant	Effectif	451	119	570
		% (en ligne)	79,1%	20,9%	100,0%
	Populaire	Effectif	527	293	820
		% (en ligne)	64,3%	35,7%	100,0%
	Varié	Effectif	469	197	666
		% (en ligne)	70,4%	29,6%	100,0%
Total		Effectif	1 447	609	2 056
		% (en ligne)	70,4%	29,6%	100,0%

Si l'on rentre dans le détail de ces divers usages de l'enregistrement, ce décalage se retrouve particulièrement pour les enregistrements à usage de souvenir ou destinés à la promotion. On peut supposer que l'on retrouve ici le décalage dans les moyens dont disposent les chœurs : les chœurs de répertoire savant seraient plus équipés que les autres ou auraient plus facilement accès à du matériel d'enregistrement, ce qui leur permettrait de réaliser plus fréquemment ce type d'enregistrement dont la finalité première n'est pas marchande.

Ce décalage ne se retrouve pas en revanche pour les enregistrements destinés à la vente. Quel que soit le répertoire abordé, le taux de chœurs réalisant de tels enregistrements tourne autour de 19%. Cependant, le décalage est réintroduit lorsque l'on prend en compte les canaux de vente de ces enregistrements commerciaux. Les chœurs de répertoire populaire auront plus tendance à vendre eux-mêmes leurs enregistrements, tandis que les chœurs de répertoire savant ont plus tendance à passer par les circuits professionnels de distribution. On retrouve ici la propension de ces derniers à être mieux insérés sur les marchés de la diffusion musicale.

## Conclusion

Nous concluons cette partie par une brève synthèse de ses principaux résultats. L'économie du monde choral a été abordée sous trois angles. Les questions des besoins des ensembles vocaux, du financement de la pratique chorale, et de la production des chœurs ont été traitées successivement. Dans chaque cas, on a cherché dans un premier temps à clarifier les termes dans lesquels ces questions pouvaient être posées. Dans la mesure où les données nous le permettaient, on s'est alors attaché à voir en quoi les phénomènes abordés nous permettent de mettre en forme la population des chœurs en distinguant en son sein de grands ensembles. Cette démarche nous conduit à organiser le monde choral autour d'une série d'oppositions.

Du point de vue du fonctionnement matériel des chœurs, on distingue trois types de réponses susceptibles d'être apportées par les acteurs à leurs besoins : recourir au marché, fonctionner de façon informelle, et faire de nécessité vertu. En ce qui concerne les besoins en compétence des ensembles, l'opposition entre marché et fonctionnement informel se retrouve dans la distinction entre professionnalisme et amateurisme.



Du point de vue du financement du monde choral, le trait caractéristique est celui de la concentration des ressources financières extérieures. Des ensembles ne disposant d'aucun revenu, ou de la seule cotisation, s'opposent à d'autres ensembles qui auront tendance à cumuler diverses subventions et du mécénat.

Enfin, en ce qui concerne la diffusion de leur travail, une frange marginale de chœurs semble parvenir à rentabiliser sa production sur un plan marchand. En dehors de ces rares cas de figure, la capacité de se produire en concert reste assez largement conditionnée à l'obtention de financements annexes.

L'introduction de la variable du répertoire nous conduit à constater que la distinction entre des chœurs de répertoire savant et des chœurs de répertoire populaire n'est pas totalement étrangère à la façon dont ces trois thématiques économiques structurent le monde choral. Les chœurs de répertoire savant ont en effet tendance à être mieux équipés, à capter plus aisément des financements extérieurs (subvention et mécénat), et ils sont visiblement mieux insérés sur les marchés de la diffusion musicale.

## **Les chefs de chœur : la question de la professionnalisation**

---

Il s'agit dans le cadre de cette dernière partie, de donner une lisibilité à la population des chefs de chœur. Nous aborderons ce sujet par le biais de la question particulière de la profession. Certains chefs de chœur sont rémunérés pour leur activité de direction chorale, alors que d'autres dirigent bénévolement leurs chœurs. Pour replacer cette distinction au sein de la réflexion menée dans la partie précédente : la relation de certains chefs avec l'ensemble dirigé se conçoit dans le cadre d'un marché du travail, quand les autres interagissent à l'extérieur de ce dispositif. Que recouvre une telle opposition ?

Cet angle d'approche n'épuise bien entendu pas l'ensemble des interrogations que l'on peut avoir au sujet des chefs de chœur. Le fait de nous intéresser aux spécificités de la population des chefs professionnels nous conduit néanmoins à élargir notre investigation au-delà de la seule rémunération, à des sujets tels que la formation, l'expérience musicale autre que celle liée à la direction chorale, les parcours menant à la direction de chœur, etc.

Nous organiserons notre réflexion en deux temps. Nous soulignerons tout d'abord le caractère clivant de la rémunération au sein du milieu des chefs de chœur. Nous verrons que les chefs de chœur rémunérés constituent un ensemble qui se distingue de l'ensemble de la population étudiée sur un certain nombre de caractéristiques. Nous nous concentrerons alors sur ce groupe restreint, en cherchant à préciser ce que recouvre la notion de profession appliquée à l'activité de chef de chœur.

### **I. Professionnels et amateurs**

Dans un premier temps, penchons-nous sur le clivage que dessine, au sein de la population des chefs de chœur, le fait d'être rémunéré ou non. Plus d'un tiers (38,5%) de la population totale déclare être rémunéré pour son activité de direction. Il s'agit de montrer que la distribution des rémunérations des chefs de chœur ne se fait pas au hasard. La rémunération de l'activité de direction distingue un groupe de chefs de chœur dont les caractéristiques diffèrent sensiblement de celles de l'ensemble de la population.

Le groupe des chefs de chœur rémunérés est plus féminisé que l'ensemble de la population. 52,6% des chefs rémunérés sont des femmes, alors que ce taux n'est que de 45,8% pour ceux qui sont bénévoles. Ce groupe est également plus jeune dans son ensemble, avec un écart de plus d'une dizaine d'années entre les deux groupes. L'âge moyen des chefs rémunérés est de 41 ans, celui des chefs non-rémunérés est de 52 ans (les âges médians sont respectivement de 40 et 53 ans). La durée pendant laquelle ces chefs ont pratiqué la direction ne varie pourtant pas aussi fortement que l'âge. Les chefs rémunérés dirigent des chœurs depuis 13,76 ans en moyenne (la médiane est à 12), cette durée est de 16,44 ans en moyenne pour les chefs non rémunérés (la médiane est à 15). L'écart d'âge se répercute donc largement sur l'âge des débuts dans la direction de chœur. Les chefs rémunérés ont commencé à diriger plus jeunes que les autres : à 27 ans en moyenne, quand cet âge est de 36 ans pour les chefs non-rémunérés.

Les trajectoires conduisant les individus à diriger des chœurs ne sont pas vécues de la même façon par les chefs selon qu'ils sont rémunérés ou non. 48,8% des chefs rémunérés considèrent la direction de chœur comme résultant d'un choix. Les chefs bénévoles ne sont que 32,8% dans ce cas, 67,2% d'entre eux considérant que leur activité de direction résulte d'une suite d'événements imprévus.

Ce décalage nous incite à nous pencher sur les trajectoires conduisant les chefs à diriger des chœurs. Nous pouvons pour cela mobiliser les données de l'enquête portant sur l'expérience musicale et la formation des chefs interrogés.

Nous n'observons aucun lien remarquable entre le fait d'être rémunéré et l'expérience chorale autre que la direction. Les chefs rémunérés ne sont pas significativement plus nombreux à avoir chanté dans un chœur avant de diriger, ni à chanter dans d'autres chœurs que ceux dirigés.

En revanche, sur le plan de la formation musicale, le groupe des chefs rémunérés se distingue fortement de l'ensemble de la population des chefs de chœur. La proportion de chefs de chœur titulaires de diplômes de musique est largement plus élevée chez les chefs rémunérés (86,4% d'entre eux), que pour les chefs bénévoles (43,2%).

Cette tendance des chefs rémunérés à être mieux formés s'observe quel que soit le domaine de formation considéré. Les chefs de chœur rémunérés sont proportionnellement plus nombreux que les bénévoles à avoir bénéficié d'une formation à la direction (80,9% contre 62,4%), à pratiquer un instrument (86,4% contre 65,9%), à avoir pris des cours de chant (80,0% contre 60,0%), ou encore à prendre des cours de chant à l'heure actuelle (27,7% contre 14,9%). Enfin, plus de la moitié (52,0%) des chefs de chœur rémunérés étaient formés à la direction avant de diriger leur premier chœur. Cette proportion tombe à 38,8% pour les bénévoles.

Parmi les chefs des chœur ayant suivi une formation à la direction, on retrouve une opposition entre rémunérés et bénévoles en ce qui concerne les lieux de formation. Les chefs rémunérés sont en proportion plus nombreux que les autres à s'être formés en école de musique ou en université. Les chefs qui ont suivi une formation dans le cadre de fédérations de chant choral sont en revanche moins nombreux parmi les chefs rémunérés, et très largement sur-représentés parmi les chefs bénévoles. Les Centres d'Art Polyphonique sont des lieux de formation plus neutres de ce point de vue, chefs rémunérés et bénévoles y sont représentés de façon équilibrée.

On voit se dessiner deux types cohérents qui coexisteraient au sein de la population des chefs de chœur. Pour certains, la direction résulte d'un choix (ou, tout du moins, cette activité est vécue comme résultat d'une trajectoire maîtrisée). Des individus souhaitant avoir une activité de direction acquièrent des compétences dans le cadre de formations initiales (écoles de musique, universités). Dès la fin de leur cursus de formation (donc relativement jeunes) leurs connaissances musicales leur permettent de se positionner sur un marché de l'emploi des chefs de chœur. A l'opposé de ce modèle « professionnel », d'autres individus ne décident pas de diriger, mais y sont conduits par des concours de circonstances imprévus. Il conviendrait de s'interroger plus précisément sur ces « circonstances », et chercher à mettre en évidence les trajectoires types conduisant à la direction. Ces individus sont globalement moins formés, et acquièrent *a posteriori* des compétences, au sein de structures spécialisées dans le milieu choral, et proposant des formations *ad hoc* (centres d'art polyphoniques et fédérations).

Afin de conclure sur ce point, soulignons que nous ne sommes pas en mesure de tirer des conclusions en termes dynamiques sur l'évolution du modèle professionnel. Les données dont nous disposons ne sont pas longitudinales, il nous est impossible de vérifier l'idée d'une professionnalisation du milieu des chefs de chœur au cours des dernières années. Notons simplement le rôle que jouent des structures comme le conservatoire et l'université dans l'émergence d'un modèle professionnel de la direction. Le fait que les formations à la direction de chœur que proposent ces institutions soient assez récentes va dans le sens d'une professionnalisation de la fonction de chef de chœur au cours des années 1980-2000.

## **II. La profession de chef de chœur**

Une fois cernées les spécificités de cet ensemble de chefs de chœur rémunérés, penchons-nous plus particulièrement sur ce que peut recouvrir la notion de profession dans le cadre de la direction de chœur. Que signifie être chef de chœur « professionnel » ? Dire qu'un individu est rémunéré pour diriger une chorale ne suffit pas à épuiser la réalité de sa situation. Quels statuts peuvent-être accordés à ces rémunérations ? Son activité professionnelle se résume-t-elle au chant choral ?

Il faut cerner ici plus précisément le statut que peut avoir aux yeux des chefs la rémunération qu'ils touchent au titre de la direction d'un ensemble. Nous ne disposons pas d'éléments sur la forme ou le montant de ces rémunérations. Deux éléments cependant sont remarquables en ce qui concerne l'ensemble de départ des chefs rémunérés. Pour près d'un tiers de ce groupe (31,6%), cette rémunération n'est qu'occasionnelle. D'autre part, cette rémunération n'est une source de revenu déclarée comme « exclusive » que pour 8,7%<sup>27</sup> d'entre eux.

Ces deux dernières données soulignent d'ores et déjà une spécificité du métier des chefs des chœurs. Sauf à limiter l'usage du terme à une frange extrêmement restreinte de la population concernée par la rémunération, la profession de chef de chœur n'est pas comparable à la situation dominante sur la majorité des segments du marché du travail. Une profession se conçoit généralement comme un emploi à plein temps, rémunéré de façon constante et généralement exercé de façon exclusive de tout autre. Pour sa part, la direction de chœur s'inscrit à l'inverse dans un contexte d'activités multiples, et peut n'être rémunérée que de façon occasionnelle.

Ce constat doit être souligné, il n'a cependant en soi rien d'étonnant. La rémunération des chefs de chœur ne fait à travers ces spécificités qu'obéir au fonctionnement global du marché du travail du milieu musical (et de façon plus générale, du milieu artistique). L'ampleur particulièrement limitée d'une activité de direction source unique de revenu doit être analysée dans ce sens. Les travaux de sociologie économique de la culture creusent cet aspect du travail artistique. Pierre-Michel Menger met notamment en évidence les stratégies de constitution d'un portefeuille d'activités diversifié comme réponse à l'incertitude propre à ces professions (MENGER – 1989). Philippe Coulangeon, pour sa part, illustre concrètement ces stratégies dans le cadre de sa monographie sur les musiciens interprètes. Il souligne le « poids des activités d'enseignement », minimise l'ampleur du phénomène de « double activité » (cumul d'une activité musicale avec un emploi non-musical), et déplaie les modes de constitution d'un portefeuille d'activités à travers une typologie des « profils de participation au marché de l'emploi musical » (COULANGEON – 2004). Creusons ce que recouvre dans le cas des chefs de chœur cette prégnance de l'activité multiple. Il faut garder à l'esprit l'image de la profession de musicien que propose l'étude de Philippe Coulangeon, et chercher à voir dans quelle mesure le segment que nous décrivons se distingue des traits généraux de ce marché.

Soulignons tout d'abord que cette corrélation entre exercice en tant que professionnel de la direction de chœur et nécessité de cumuler plusieurs activités s'observe très concrètement au sein même de l'activité de chef de chœur (indépendamment d'activités musicales autres que la direction, voire non musicales). Les chefs de chœur rémunérés ont plus tendance que les autres à diriger plusieurs chœurs (cf. tableau 35).

---

27 Le taux des chefs tirant leurs revenus de la seule direction de chœur est d'ailleurs probablement inférieur à ce chiffre. Dans certains cas, la réponse doit sans doute être interprétée dans le sens « cette rémunération est le seul revenu du travail ». Des chefs se déclarent à la fois « inactifs » (retraité, étudiant, ou sans profession), et ne tirer des revenus que de la direction chorale. Si la direction était effectivement l'unique revenu, on s'attendrait à ce que l'individu se déclare comme musicien professionnel.

Tableau 35

## Rémunération et nombre de chœurs dirigés

			Le chef dirige plusieurs chœurs		Total
			oui	non	
L'activité de chef de chœur est rémunérée	Oui	Effectif	487	235	722
		% dans l'activité de chef de chœur est rémunérée	67,5%	32,5%	100,0%
	Non	Effectif	303	832	1 135
		% dans l'activité de chef de chœur est rémunérée	26,7%	73,3%	100,0%
Total		Effectif	790	1 067	1 857
		% dans l'activité de chef de chœur est rémunérée	42,5%	57,5%	100,0%

Cette corrélation entre la rémunération de l'activité de direction, et le fait de diriger plusieurs chœurs se traduit dans le nombre de chœurs dirigés par les chefs. Les chefs rémunérés dirigent en moyenne 2,3 chœurs, contre 1,3 pour les chefs bénévoles. Cette opposition nous renvoie aux formes d'emploi des segments du marché du travail musical marqués par le système de l'intermittence. Pour y trouver une situation stable, et s'y maintenir, les musiciens sont conduits à multiplier les employeurs. Les chefs de chœur participent manifestement de ce type de fonctionnement.

Intéressons-nous aux domaines d'activité autres que la direction de chœur, et au sein desquels les chefs de chœur rémunérés exercent un emploi. 11,3% des chefs de chœur actifs et rémunérés exercent en parallèle une profession non musicale. Ce chiffre retient l'attention si on le met en regard avec les développements de Philippe Coulangeon au sujet de la catégorie qu'il qualifie de « doubles-actifs ». Celui-ci souligne à juste titre que c'est la relation entre professionnels et amateurs qui se joue ici. Certains musiciens tirent leurs revenus d'autres activités, mais interviennent ponctuellement sur le marché de la musique. Le fait que leur activité extra-musicale leur permette d'accepter éventuellement des conditions de rémunération peu attractives est mal vécu par les musiciens professionnels, qui dénoncent une « concurrence déloyale ». Philippe Coulangeon évoque ces discours de dénonciation, mais souligne que ce phénomène relève en grande partie du mythe. Il relativise l'ampleur de ce phénomène de double-activité, et estime qu'elle ne concerne pas plus de 2% des musiciens interprètes (COULANGEON – 2004 ; p.78). Le segment de la direction de chœur présente-t-il une spécificité de ce point de vue ? Serait-il, au sein du marché du travail musical, particulièrement perméable à l'intervention d'amateurs (entendus ici au sens d'individus dont la musique n'est pas l'activité principale, mais se positionnant ponctuellement sur ce marché du travail) ?

Sans doute peut-on expliquer une part de l'écart entre les deux chiffres par le décalage dans les données de départ. Philippe Coulangeon travaille à partir des données de la Caisse des congés spectacle, c'est-à-dire sur des musiciens dont l'activité est déclarée. L'état des lieux ne pose aucune question sur la forme que prend la rémunération. Il est possible qu'une part des rémunérations recensées ne soit pas déclarée, et il n'est pas absurde de supposer que les musiciens « amateurs » (dont une part essentielle de l'activité professionnelle est effectuée hors du milieu musical) sont sur-représentés dans cet ensemble. La prise en compte ou non d'une frange potentiellement non négligeable de musiciens rémunérés « au noir » peut éventuellement rendre compte d'une partie du décalage. Néanmoins l'écart est trop important pour être exclusivement expliqué par ce seul décalage des populations de référence. La sur-représentation des « doubles-actifs » peut également être lue comme le symptôme d'une professionnalisation encore récente, et partiellement achevée de ce segment du marché du travail musical.

Concentrons-nous désormais sur les situations de cumul d'emplois au sein du secteur musical. De ce point de vue, nous retrouvons certains aspects du milieu musical décrits par Philippe Coulangeon. On observe notamment le poids tout particulier des activités d'enseignement. L'impact des activités d'enseignement semble encore plus marqué dans le milieu choral que dans l'ensemble du milieu musical, quoiqu'il présente peut-être un aspect plus diversifié. Les trois quarts de la population des chefs de chœur actifs (auxquels nous avons ajouté les étudiants<sup>28</sup>), rémunérés pour leur activité de direction ont par ailleurs une activité pédagogique. Seuls 31,8% des chefs actifs mais non-rémunérés pour leur activité de direction sont dans cette situation. Le taux de 75,0% que nous observons doit être comparé à la situation observée par Philippe Coulangeon. Sur l'ensemble du milieu musical, il observe que 32% des musiciens interrogés ont eu une activité d'enseignement dans l'année, ce taux montant jusqu'à 52% pour les musiques savantes, et tombant à 24% pour les musiques populaires (COULANGEON – 2004, p. 77). L'emprise des activités d'enseignement semble donc particulièrement forte au sein du modèle professionnel des chefs de chœur.

Il faut malgré tout souligner que nous adoptons une conception relativement large de l'activité d'enseignement. Sans doute faut-il plutôt parler d'activité « pédagogique » dans le cas de l'état des lieux. L'activité d'enseignement des musiciens se conçoit généralement dans le cadre de conservatoires. C'est notamment le cas pour les instrumentistes classiques, pour lesquels la principale activité d'enseignement est la formation instrumentale, éventuellement le solfège, en école de musique. En ce qui concerne les chefs de chœur, il faut souligner le rôle de l'éducation nationale. De nombreux chefs de chœur travaillent non pas dans le cadre de conservatoires (du moins pas exclusivement), mais dans des écoles (en tant que musiciens intervenants), collèges et lycées (en tant que professeurs de musique). Parmi les chefs de chœur rémunérés déclarant avoir une activité d'enseignement, un petit quart (23,3%) travaille exclusivement dans une école de musique ou un conservatoire, 27,8% exercent leur activité pédagogique uniquement dans le cadre d'établissements non exclusivement musicaux, la moitié restante cumule les deux types d'emploi. Malgré le poids de l'enseignement général dans l'activité pédagogique des chefs de chœur, il faut souligner que celui-ci est moindre pour les chefs rémunérés que pour les bénévoles. Les chefs rémunérés qui ont également une activité de pédagogie musicale professionnelle ont davantage tendance à enseigner en école de musique que leurs homologues bénévoles, qui eux sont sur-représentés dans les institutions généralistes (écoles, collèges et lycées).

Penchons-nous enfin sur les formes du cumul d'emplois dans le domaine musical, en ce qui concerne les activités de musicien interprète à proprement parler. 19,7% des chefs de chœur actifs ou étudiants, et rémunérés, déclarent avoir une activité de musicien interprète : intermittent du spectacle, ou musicien salarié. Ce chiffre est significativement plus élevé que pour les chefs bénévoles (3,6% seulement). On vérifie encore une fois que l'exercice de l'activité de chef de chœur en tant que professionnel va de pair avec une insertion plus étroite au sein d'autres segments du travail musical. Parmi ces musiciens interprètes, près des deux tiers sont intermittents du spectacle. Plus d'un tiers déclare être salarié. La formulation de cette dernière question (êtes-vous « musicien salarié (musicien d'orchestre...) » ?) ne permet pas de s'assurer que tous ceux qui répondent affirmativement à cette question sont effectivement membre d'un ensemble permanent. Les précisions apportées à la question laissent supposer en effet qu'un certain nombre de personnes ne sont pas nécessairement dans cette situation. Un chef de

---

28 Nous détaillons ici le contenu de l'activité des chefs de chœur se déclarant à la fois comme actifs et touchant une rémunération pour leur activité de direction. Le questionnaire demandant de préciser la « dernière profession » exercée, nous laissons de côté les inactifs et retraités pour qui les activités déclarées sont en principe à considérer au passé, et ne sont pas effectivement cumulées avec l'activité rémunérée de chef de chœur. Nous tenons en revanche compte des étudiants. Une des spécificités de l'insertion professionnelle au sein du milieu musical est en effet le fait que les étudiants, avant même d'être pleinement insérés au marché du travail, se positionnent sur celui-ci très tôt, en ayant une activité de musicien interprète ou d'enseignement en marge de leurs études (FRANÇOIS – 2005b). Il est probable que les activités déclarées par les étudiants correspondent effectivement à des situations de cumul.

chœur justifie par exemple sa réponse à cette question par le fait qu'il est professeur de conservatoire. Malgré tout, de nombreuses autres réponses nous permettent de vérifier que des ensembles permanents offrent à des chefs de chœur une stabilité d'emploi. On soulignera simplement la diversité de ces cas : les emplois stables offerts à des chefs de chœur par des structures permanentes sont variés. Certains sont employés par des structures lyriques, comme chefs de chœur, chefs de chant, ou encore chanteurs, solistes comme choristes. Certains chefs sont également musiciens instrumentistes dans le cadre d'ensembles permanents. L'hétérogénéité de la catégorie « musicien salarié », à laquelle vient s'ajouter la faiblesse des effectifs concernés nous interdit pour l'instant de tirer des conclusions sur la façon dont sont structurés les emplois de musiciens interprètes des chefs de chœur. Il conviendrait d'étudier plus précisément ces activités, en structurant les réponses laissées ici ouvertes, et en éclairant également l'activité des intermittents (leur intermittence découle-t-elle de l'activité de chef de chœur, d'une activité vocale, instrumentale ?...).

Concluons cette partie en synthétisant les principaux résultats que nous avons mis au jour. La professionnalisation de l'activité de chef de chœur concerne un gros tiers d'entre eux. La rémunération est fortement corrélée à l'acquisition préalable de compétences, notamment dans le cadre de cycles de formation initiale. La « profession » de chef de chœur relève des schémas traditionnels d'économie du travail pour l'emploi musical, marqués par le cumul d'activités permettant de stabiliser une situation professionnelle dans un environnement incertain, et par le poids des activités d'enseignement. On vérifie d'ailleurs que la rémunération de l'activité de direction de chœur est fortement corrélée à une insertion dans d'autres secteurs musicaux professionnels (enseignement ou interprétation). Ces résultats soulignent donc la professionnalisation que connaît une partie au moins du milieu des chefs de chœurs, cette notion étant entendue ici au sens de marchandisation de la compétence en direction chorale. D'autres résultats nous conduisent à nuancer ce constat. Il faut en particulier souligner l'emprise de situations de double activité (musicale et extra-musicale), manifestement plus importante que pour le reste de l'ensemble des musiciens interprètes professionnels. Cette particularité pousse à s'interroger sur les spécificités de la professionnalisation de la direction de chœur. En ce qui concerne l'emploi et la formation initiale des chefs, la marchandisation de la compétence de direction ne s'accompagne pas d'une uniformisation des profils aussi marquée que dans les autres milieux professionnels musicaux. Le milieu des chefs de chœur rémunérés n'est pas clos de façon à en exclure les acteurs non issus du monde musical professionnel. Ces spécificités, caractéristiques d'un mouvement de professionnalisation partiellement achevé, nous incite à prendre en considération l'hypothèse d'un milieu encore en cours de transformation.

## Conclusion

---

Les pratiques chorales sont un objet complexe. Elles constituent un monde de l'art particulièrement hétérogène. Lorsque l'on s'attache à décrire ce milieu, on est vite frappé par l'extrême variabilité des situations, et il n'est pas aisé de faire ressortir un profil « moyen » de chœur qui permette de décrire ce que seraient les pratiques chorales. Une façon efficace d'organiser cette hétérogénéité consiste à prendre la mesure d'une série d'oppositions qui structurent cette diversité. Ces oppositions ne sont d'ailleurs pas, la plupart du temps, des scissions franches entre deux populations clairement distinctes. Selon les caractéristiques retenues, on voit plutôt se mettre en place des continuums, organisés autour de deux pôles opposés (nous n'utilisons bien sûr le terme « d'opposition » que dans une optique de description de la topographie du monde choral, sans lui prêter quelque valeur agonistique que ce soit). Les clivages qui traversent le milieu des chœurs font ainsi ressortir autant de dimensions du monde choral. Il convient d'articuler celles-ci entre elles dans une optique descriptive de ce champ artistique.

La dimension du répertoire oppose des chœurs de répertoire savant à des chœurs de répertoire populaire. On soulignera l'importance des répertoires variés, qui semblent constituer une spécificité du chant choral. L'opposition entre les répertoires recoupe une opposition dans les types de rapport à la pratique chorale. Les chœurs de répertoire savant sont globalement plus axés sur une formation musicale technique que les chœurs de répertoire populaire.

La dimension de l'équipement des chœurs nous conduit à distinguer des types de pratiques requérant la mobilisation de plus ou moins de ressources. Les conditions matérielles de fonctionnement de la pratique chorale ne peuvent pas être envisagées dans l'absolu, de façon abstraite. Il faut les rapporter en permanence aux types de pratique des chœurs. Certains chœurs ont les moyens de recourir à l'économie marchande afin de rassembler les moyens matériels de son fonctionnement. À ces ensembles répondent d'autres chœurs qui adoptent un fonctionnement beaucoup plus léger, ou une économie informelle faite d'aides en nature et de services bénévoles.

La question du statut des acteurs impliqués dans le fonctionnement d'un chœur voit s'opposer un fonctionnement amateur et un fonctionnement professionnel. Ce clivage structure en particulier la population des chefs de chœurs. On distingue une population de chefs rémunérés dont la situation relève clairement des mêmes modes de fonctionnement que d'autres milieux musicaux professionnels. Cette opposition reste à documenter plus précisément pour les autres acteurs susceptibles d'intervenir dans le monde choral.

Le financement du milieu est marqué par une série de phénomènes de concentration des sources de financement. On est ainsi conduit à distinguer des chœurs fonctionnant à partir de ressources internes (la cotisation), voire sans ressource financière. On retrouve dans ce cas de figure l'idée d'une économie informelle, non monétaire. D'autre part certains ensembles bénéficient de mécanismes de concentration des aides publiques, et voient se multiplier les financements externes : subvention et mécénat. Au sein même de la population des chœurs subventionnés, on voit s'opposer deux types de soutiens financiers. Les aides municipales doivent être distinguées des aides des conseils généraux, conseils régionaux et DRAC qui ont tendance à se regrouper.

Enfin, du point de vue de la production, on opposera les ensembles en fonction de leurs niveaux de production. Ceux-ci traduisent des capacités différentes de la part des chœurs à capter les ressources nécessaires à l'organisation des concerts ou des enregistrements. On distinguera donc des chœurs disposant de peu de ressources financières, qui ne diffusent leur travail que de façon limitée. Un niveau plus élevé de production va de pair avec la capacité à capter des ressources : qu'elles soient marchandes (vente sur le marché de la diffusion) ou non (cotisations et subventions).



Un résultat essentiel de cette exploitation des données est de nous faire envisager un recouvrement des clivages observés. Les croisements de variables réalisés tendent à montrer que les différentes dimensions évoquées sont partiellement colinéaires : les oppositions que l'on observe sur l'une recourent au moins en partie des clivages qui se révèlent sur d'autres. On vient à formuler l'hypothèse d'un monde choral structuré autour de deux pôles. L'un est constitué de chœurs qui ont tendance à aborder un répertoire plutôt savant, à être mieux équipés, à toucher plus de subventions, à être plus professionnalisés que la moyenne, et à diffuser plus largement leur travail. À l'opposé, des chœurs abordant plus fréquemment un répertoire populaire, fonctionnent de façon plus informelle et plus légère, indépendamment des subventions, ont moins tendance que les autres à faire appel à des compétences extérieures (accompagnateurs, personnel administratif, etc). Mais, si le traitement de l'état des lieux nous incite à prendre cette hypothèse simplifiée en considération, il reste que celle-ci est encore très largement à explorer. Il conviendra de l'étayer à travers le recueil d'autres données, tant quantitatives que qualitatives. On sera sans doute amené à la nuancer, à la complexifier. Ainsi, l'état des lieux réalisé par les Missions voix s'est révélé un outil particulièrement précieux. Il permet de jeter les bases d'une étude précise et quantifiée des pratiques chorales. Les résultats obtenus présentent un double intérêt. En eux-mêmes tout d'abord, ils éclairent le sujet du chant choral et offrent des clefs de compréhension permettant d'interpréter le fonctionnement de ce monde artistique. Mais surtout, ce sont des bases solides sur lesquelles on est fondé à poser une série d'hypothèses de travail. L'enquête exploitée ne prend ainsi tout son sens que lorsqu'on l'envisage à plus long terme, au sein du processus d'état des lieux engagé. Pour les promoteurs de l'état des lieux, comme pour le sociologue engagé dans une démarche d'étude des pratiques chorales, la fusion des premières enquêtes est l'occasion de poser un certain nombre d'hypothèses. Celles-ci permettront de poursuivre l'exploration des pratiques chorales sur des bases solides et de faire le point sur les moyens devant être mobilisés dans le cadre d'une telle démarche d'étude.

## Références bibliographiques

---

BAUMOL, William J. et BOWEN, William G. 1966, *Performing Arts - the Economic Dilemma*. New York : The Twentieth Century Fund, 582 p.

BECKER, Howard S. 1988, *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 391p.

COULANGEON, Philippe. 2004, *Les musiciens interprètes en France : Portrait d'une profession*, Paris : La Documentation française, 350 p.  
ministère de la culture, département des études, de la prospective et des statistiques.  
« développement culturel » n°140 de juin 2003 (téléchargeable sur le site du ministère de la culture et de la communication <http://www2.culture.gouv.fr/deps/>.)

COULANGEON, Philippe. 2005, *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris : La Découverte.

DESLANDRES, Guillaume. 1997, *Le chant choral en France : propositions pour un plan de développement - étude nationale. Rapport final*. Paris : ministère de la culture, direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles.

DONNAT, Olivier. 1996, *Les Amateurs – Enquête sur les activités artistiques des Français*. Paris : La Documentation Française.  
voir également « la musique en amateur » série développement culturel n°107 de juin 1995 (téléchargeable sur le site du MCC <http://www2.culture.gouv.fr/deps/>.)

DONNAT, Olivier (sous la direction de) 2003, *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris : La Documentation Française.

DUBOIS, Vincent ; MEON, Jean-Matthieu et PIERU, Emmanuel. 2006, *Les orchestres d'harmonie d'Alsace, analyse socio-politique d'une pratique musicale populaire*. FSMA et Observatoire des politiques culturelles (synthèse téléchargeable sur [www.fsma.com](http://www.fsma.com)).

DUMAY, Pascal et ARNAUD, Magali. 2001, *Formation et insertion professionnelle des chanteurs: constats et propositions*. Paris : ministère de la culture, direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles.

FRANÇOIS, Pierre. 2005a, *Le renouveau de la musique ancienne : sociologie économique d'une innovation esthétique*. Paris : Economica, 230 p.

FRANÇOIS, Pierre. 2005b, *Les trajectoires d'insertion professionnelle des sortants de conservatoire ; Enquête qualitative ; Rapport final*. Paris : ministère de la culture, direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, 186 p.

FRANÇOIS, Pierre. 2004, « Professionnels et amateurs ». In NATTIEZ, Jean-Jacques dir. *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*. Arles : Actes Sud, vol. 2, pp. 585-607

GUMLOWICZ, Philippe. 2001, *Les travaux d'Orphée : deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820 – 2000) : Harmonies – chorales – Fanfares*. Paris : Aubier

MARSIAS, n° 13. 1990, CAILLARD, Philippe, « Regards sur le chant choral aujourd'hui »,  
GENTILHOMME, Michel, « Le chef de chœur : statut, fonction »,  
ROY, Camille, « Au sujet du chant choral. Le non-dit »,  
SAFIR, Rachid, « La formation et le statut de chef de chœur : éléments déterminants d'une politique musicale ? », GERVAIS, Michel-Marc, « Entretiens »

MCC/DMDTS 2001: « Les Missions voix : du soutien des pratiques chorales à celui de l'ensemble des pratiques vocales » . *Mesures pour Mesures*. Paris : ministère de la culture, direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles,

MENARD, François et ROBERT, Christophe. FORS Recherche sociale. 2000, *Choristes et Chorales : Pratiques en amateur du chant choral* . Paris : ministère de la culture, département des études, de la prospective et des statistiques.

MENGER, Pierre-Michel. 1989, « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste ». *L'année sociologique*, vol. 39, pp. 111-151

MERTON Robert K. 1968, « The Matthew effect in science ». *Science*, vol. 159 – 57 / 58, pp. 56-63.

MULLER, Lara. 2003, *Participation culturelle et sportive - tableaux issus de l'enquête PCV* ministère de la culture et de la communication et ministère de la jeunesse et de la vie associative - INSEE n°F0501

RIPON, Romuald. 1997, *Les activités artistiques amateur dans le cadre associatif. Rapport de synthèse et monographies* . Paris : ministère de la culture, département des études, de la prospective et des statistiques.

RIPON, Romuald. 1996, *Le poids économique des activités artistiques amateurs*. Paris : ministère de la culture, département des études, de la prospective et des statistiques.

ROBERT, Christophe ; BRUNET, Florence et FAURE, Julia. FORS Recherche sociale. 2004, *Diversité et articulation des acteurs qui participent au développement des pratiques vocales collectives en amateur*. Paris : ministère de la culture, département des études, de la prospective et des statistiques.

voir également « la fabrique sexuée des goûts culturels : construire son identité de fille ou de garçon à travers les activités culturelles » série développement culturel n°150 de décembre 2005 (téléchargeable sur le site du ministère de la culture et de la communication: <http://www2.culture.gouv.fr/deps/>).

voir également « la féminisation des pratiques culturelles » série développement culturel n°147 de juin 2005 (téléchargeable sur le site du ministère de la culture et de la communication: <http://www2.culture.gouv.fr/deps/>).

voir également « transmettre une passion culturelle » série développement culturel n°143 de février 2004 (téléchargeable sur le site du ministère de la culture et de la communication: <http://www2.culture.gouv.fr/deps/>).

voir également « les dépenses des ménages pour la culture -Évolutions et déterminants » série développement culturel n°132 de février 2000 (téléchargeable sur le site du ministère de la culture et de la communication: <http://www2.culture.gouv.fr/deps/>).

## **ANNEXES**

---

- Questionnaire à destination des chœurs
- Questionnaire à destination des chefs de chœur



## Recensement des chorales, chœurs, Questionnaire national

+ *Questionnaire complémentaire pour les chefs de chœurs* + *questionnaire répertoires*

**Ce questionnaire est à retourner avant le**  
**à**

### **Remarques préliminaires :**

- Quel que soit le nom de l'ensemble (chorale, ensemble vocal, chœur...) le mot "chœur" est à considérer comme un terme générique.
- Seules les parties encadrées sont susceptibles d'être communiquées à des tiers. Le reste n'est utilisé qu'à des fins d'enquête statistique.
- Un chœur qui comporterait un ou des ensemble(s) répétant et se produisant régulièrement en tant que tel doit remplir autant de questionnaire que de chœurs identifiables. Photocopier ce questionnaire ou le demander à l'adresse ci-dessus.
- Merci de répondre autant que possible à toutes les questions. Toutefois, si l'une ou l'autre question semblait poser problème, que cela ne vous empêche pas de répondre aux autres et de renvoyer ce questionnaire.

### I - Identification générale

Nom du chœur : .....

Nom de la ville (ou de l'entité intercommunale) d'implantation du chœur (*nom qui apparaîtra dans le recensement*) : .....

Département (*numéro*) : .....

Si le chœur est rattaché à une autre structure qui porte un nom différent de celui du chœur (école de musique, établissement d'enseignement, autre institution musicale...), précisez le nom de cette structure :

.....

Année de création du chœur : .....

### **Adresse du chœur pour la correspondance**

*NB : cette adresse peut être différente de l'adresse du siège social, ou de celle de la personne citée ci-dessous comme "contact" :*

Adresse : .....

Code postal ..... Ville .....

Adresse électronique (Mél) : .....

Site Internet : .....

### **Contact**

*Personne à joindre pour contacter le chœur par téléphone*

Nom ..... Prénom .....

Téléphone en journée ..... Téléphone en soirée .....

Fonction de cette personne au sein du chœur : .....

## Statut juridique

- Le chœur bénéficie-t-il, en tant qu'entité, d'une existence juridique propre ?  oui  non

Si oui, précisez s'il s'agit :

D'une association "loi 1901"

Nom de l'association (*si différent de celui du chœur*) : .....

Adresse du siège social (*si différente de l'adresse pour la correspondance*)

..... Code Postal ..... Ville .....

Nom et prénom du (de la) président(e) .....

D'un statut juridique autre qu'associatif (SARL par exemple)

Nature de ce statut juridique : .....

Nom (*si différent de celui du chœur*) : .....

Adresse du siège social (*si différente de l'adresse pour la correspondance*)

..... Code Postal ..... Ville .....

Nom et prénom du (de la) responsable : .....

## Rattachement

- Le chœur est-il rattaché à une autre structure ou institution, ou entretient-il avec une autre structure ou institution un lien privilégié ?  oui  non

Si oui, s'agit-il de (*une seule réponse*) :

- |   |   |  |   |
|---|---|--|---|
| <input type="checkbox"/> Une école de musique | <input type="checkbox"/> Une autre institution musicale | <input type="checkbox"/> Un centre social                | <input type="checkbox"/> Une MJC                |
| <input type="checkbox"/> Une Maison pour tous | <input type="checkbox"/> Une Maison de quartier         | <input type="checkbox"/> Un Foyer rural                  | <input type="checkbox"/> Une maison de retraite |
| <input type="checkbox"/> Une école primaire   | <input type="checkbox"/> Un collège                     | <input type="checkbox"/> Un lycée                        | <input type="checkbox"/> Une université         |
| <input type="checkbox"/> Une paroisse         | <input type="checkbox"/> Un comité d'entreprise         | <input type="checkbox"/> Autre ( <i>précisez</i> ) ..... |   |

Nom de cette structure ou institution : .....

Adresse : .....

Tél. : ..... Adresse électronique .....

Nom et prénom du (de la) responsable : .....

Fonction de cette personne (directeur, Principal, président...) : .....

Signature de cette personne (*loi "Informatique et liberté", voir page12*) :

- Si le chœur est rattaché à une école de musique, s'agit-il (*une seule réponse*) :

- D'une activité dispensée par l'école de musique elle-même et placée sous sa responsabilité
- D'une activité accueillie dans les locaux de l'école, mais pas placée sous sa responsabilité

## Affiliation(s)

- Le chœur est-il affilié à une ou des fédérations ?  oui  non

Si oui, précisez la(les)quelle(s) :

a) .....

b) .....

## Type de chœur

- Quel est le terme habituellement utilisé par le chœur quand il parle de lui (par exemple plaquette, programmes de concerts...)? *NB : ce terme peut éventuellement ne pas figurer dans le nom du chœur*

- Chorale       Ensemble vocal       Chœur       Chœur de chambre       Maîtrise  
 Manécanterie       Groupe vocal       Groupe choral       autre (*précisez*) .....

Définiriez-vous votre chœur comme un chœur (*une seule réponse. Indiquez la typologie habituelle du chœur*) :

- d'enfants       d'étudiants       du troisième âge  
 d'adolescent(e)s       d'adultes (*sauf chœur du 3ème âge*)       associant des enfants et des adultes  
 de jeunes       autre (*précisez*) .....

- Le chœur se définit-il comme un ensemble (une chorale, une maîtrise...) liturgique :  oui     non

## Effectif

- Effectif global : .....

Nombre de garçons (*moins de 18 ans*) : .....

Nombre d'hommes : .....

Nombre de filles (*moins de 18 ans*) : .....

Nombre de femmes : .....

- Quelle est la typologie habituelle du chœur

- unisson       1 par voix       2 voix égales       3 voix égales       4 voix égales  
 2 voix mixtes       3 voix mixtes       4 voix mixtes       5 voix mixtes et plus       autre .....

- Effectif par pupitre :

Nombre de soprani : .....

Nombre de ténors : .....

Nombre de mezzo : .....

Nombre de barytons : .....

Nombre de alti : .....

Nombre de basses : .....

- Des hommes chantent-ils en voix d'alto (en haute-contre) ?  Oui     Non

Si oui, combien? .....

## Tranches d'âges concernées

- Indiquez les effectifs pour chaque tranche d'âge :

moins de 8 ans : ..... de 18 à 25 ans : ..... Plus de 60 ans : .....

de 9 à 12 ans : ..... de 26 à 40 ans : .....

de 13 à 17 ans : ..... de 41 à 60 ans : .....

## Encadrement artistique

- Chef de chœur : Nom ..... Prénom .....

Adresse ..... Code postal ..... Ville .....

Tél. : ..... Adresse électronique .....

- S'il y a un deuxième chef de chœur : Nom ..... Prénom .....

Ce chef est-il le chef assistant du premier (*on ne parle pas ici de chefs de pupitre*) ?  oui     non

Adresse ..... Code postal ..... Ville .....

Tél. : ..... Adresse électronique .....

- Y a-t-il des chefs de pupitre ?  Oui     Non      Si oui, combien? .....

- Le chœur dispose-t-il d'un(e) pianiste pendant les répétitions

- Toujours     Souvent     Parfois     Jamais



## II - Fonctionnement

### **Répétitions en Tutti**

- Les répétitions en Tutti ont lieu (*une seule réponse possible*) :

*NB : pour les chorales liturgiques, ne pas tenir compte de la répétition qui précède l'office.*

Une fois par semaine

Dans ce cas, des répétitions complémentaires en Tutti sont-elles ajoutées (demi-journées, week-ends...)?

Oui  Non

Si oui, est-ce :  Ponctuellement  Régulièrement

Uniquement par sessions de travail (demi-journées, journées, week-ends ou autre)

Précisez la forme et la fréquence de ces répétitions : .....

Uniquement en fonction des productions du chœur

II.  Autre fréquence de répétition (précisez) : .....

- Le chœur répète-t-il pendant les vacances scolaires  Souvent  Parfois  Jamais

### **Répétitions par pupitre**

- Y a-t-il des répétitions par pupitres?  Oui  Non

Si oui, ces répétitions ont lieu (*une seule réponse*) :

Régulièrement  Ponctuellement  Autre (*précisez*) : .....

### **Conditions d'admission**

- Le recrutement :

Est ouvert à tous, sans audition ni entretien.

Se fait sur audition et/ou entretien. Dans ce cas, précisez si c'est avec (*plusieurs réponses possibles*) :

Un test de lecture  Un test de chant  Un entretien

- Y a-t-il d'autres conditions d'admission (suivre des cours de chant, par exemple)  Oui  Non

Si oui, précisez la (les)quelle(s) : .....

### **Lieu et instrument de répétition**

- Nature du lieu de répétition :

Ecole de musique

Maison pour tous

Foyer rural

MJC

Centre social

Maison de quartier

Salle communale

Salle paroissiale ou église

Ecole primaire

Collège

Lycée

Université

Lieu associatif

Maison de retraite

Entreprise

Chez un particulier

Salle appartenant à l'ensemble vocal

Autre (*précisez*)

- Disposez-vous d'un instrument d'accompagnement pour vos répétitions  Oui  Non

Si oui, est-ce (*plusieurs réponses possibles*)

Un piano à queue

Un piano droit

Un piano électronique à demeure (*type clavinova*)

Un orgue à tuyaux

Un orgue électronique

Un synthétiseur portable

Un autre instrument (*précisez*) : .....

- Cet instrument est-il régulièrement entretenu et accordé le cas échéant ?  Oui  Non

## Salle de répétition

- La salle est-elle exclusivement utilisée par un ou des chœur(s)?  Oui  Non
- La dimension de la salle convient-elle aux répétitions ?  Oui  Non
- L'acoustique de la salle convient-elle aux répétitions ?  Oui  Non
- La salle est-elle équipée de gradins pour les choristes ?  Oui  Non
- La salle dispose-t-elle de pupitres pour les choristes ?  Oui  Non
- Globalement, cette salle convient-elle aux répétitions ?  Oui  Non

Utilisez-vous en répétition à des fins pédagogiques

- Des enregistrements audio de vos répétitions et/ou de vos concerts ?  Oui  Non
- Des enregistrements vidéo de vos répétitions et/ou de vos concerts?  Oui  Non

## Participation aux frais

- Les choristes payent-ils une cotisation annuelle?  Oui  Non
- Les choristes participent-ils financièrement à l'achat des partitions?  Oui  Non
- Les choristes participent-ils financièrement à l'achat des costumes de scène?  sans objet  Oui  Non
- Si le chœur propose des formations, les choristes y participent-ils financièrement?  sans objet  Oui  Non

## Financement et aides diverses

*NB: Merci de vous baser pour les questions qui suivent sur les trois dernières années civiles (2000/2001/2002)*

- Le chœur a-t-il bénéficié d'aides en nature (mise à disposition de salles, régie son...)  Oui  Non

Si oui, de quelle(s) collectivité(s) ou institution(s) viennent ces aides? .....

- Le chœur a-t-il bénéficié d'un mécénat privé ?  Oui  Non
- Le chœur a-t-il bénéficié de subventions, régulières ou ponctuelles ?  Oui  Non

Si oui, précisez l'origine des subventions et précisez si elles sont ou non reconduites chaque année.

### Reconduite chaque année

- Commune d'implantation du chœur  Oui  Non
- Pays  Oui  Non
- Communauté de communes ou district  Oui  Non
- Conseil Général  Oui  Non
- Conseil Régional  Oui  Non
- DRAC  Oui  Non
- Ministère de la Jeunesse et des Sports  Oui  Non
- Ministère de l' Education Nationale  Oui  Non
- Autre (précisez) : .....

## Formation des choristes au sein du chœur

En vous basant sur les trois dernières années scolaires (dont l'année 2001-2002), a-t-il existé ou existe-t-il pour les choristes des formations (régulières ou ponctuelles) au sein du chœur ?  Oui  Non

– Si oui, précisez s'il s'agit de formations concernant (*plusieurs réponses possibles*) :

- La totalité des choristes
- Une partie des choristes

– Précisez s'il s'agit de formations (*plusieurs réponses possibles*) :

- Régulières, dans le cadre de .....
- Régulières, selon une organisation entièrement décidée par le chœur
- Ponctuelles, au gré des besoins du chœur, selon une organisation entièrement décidée par le chœur
- Autre (*précisez*) : .....

– Précisez de quelle(s) formation(s) il s'agit (*plusieurs réponses possibles*) :

- Formation vocale
- Formation musicale (lecture et/ou rythme)
- Formation aux styles, aux répertoires...
- Formation à l'expression corporelle et/ou scénique. Dans ce cas, précisez: .....
- Autre (*précisez*) : .....

– Cette (ces) formation(s) est (sont) confiée(s) (*plusieurs réponses possibles*) :

- A une (des) personne(s) membre(s) du chœur
- A un(des) prestataire(s) extérieur(s). Dans ce cas, est(sont)-il(s) missionné(s) par (*plusieurs réponses possibles*)
  - Une fédération  Une école de musique
  - Un dispositif local.....  Autre (*précisez*) : .....

## Formation des choristes hors du chœur

– Certains choristes suivent-ils de leur propre initiative des cours de solfège ?  Oui  Non

Si oui, le chœur leur apporte-t-il une aide financière?  Oui  Non

– Certains choristes suivent-ils de leur propre initiative des cours de chant ?  Oui  Non

Si oui, le chœur leur apporte-t-il une aide financière?  Oui  Non

– Les choristes qui se forment hors du chœur le font par le biais (*plusieurs réponses possibles*) :

- Une fédération  Une école de musique
- Un dispositif local.....  Autre (*précisez*) : .....

## Emplois (bénévoles ou non) liés au chœur

Outre le travail effectué bénévolement par des membres du chœur, les activités du chœur génèrent-elles des emplois, bénévoles ou rémunérés ?  Oui  Non

Si oui, précisez la nature de ces emplois (secrétaire, administrateur, régisseur...) :

- 1) .....  Bénévole  Rémunérée à plein-temps  
 Rémunérée à temps partiel (*précisez*) .....
- 2) .....  Bénévole  Rémunérée à plein-temps  
 Rémunérée à temps partiel (*précisez*) .....
- 3) .....  Bénévole  Rémunérée à plein-temps  
 Rémunérée à temps partiel (*précisez*) .....

### III - Profil artistique

#### Répertoire

En se référant aux trois dernières années scolaires (dont l'année 2001-2002):

– Le répertoire du chœur est un répertoire (*plusieurs réponses possibles*) :

- De musique profane
- De musique sacrée
- De musique liturgique (= utilisée pour des offices)

– Le répertoire du chœur est un répertoire (*une seule réponse possible*) :

- Le chœur a un répertoire globalement "varié", sans prédilection particulière
- Le chœur a un répertoire globalement "varié", mais privilégie un (ou des) répertoire(s)
- Le chœur privilégie clairement un (ou des) répertoire(s)

– Le répertoire du chœur comporte les genres ou les époques suivants (*plusieurs réponses possibles*) :

	<u>De manière privilégiée</u>	<u>Souvent</u>	<u>Parfois</u>	<u>Jamais</u>
α Chant grégorien	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Musique médiévale	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Musique de l'époque Renaissance	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Musique de l'époque dite « baroque »	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Musique de l'époque dite « classique »	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Musique de l'époque romantique	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Musique "savante" du XX <sup>ème</sup> siècle (avant 1945)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Musique "savante" contemporaine (après 1945)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Oratorio	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Opéra	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Opéra pour enfants	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Opérette	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Comédie musicale	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Comptines et contes musicaux	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Chanson (y compris harmonisée)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Jazz	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Gospel	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Negro Spiritual	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Musique traditionnelle et/ou folklorique	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Musique liturgique d'aujourd'hui	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α Autres ( <i>précisez</i> ) : .....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	

En se basant sur les trois dernières années:

- Le chœur a-t-il fait lui-même ou a-t-il participé avec d'autres chœurs à des créations?  Oui  Non  
     Si non, envisage-t-il de le faire ?  Oui  Non
- Le chœur a-t-il passé des commandes à un ou des compositeur(s)?  Oui  Non  
     Si non, envisage-t-il de le faire ?  Oui  Non

## Choix du répertoire

– Qui effectue le choix du répertoire (*plusieurs réponses possibles*) ?

- Le (ou les) chef(s) de chœur seul(s)
- Le (ou les) chef(s) de chœur après - ou avec - consultation du chœur
- Le chœur. Précisez selon quel processus (comité, vote...) : .....

– Quelles sont les sources utilisées pour le choix du répertoire ?

	<u>Exclusivement</u>	<u>Souvent</u>	<u>Parfois</u>	<u>Jamais</u>
α médiathèque(s)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
préciser la (les) quelle(s).....				
α services télématiques	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
préciser le(s) quel(s).....				
α centre(s) de documentation musicale	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
préciser le(s) quel(s).....				
α magasins de musiques	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α catalogues éditeurs	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α suite à des concerts d'autres chœurs	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α suite aux conseils d'un autre chef de chœur	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
α autre : ( <i>précisez</i> ) .....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	

## Formes des prestations musicales

– Le chœur se produit :

- α A cappella  Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais
- α Avec accompagnement d'un instrument  Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais
- Précisez (*piano, clavecin, orgue, guitare...*): .....
- α Avec de petits ensembles instrumentaux  Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais
- Précisez la composition de la formation : .....
- α Avec orchestre  Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais
- α Avec des chanteurs solistes  Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais
- α Autre réponse .....

– Si le chœur chante exclusivement ou régulièrement *a cappella*, est-ce (*plusieurs réponses possibles*) :

- Par choix délibéré de favoriser un répertoire *a cappella*
- Pour d'autres raisons (*précisez*) : .....

## Langues, le chœur chante :

α En français	<input type="checkbox"/>	Exclusivement	<input type="checkbox"/>	Souvent	<input type="checkbox"/>	Parfois	<input type="checkbox"/>	Jamais
α En latin	<input type="checkbox"/>	Exclusivement	<input type="checkbox"/>	Souvent	<input type="checkbox"/>	Parfois	<input type="checkbox"/>	Jamais
α En anglais	<input type="checkbox"/>	Exclusivement	<input type="checkbox"/>	Souvent	<input type="checkbox"/>	Parfois	<input type="checkbox"/>	Jamais
α En allemand	<input type="checkbox"/>	Exclusivement	<input type="checkbox"/>	Souvent	<input type="checkbox"/>	Parfois	<input type="checkbox"/>	Jamais
α En italien	<input type="checkbox"/>	Exclusivement	<input type="checkbox"/>	Souvent	<input type="checkbox"/>	Parfois	<input type="checkbox"/>	Jamais
α En espagnol	<input type="checkbox"/>	Exclusivement	<input type="checkbox"/>	Souvent	<input type="checkbox"/>	Parfois	<input type="checkbox"/>	Jamais
α En russe	<input type="checkbox"/>	Exclusivement	<input type="checkbox"/>	Souvent	<input type="checkbox"/>	Parfois	<input type="checkbox"/>	Jamais
α En .....	<input type="checkbox"/>	Exclusivement	<input type="checkbox"/>	Souvent	<input type="checkbox"/>	Parfois	<input type="checkbox"/>	Jamais

## IV - Productions

### Les manifestations publiques du chœur

En vous basant sur les trois dernières années scolaires dont l'année 2001-2002:

– Combien le chœur donne-t-il de concerts en moyenne chaque année?.....

– Le chœur donne des concerts :

- α Dans la (les) commune(s) d'implantation du chœur  Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais
- α Dans le département (hors la commune)  Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais
- α Dans la région (hors le département)  Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais
- α En France (hors la région)  Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais
- α A l'étranger  Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais

– Le chœur :

- α Organise lui-même ses concerts  Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais
- α Est invité à se produire sans cachet  Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais
- α Est invité à se produire avec cachet  Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais

– Le chœur participe à des rassemblements de chœurs (précisez s'ils sont organisés par des fédérations) :

- α Locaux  Souvent  Parfois  Jamais

Le(s)quel(s) et organisés par qui ? .....

- α Départementaux  Souvent  Parfois  Jamais

Le(s)quel(s) et organisés par qui ? .....

- α Régionaux  Souvent  Parfois  Jamais

Le(s)quel(s) et organisés par qui ? .....

- α Hors région  Souvent  Parfois  Jamais

Le(s)quel(s) et organisés par qui ? .....

– Le chœur organise-t-il (ou est-il intéressé par l'organisation) des rassemblements de chœurs (échanges, regroupements pour des concerts...)  Souvent  Parfois  Jamais

– Le chœur participe à des festivals :  Souvent  Parfois  Jamais

Si oui, le(s)quel(s)? .....

– Le chœur développe des projets artistiques communs avec :

- α Un ou plusieurs chœurs  Souvent  Parfois  Jamais
- α Un ou plusieurs orchestres  Souvent  Parfois  Jamais
- α Une ou plusieurs compagnies de théâtre  Souvent  Parfois  Jamais
- α Une ou plusieurs compagnies de danse  Souvent  Parfois  Jamais
- α Une ou plusieurs écoles de musique  Souvent  Parfois  Jamais
- α Le milieu scolaire  Souvent  Parfois  Jamais
- α Autre (précisez): .....  Souvent  Parfois

– Les manifestations du chœur comportent une dimension :

α De mise en espace dans les lieux de concert ?

Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais

α De mise en scène ?

Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais

α De chorégraphie ?

Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais

α De jonction avec d'autres modes d'expression artistique (photo, peinture, vidéo...) ?

Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais

– Le chœur se produit :

α Dans des églises ou chapelles

Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais

α Dans des salles (de concert ou polyvalentes)

Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais

α Ailleurs (*précisez*) .....

Exclusivement  Souvent  Parfois  Jamais

- En vous basant sur les dix dernières années : le chœur a-t-il déjà participé à des concours ?  oui  non

Précisez le(s) concours, l'année et les éventuelles récompenses :

.....  
.....

### **Nature d'éventuelles fonctions liturgiques (même ponctuelles)**

Le chœur assure-t-il, régulièrement ou ponctuellement, une fonction liturgique ?  Oui  Non

Si oui, c'est : (*une seule réponse*)

L'unique activité du chœur. C'est pour cela qu'il existe, et il ne fait que cela.

La principale activité du chœur. C'est pour cela qu'il existe, mais il peut faire d'autres choses (concerts...)

Une activité occasionnelle pour le chœur. Ce n'est pas son activité principale.

### **Enregistrements**

Le chœur réalise-t-il des enregistrements :

– A usage restreint de souvenir (pour des amis, la famille...) ?  Oui  Non

Si oui, s'agit-il de :  K7  CD  Vidéo

– A des fins de promotion, mais non destinés à la vente ?  Oui  Non

Si oui, s'agit-il de :  K7  CD  Vidéo

– Destinés à la vente ?  Oui  Non

Si oui, s'agit-il de :  K7  CD  Vidéo

α Ces enregistrements sont-ils vendus par vous-même ?  Oui  Non

α Ces enregistrements sont-ils vendus par des circuits professionnels de distribution ?  Oui  Non

α Ces enregistrements ont-ils été réalisés par des professionnels ?  Oui  Non

Si oui, lesquels ? .....







# Questionnaire complémentaire pour les chefs de chœur National

Ce questionnaire doit être retourné SVP avant  
accompagné des questionnaires chœur

*Destinataire :*

Nom du chef de chœur : ..... Prénom.....

Nom et commune d'implantation du (ou des) chœur(s) que vous dirigez :

- 1) .....
- 2) .....
- 3) .....
- 4).....

**Vous avez déjà rempli ce questionnaire parce que vous dirigez un autre chœur :  
Ne tenez pas compte de celui-ci**

## **A LIRE ATTENTIVEMENT**

→ Cette partie du questionnaire doit impérativement être remplie par le (la) chef de chœur.

→ S'il y a deux chefs de chœur, merci de photocopier le questionnaire. Si le deuxième chef est un(e) assistant(e), précisez sur chaque questionnaire duquel des deux il s'agit : chef titulaire ou assistant.

→ Le but de ce questionnaire spécialement destiné aux chefs de chœur est de contribuer à un état des lieux des pratiques vocales. Il ne s'agit pas d'une enquête sur chaque chœur, mais d'une étude statistique. Les résultats ne feront pas apparaître les noms des chefs de chœur. Les institutions qui questionnent s'engagent à respecter cet anonymat.

## Qui êtes-vous ?

→ Vous êtes :  Un homme  Une femme

→ Quel est votre âge? ..... ans

→ Depuis combien d'années pratiquez-vous la direction de chœur ? : Depuis ..... ans (ou ..... mois)

→ Dirigez-vous plusieurs chœurs ?  Oui  Non Si oui, combien? .....

→ Vous dirigez un ou des chœur(s) (*plusieurs réponses possibles*) :

- d'enfants  d'adolescent(e)s  de jeunes  d'étudiants  d'adultes  
 associant des enfants et des adultes  du troisième âge  autre (*précisez*) .....

→ Votre activité de chef de chœur est-elle rémunérée ?

- Oui, dans tous les cas  Oui, dans certains cas  Non

Si oui, précisez si elle constitue pour vous un revenu (*une seule réponse*) :

- Unique  Principal  Secondaire

→ Vous êtes actuellement :

- En activité  Retraité(e)  Etudiants / Scolaire  En recherche d'emploi  Sans profession

→ Votre dernière profession est-elle ou a-t-elle été en rapport avec la musique ?  Oui  Non

Si oui, précisez si vous êtes ou avez été :

→ Professeur d'éducation musicale et chant choral en collège  Oui  Non

→ Professeur d'éducation musicale et chant choral en lycée  Oui  Non

→ Musicien(ne) intervenant à l'école  Oui  Non

→ Enseignant au sein d'une école de musique  Oui  Non

Si oui, quelle(s) discipline(s) enseignez-vous ? .....

→ Musicien intermittent du spectacle  Oui  Non

→ Musicien salarié (musicien d'orchestre...)  Oui  Non

Si oui, précisez l'activité : .....

→ Autre (*précisez*) : .....

Si non, votre dernière profession est-elle ou a-t-elle été :

→ Dans le domaine socio-culturel ou d'éducation populaire  Oui  Non

→ Dans une institution culturelle  Oui  Non

→ Dans l'une des catégories socioprofessionnelles suivantes :

- |   |   |
|---|---|
| <input type="checkbox"/> Agriculteurs exploitants                     | <input type="checkbox"/> Professions intermédiaires santé                         |
| <input type="checkbox"/> Artisans                                     | <input type="checkbox"/> Professions intermédiaires fonction publique             |
| <input type="checkbox"/> Commerçants                                  | <input type="checkbox"/> Professions intermédiaires administrative et commerciale |
| <input type="checkbox"/> Chefs d'entreprise                           | <input type="checkbox"/> Techniciens  |
| <input type="checkbox"/> Professions libérales                        | <input type="checkbox"/> Agent de maîtrise, contremaître                          |
| <input type="checkbox"/> Cadres de la fonction publique               | <input type="checkbox"/> Employés de la fonction publique                         |
| <input type="checkbox"/> Professions intellectuelles /artistiques     | <input type="checkbox"/> Employés administratifs et de commerce                   |
| <input type="checkbox"/> Cadres d'entreprise                          | <input type="checkbox"/> Employés services aux particuliers                       |
| <input type="checkbox"/> Enseignants ( <i>sauf prof. de musique</i> ) | <input type="checkbox"/> Ouvriers   |

## Quel est votre parcours musical ?

→ Avant d'être chef de chœur, avez-vous été choriste étant :

→ **Enfant**       Oui     Non

Si oui, était-ce dans un ensemble liturgique ?       Oui     Non

Si oui à la question précédente, cela a-t-il déterminé le fait que vous fassiez du chant choral ?  Oui     Non

→ **Adolescent**     Oui     Non

Si oui, était-ce dans un ensemble liturgique ?       Oui     Non

Si oui à la question précédente, cela a-t-il déterminé le fait que vous fassiez du chant choral ?  Oui     Non

→ **Adulte**       Oui     Non

Si oui, était-ce dans un ensemble liturgique ?       Oui     Non

Si oui à la question précédente, cela a-t-il déterminé le fait que vous fassiez du chant choral ?  Oui     Non

→ Chantez-vous dans un (des) autre(s) chœur(s) que celui (ceux) que vous dirigez ?

Régulièrement       Parfois       Jamais

→ Avez-vous pris des cours de chant ?       Oui     Non

→ Prenez-vous actuellement des cours de chant ?       Oui     Non

→ Avez-vous dans le passé pratiqué un (des) instrument(s) de musique ?       Oui     Non

Si oui, précisez le(s)quel(s) : .....

→ Pratiquez-vous aujourd'hui un (des) instrument(s) de musique ?       Oui     Non

Si oui, précisez le(s)quel(s) : .....

→ Avez-vous des diplômes d'études musicales ou d'enseignement de la musique ?       Oui     Non

Si oui, précisez le(s)quel(s) : .....

→ Le fait que vous dirigiez un (des) chœur(s) correspond pour vous (*une seule réponse*) :

D'abord un choix. Vous avez voulu être chef de chœur.

D'abord au résultat d'une suite d'événements que vous n'aviez pas forcément prévus.

→ Avez-vous bénéficié d'une formation à la direction de chœur avant de diriger votre premier chœur ?  Oui     Non

→ Avez-vous bénéficié par le passé d'une formation à la direction de chœur ?     Oui     Non

Si oui, précisez dans quel cadre :

Ecole de musique     Université     Centre d'Art Polyphonique

Fédération (*précisez laquelle*) : .....

Autre (*précisez*) : .....

→ Bénéficiez-vous actuellement d'une formation à la direction de chœur ?     Oui     Non

Si oui, précisez dans quel cadre :

Ecole de musique     Université     Centre d'Art Polyphonique

Fédération (*précisez laquelle*) : .....

Autre (*précisez*) : .....

Si oui est-elle prise en charge ?       Oui     Non

Si oui par qui ? ..... Précisez si c'est :  En totalité     En partie

→ Pour votre formation de musicien(e), vous êtes-vous rendu(e) dans un autre pays que la France ?  Oui     Non

Si oui : → Pour quelle(s) formation(s) était-ce ? .....

→ Dans quel(s) pays était-ce ? .....

→ Envisagez-vous de faire, dans l'avenir, un complément de formation ?  Oui     Non

Si oui : → Sur quels sujets ? .....

→ Sous quelle forme ? .....

→ Avez-vous le sentiment d'avoir une connaissance dans les domaines suivants, et à quel degré :

*A Pas de connaissance particulière*                      *B Connaissance de base*

*C Connaissance moyenne*                      *D Connaissance approfondie*

Remplissez les cases de droite en fonction du code ci-dessus (A, B, C ou D)

Solfège (ou "formation musicale")	
Analyse de partitions	
Formation aux styles, aux genres, aux périodes...	
Technique vocale personnelle	
Physiologie de la voix / Fonctionnement de l'appareil phonatoire	
Pédagogie du chant appliquée à un chœur	
Travail corporel (avec ou sans une méthode particulière)	
Phonétique des langues étrangères	
Langage du geste ("gestique")	
Technique de répétition	
Technique d'apprentissage par imitation	
Dynamique de groupe, communication au sein d'un groupe	
Elaboration d'un programme de concert	
Accompagnement au clavier	
Réduction au clavier	
Transposition au clavier	
Acoustique	
Direction d'orchestre	
Direction de chœur d'enfants (si vous en dirigez ou en avez dirigés)	
Direction de chœur d'adolescents (si vous en dirigez ou en avez dirigés)	

Conformément aux articles 26, 27 et 34 de la loi 78-17 du 6/01/86 dite "Informatique et liberté", toute personne justifiant de son identité a un droit d'accès et de rectification aux informations nominatives. La signature des personnes concernées est obligatoire.

Date : ..... / ..... / .....

Signature :