



HAL
open science

Le Chœur partagé. Le chant choral en France, intégration socio-économique d'un monde de l'art moyen

Guillaume Lurton

► **To cite this version:**

Guillaume Lurton. Le Chœur partagé. Le chant choral en France, intégration socio-économique d'un monde de l'art moyen. Sociologie. Sciences Po - Institut d'études politiques de Paris, 2011. Français. NNT: . tel-02144819

HAL Id: tel-02144819

<https://hal.science/tel-02144819>

Submitted on 31 May 2019

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.

Institut d'Études Politiques de Paris
ÉCOLE DOCTORALE DE SCIENCES PO
Programme doctoral de Sociologie
Centre de Sociologie des Organisations
Doctorat en sociologie

Le Chœur partagé

Le Chant choral en France,
intégration socio-économique d'un monde de l'art moyen

Guillaume LURTON

Thèse dirigée par

Pierre FRANÇOIS, Directeur de recherche au CSO (Sciences Po / CNRS)

Soutenue le 2 septembre 2011

Membres du jury :

- Marie BUSCATTO (Rapporteuse), Professeur des Universités à l'Université Paris I
- Philippe COULANGEON, Directeur de recherche à l'OSC (Sciences Po / CNRS)
- Pierre FRANÇOIS (Directeur de thèse), Directeur de recherche au CSO (Sciences Po / CNRS)
- Erhard FRIEDBERG, Professeur des Universités à Sciences Po
- Ursula GEISLER, *Researcher* à l'Université de Lund
- Florence WEBER (Rapporteuse), Professeur des Universités à l'ENS de la rue d'Ulm

L'Institut d'Études Politiques de Paris n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans cette thèse ; ces opinions devront être considérées comme propres à leur auteur.

Sommaire

Sommaire	iii
Remerciements	v
Introduction	1
I Le monde choral	31
1 Ancrages historiques	35
2 Un genre moyen	71
II Les acteurs du monde choral	119
3 Loisir et vocation	123
4 Les chefs de chœur	167
5 Les chœurs	201
III Économie d'un monde amateur	245
6 Les économies du monde choral	249
7 La professionnalisation de la direction	299
8 Les politiques du monde choral	329
IV Les ensembles professionnels	377
9 Une professionnalisation collective	381
10 Cartographie d'un monde professionnel	423
11 Choristes professionnels	459

SOMMAIRE

Conclusion	491
Annexes	501
Liste des tableaux	512
Table des figures	514
Bibliographie	516
Table des matières	538

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude à Pierre François pour la qualité de sa direction. L'exigence de son encadrement, la confiance et la liberté qu'il m'a accordées et ses conseils avisés ont contribué à faire de cette thèse une période de formation intellectuelle et professionnelle particulièrement riche. La formation apportée par Erhard Friedberg, dans le cadre du master de sociologie de l'action de Sciences Po, a été déterminante dans ma décision de m'orienter vers la thèse. Par la suite, son soutien s'est avéré décisif à plusieurs reprises : de l'inscription en thèse à ma candidature pour une bourse d'échange doctoral de Sciences Po. Je lui témoigne ici ma reconnaissance.

Cette thèse doit beaucoup à l'Institut Français d'Art Choral qui a contribué au financement du travail de terrain. Guillaume Deslandres a joué un grand rôle dans la définition du sujet de recherche. Je le remercie, ainsi qu'Hélène Fortin et tous les représentants de l'IFAC. Les enquêtes quantitatives menées en partenariat avec les Missions voix en région ont grandement enrichi ce travail de thèse. Je remercie le réseau des Mission voix et les membres des comités de pilotage de ces études pour cette collaboration fructueuse.

J'ai été accueilli à bras ouverts par les acteurs du monde choral à l'occasion de mon terrain de recherche. Si je ne peux pas tous les évoquer nommément ici, je ne les en remercie pas moins profondément. Je salue les témoins historiques pour leur accueil chaleureux et les longs entretiens qu'ils m'ont accordé, et tout particulièrement Stéphane Caillat, Raphaël Passaquet, Vincent Berthier de Lioncourt, Damien Verdin et Jean-Yves Hameline, pour leur très grande disponibilité et leur extrême gentillesse. Je suis très reconnaissant à l'égard de Gilka Béclu-Geoffray qui m'a transmis des écrits de son père, et de Josy Vercken qui m'a laissé accéder aux archives de son mari.

L'année passée comme *visiting fellow* au département de sociologie de l'université de Harvard fut une période de maturation essentielle. Je remercie Frank Dobbin et Michèle Lamont de m'avoir accueilli. Je suis heureux d'avoir rencontré Mark Lutter, Moa Bursell, Alvaro Santana et Martin Schroeder à cette occasion. Je remercie les participants au séminaire *Culture and Social Analysis* pour leurs commentaires. Ceux-ci ont contribué à orienter mon travail de façon décisive. La perspective historique proposée par Alexander Rehding fut particulièrement éclairante.

Plusieurs occasions d'échange se sont avérées importantes dans l'élaboration de ce travail. Les réunions du réseau de recherche « Choir in focus » m'ont permis de mettre mon objet en perspective à une échelle européenne. Je remercie Ursula Geisler et Karin Johansson pour leur énergie dans l'animation de ce réseau, ainsi que tous les participants. Je suis particulièrement redevable à l'égard du professeur Brusniak avec qui la barrière linguistique n'altère en rien la richesse de l'échange. Je remercie enfin Anne Jourdain et Sidonie Naulin pour leur invitation au séminaire SSE ainsi que Marie Buscatto pour ses riches commentaires.

Réaliser une thèse au CSO est une chance. Au-delà du cadre intellectuel stimulant et des conditions de travail exceptionnelles, il offre un environnement social et amical

REMERCIEMENTS

précieux. Je remercie tous les membres du laboratoire pour les échanges riches, les moments sportifs et les temps musicaux. Je suis particulièrement reconnaissant envers Christine Musselin pour l'énergie qu'elle déploie afin de garantir la qualité de cet environnement, et Denis Segrestin pour sa bienveillance dans la direction du programme doctoral. Je remercie les chercheurs pour l'attention et la sympathie qu'ils témoignent à l'égard des doctorants, et en particulier Sophie Dubuisson, Patrick Castel, Jérôme Aust et Emmanuelle Marchal.

Guilhem Anzalone, Pauline Barraud de Lagerie et Yan Dalla Pria sont des amis précieux dont la présence compte énormément. La cohabitation de bureau avec Felipe Camerati, Dima Younes, Glen Hyman, Giovanni Prete et Damien Krichewski fut toujours un plaisir. Je salue amicalement les doctorants, anciens doctorants et doctorants invités côtoyés ces dernières années, et tout particulièrement Fabienne Barthélémy, Pauline Ravinet, Julien Barrier, Lydie Cabane, Cécile Wendling, Philipp Gerlach, Hugo Bertillot, Fabien Foureault et Simon Paye. Je remercie enfin Annick Heddebault, Martha Zuber et toute l'équipe administrative pour leur soutien.

Je suis reconnaissant à l'IAE de Poitiers de m'avoir offert un cadre de travail de qualité au cours des dernières années de rédaction, en tant qu'ATER. Je salue l'équipe du CEPE d'Angoulême pour son accueil chaleureux. Je suis particulièrement redevable envers Évelyne Lande et Monique Camilleri et les remercie pour la confiance qu'elles ont témoigné en soutenant ma candidature au poste de coordonnateur du DGCI. Je salue enfin les équipes du DGCI et du Pôle Universitaire Francophone en Égypte au côté desquelles j'ai eu le privilège de vivre une fin de rédaction aussi intense qu'enrichissante.

Je suis très reconnaissant à l'égard de tous ceux qui ont contribué à l'amélioration de ce document en se pliant à l'exercice ingrat de la relecture formelle. Thibaut et Pauline ont été à cet égard d'une efficacité particulièrement redoutable. Merci également à mes parents, à Pa, à Grégoire, Yan et Guilhem. Je suis enfin redevable du soutien \TeX nique d'Antoine Vernet, de Grégoire et de Thibaut. Je pardonne volontiers à ce dernier de m'avoir fait sombrer dans les affres de l'écriture musicale en Lilypond sous \LaTeX .

Ma dette est profonde à l'égard de tous ceux dont l'amitié m'a porté au cours de ces années exigeantes. J'ai une pensée particulière pour Noémie Guérin dont le soutien et la présence me furent particulièrement chers. Je remercie tous ceux dont l'amitié a compté au cours de ces années, et notamment Juliette Allauzen, Philipp Michelüs, Johana « Pimentinha » Pimenta, Fiona Mc Alister, Edgar Barroso, Maud Orne-Gliemann, Damien Babet, Servane L'Hopital.

Ma famille a toujours été un soutien indéfectible. Mes parents m'ont offert une présence sans faille, déterminante au cours de ces derniers mois particulièrement intenses. Je dois beaucoup à mon frère Grégoire : de l'inspiration puisée dans son expérience chorale à ses conseils avisés de statisticien. Je le remercie pour son humour féroce et la complicité renouvelée de chacune de nos retrouvailles. Je remercie Thibaut et Marie-Anne pour leur soutien toujours attentif.

Ma grand-mère a joué un rôle central dans ma trajectoire musicale. Son attention au travail que je menais ne s'est pas démentie jusqu'à nos derniers échanges. Son souvenir m'a porté au cours des derniers mois de rédaction et m'a donné l'énergie de conclure. J'espère qu'elle aurait retrouvé dans les pages qui suivent une part de ce qu'elle m'a transmis.

Introduction

Rassemblement

Trois mille personnes prennent place dans l'amphithéâtre antique d'une petite ville de Provence. L'ambiance est festive. En fond de scène, des chanteurs entrent en ordre dispersé, suivis par un chef de chœur au comportement inattendu. Dans le rond de lumière d'un projecteur, il s'installe face au micro sur le devant de l'estrade. Il ignore totalement le chœur auquel il tourne le dos. Il s'adresse au public, lève les bras, donne un départ. C'est le public qui se met à chanter.

Nous sommes aux Choralies, événement phare du mouvement À Cœur Joie qui rassemble tous les trois ans plusieurs milliers de choristes. C'est la séance quotidienne de « chant commun » qui précède le concert. Ce soir la pièce de Benjamin Britten présente des difficultés particulières. Sur scène le chœur pilote soutient le chant de la foule. Britten est-il fait pour être chanté à 3 000 ? Difficile de saisir un son commun dans un espace aussi vaste lorsque la musique est complexe et les voix hésitantes.

Peu importe, la soirée se poursuit selon un programme immuable. Après le chant commun, Roxorloop enflamme le public. Ce jeune Néerlandais réalise chaque soir une performance de *Human Beat box* qui provoque inmanquablement l'enthousiasme. Puis vient le concert à proprement parler. La programmation est éclectique. En une dizaine de jours, nous passons de *Carmen*, donné en version de chambre sous la direction de Bernard Têtu, aux *Jazz Messengers* de Thierry Lallo. Ces productions professionnelles côtoient les chœurs d'enfants et d'adolescents de la ville de Lyon — applaudis avec attendrissement lors du concert d'ouverture. Du *Chœur national des jeunes d'Argentine* au chœur *La Grâce* de Kinshasa, l'éclectisme passe par l'international et l'ouverture aux cultures extra-européennes.

Le concert fini, le chant continue. Aux terrasses des cafés de la place Montfort, un chef improvisé se lève et entonne un chant avec ses voisins de table. Très vite, l'ensemble de la terrasse emboîte le pas. Derrière l'apparente unanimité de la foule cependant, des césures. Le dernier bar, à gauche au fond de la place, est un point de ralliement de jeunes. Il chantent aussi mais à part, et un répertoire différent. Certains habitués regrettent le caractère exclusif de cet espace en marge.

Le public des Choralies n'est pas moins bigarré que le programme des concerts. Dans les gradins comme sur scène, tout le monde est plus ou moins actif dans le

monde du chant choral. Chanteurs, chefs de chœurs, qui sont-ils ? Que font-ils ? Qui côtoient-ils dans le cadre de cette pratique musicale ? Perdons-nous dans le dédale de ce réseau particulièrement dense. Sylvie¹ chante dans un chœur de jeunes depuis maintenant quatre ans. Comme d’habitude, le programme de cette année était éclectique : de la chanson française, un peu de « classique » et puis pas mal de « musique africaine ». Antoine, son chef de chœur, dirige en amateur. Avec Thibault, il anime également en bénévole un site internet dédié au jazz choral. Thibault est aussi présent aux Choralies. Il y dirige un concert de son ensemble vocal amateur. Ce groupe spécialisé dans les harmonisations de thèmes jazz a une activité soutenue. Le répertoire est difficile et demande un investissement important de la part de ses chanteurs. Thibault a beaucoup chanté avant de diriger, jusqu’à son service militaire qu’il a effectué aux chœurs de l’armée française. À quelques années près, il aurait pu y rencontrer Frédéric. Ce dernier côtoie Antoine dans le cadre de l’activité de la fédération À Cœur Joie en Île-de-France. Il dirige en amateur et chante au sein du même groupe semi-professionnel que Benjamin. Celui-ci dirige un ensemble qui vient d’enregistrer son premier disque avec le soutien de la Fondation Orange. Ce groupe appartient à la dernière génération des ensembles vocaux professionnels qui se sont multipliés depuis la fin des années 1970.

On pourrait parcourir à l’envi la trame de ce réseau. Elle est particulièrement dense et couvre un éventail de pratiques et de situations extrêmement hétérogènes. On y passe presque sans transition des œuvres les plus exigeantes du répertoire savant au jazz et aux musiques du monde, de l’amateurisme au professionnalisme en passant par tous les cas de figure intermédiaires envisageables. Derrière cette hétérogénéité, une même étiquette, celle des pratiques chorales.

Querelles lexicales

Qu’est-ce que le chant choral ? Un acteur à qui la Direction de la Musique et de la Danse du Ministère de la Culture confiait à la fin des années 1990 une « mission d’étude » sur le « chant choral » en France constate en ouverture de son rapport que « tenter d’y voir clair dans ce terme, c’est ouvrir la boîte de Pandore ». Les termes en ce domaine sont sujets à ambiguïtés, malentendus et contradictions. Ils suscitent des débats « passionnés, voire passionnels » [Deslandres, 1998, p. 10].

1. Les prénoms ont été modifiés afin de préserver l’anonymat des personnes rencontrées au cours du travail de terrain. De même les noms de groupes et de lieux ont été occultés. Quelques exceptions ont été faites, lorsque les faits évoqués sont publics et que le rôle historique des personnes concernées rendent l’anonymat illusoire.

Le champ lexical choral illustre la complexité de la situation : chœur, chorale, groupe vocal, ensemble vocal, chœur de chambre, maîtrise, . . . Chaque terme renvoie à une réalité différente, plus ou moins bien définie, jamais comprise de façon uniforme par l'ensemble des acteurs. Chaque terme surtout est chargé de ses connotations et de ses sous-entendus. En quoi un chœur diffère-t-il d'une chorale ? Personne ne se risquera à proposer des critères objectifs. Une différence dans le nombre de choristes ? Certainement pas. Une différence dans la distribution des pupitres ? Pas plus. Une différence de répertoire ? . . . Pourquoi pas . . . Une différence de qualité ? . . . Ce n'est pas avouable. Nous entrons ici dans l'ordre des représentations et le couvercle de la boîte de Pandore est entrouvert. Faire état de ses convictions en la matière, c'est révéler ses préjugés, entrer dans l'ordre subjectif du jugement de valeurs. Certains s'en offusquent et réclament la neutralité des termes. D'autres au contraire ne s'en privent pas, tel ces groupes professionnels qui, d'après l'auteur du rapport cité plus haut, vérifient les *bons à tirer* de leurs programmes de concerts pour s'assurer que le terme *chant choral* ne s'y trouve pas [Deslandres, 1998], ou encore, tel ce chanteur amateur qui explicite les codes du milieu.

Entre amateurs, on se jauge. Il y a des codes. [...] Ça dépend ce que les gens disent. Si ils te disent, « Oui, je chante dans une chorale », ah, là, pas super, il y a des chances que ce soit pas très bon. Par contre s'il te disent, je fais partie d'un ensemble vocal, ou d'un chœur d'oratorio. Tout de suite, . . . (Charles, choriste)

Construction d'un objet hétérogène

Ces deux aperçus résument la substance profondément paradoxale d'un univers musical méconnu. Extrêmement hétérogène mais étroitement unifié, traversé par des clivages profonds mais toujours cohérent, le monde choral est le théâtre des coopérations les plus inattendues comme des rancœurs les plus tenaces. Nous nous proposons dans le cadre de ce travail de plonger au cœur de l'ambiguïté de cet espace social. Nous en décrirons la complexité tout en cherchant à comprendre sur quoi repose son unité indépassable. L'hétérogénéité de l'objet, les querelles sémantiques et les jugements de valeur implicites qui clivent les pratiques chorales imposent un effort particulier de définition.

Les frontières d'un monde

Face aux enjeux normatifs forts véhiculés par la terminologie des pratiques chorales, l'objectivisme de Durkheim apparaît comme une garantie de neutralité nécessaire. Celui-ci prône un effort de définition permettant d'écarter systématiquement les prénotions [Durkheim, 1988, p. 125–129]. Il met cette perspective en œuvre de façon particulièrement efficace dans son étude du suicide.

Ce qui importe, ce n'est pas d'exprimer avec un peu de précision la notion que la moyenne des intelligences s'est faite du suicide, mais c'est de constituer une catégorie d'objets qui, tout en pouvant être, sans inconvénient, étiquetée sous cette rubrique, soit fondée objectivement, c'est-à-dire corresponde à une nature déterminée des choses. [Durkheim, 1990, p. 2]

Une telle perspective permet de neutraliser les représentations d'ordre culturel attachées aux termes qui désignent habituellement les phénomènes observés. Nous la transposerons dans le domaine qui nous intéresse.

Une définition organologique

De même que Durkheim écarte systématiquement les représentations culturellement déterminées dans la définition qu'il donne du suicide [Durkheim, 1990, p. 1–7], c'est sur leurs propriétés objectives que nous devons nous appuyer pour définir les phénomènes musicaux que nous étudions. Nous adopterons en guise de définition la périphrase « politiquement correcte » parfois utilisée au sein du monde choral lui-même afin de pacifier le débat. Contrairement aux termes évoqués plus haut², la notion de « pratiques vocales collectives » est à la fois générale et non normative. Nous nous intéresserons à l'ensemble des pratiques musicales consistant à « chanter en groupe ».

L'objectivité et la neutralité de cette définition tiennent à sa nature organologique. Ce qui rassemble les phénomènes musicaux étudiés, c'est la similarité du mode d'émission sonore. De même que Durkheim rapproche des comportements qui spontanément nous semblent radicalement différents³, nous rassemblons sous un même terme des pratiques qui paraissent à première vue relever d'univers musicaux radicalement différents. Quel point commun entre un ensemble vocal spécialisé dans le répertoire choral romantique, un groupe de gospel et un chœur amateur mêlant largement des harmonisations de variété française à des chansons de la Renaissance?

2. Chant choral, chœur, ensemble vocal,...

3. L'ultime acte de désespoir, et l'héroïsme qui fait marcher vers une mort certaine.

Quelle similarité entre un chœur professionnel d'opéra, une chorale associative et l'atelier choral d'une maison de retraite ? Rien à première vue. Tout les oppose si ce n'est leur mode d'expression musicale. Tous sont des collectifs qui se rassemblent pour chanter.

Cette définition fixée, signalons que pour des raisons de commodité d'écriture nous n'utiliserons pas l'expression « pratique vocale collective », mais bien celle de « chant choral ». Sauf mention expresse, nous utiliserons indistinctement les termes de chœur, chorale, groupe, ensemble, sans reprendre à notre compte les jugements de valeur parfois attachés à ces termes. Certains termes ou expressions peuvent se voir attacher des significations plus précises. Les expressions « ensemble vocal » et « groupe vocal » désignent généralement des ensembles musicaux rassemblant un nombre limité de chanteurs. Nous conserverons donc cet usage pour désigner des groupes de taille restreinte. De même, nous conserverons le sens admis des termes et expressions dont la définition est objective et fait consensus⁴.

Un monde de l'art

Un tel objectivisme ne va pas de soi d'un point de vue sociologique. Sa définition du suicide à peine posée, Durkheim soulève une question qui n'est pas anecdotique : « le fait ainsi défini intéresse-t-il le sociologue ? » [Durkheim, 1990, p. 7]. Dans le domaine de la sociologie de la musique, une telle démarche organologique n'est pas inédite⁵. Elle pose malgré tout question, dans la mesure où elle semble ignorer les grands clivages sociaux qui structurent traditionnellement les mondes de l'art, sur lesquels nous aurons à revenir. Est-il pertinent, si on la pousse à l'extrême, de traiter comme un même objet sociologique un luth baroque, une guitare de rock et un oud irakien au motif de leur identité organologique ? On pourrait nous objecter que l'hétérogénéité du monde choral que nous avons mise en scène n'est en définitive que le résultat de la construction d'un objet artificiel, ne tenant pas compte de clivages sociologiques qui restent opérants.

L'intérêt sociologique d'un objet ne tient pas à la nature du critère retenu pour isoler une classe de phénomènes mais à la définition d'un regard sociologique qui permet de saisir par l'observation les propriétés sociales de cet objet. Ainsi, pour *Le suicide*, la pertinence sociologique de l'objet tient-elle avant tout au holisme

4. Le terme « maîtrise » désigne ainsi un chœur d'enfants ou de jeunes à visée pédagogique, un « chœur de chambre » est un groupe à voix mixtes de 32 chanteurs répartis en quatre pupitres de huit...

5. Elle est celle par exemple de Florent Bousson lorsque celui-ci étudie les « mondes de la guitare » [Bousson, 2007].

durkheimien qui, par le biais de la statistique, se donne les moyens d'observer son objet comme « une chose » et d'en étudier les propriétés sociales [Durkheim, 1990, p. 8–16]. La nature sociologique de notre regard est autre. Nous adoptons pour notre part la perspective interactionniste définie par Howard Becker dans *Les mondes de l'art*.

Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. Les membres d'un monde de l'art coordonnent les activités axées de la production de l'œuvre en s'en rapportant à un ensemble de schémas conventionnels [...] Un monde de l'art se présente comme un réseau de chaînes de coopération qui relie les participants selon un ordre établi. [Becker, 2006, p. 58–59]

Si nous n'avons pas retenu en premier lieu les découpages du monde choral que semblaient dicter les divisions sociologiques traditionnelles (l'opposition des répertoires savant et populaire, la distinction entre amateurisme et professionnalisme), nous ne les avons pas non plus rejetés *a priori* et nous nous en sommes remis à l'observation empirique des chaînes de coopération que désignait la définition organologique retenue. Dès lors, nous n'avons pu que constater la densité de ces réseaux, l'intensité de la circulation des acteurs d'un pôle à l'autre du monde choral, la cohérence enfin de l'histoire de ce monde musical et de ces pratiques vocales collectives. L'observation empirique nous a convaincu de la pertinence de traiter globalement de l'ensemble de ces « pratiques vocales collectives ».

Des angles morts

Le monde de l'art qui se dessine est particulièrement vaste. Notre étude porte avant tout sur les groupes dont le chant choral constitue l'activité centrale : chœurs associatifs dans le domaine amateur et chœurs professionnels. Ces ensembles ne sont pas les seules composantes du monde choral. Certains chœurs ne relèvent pas de la forme associative et le chant choral n'est pas nécessairement la finalité première des groupes qui le pratiquent... Nous avons élargi notre champ d'observation afin de limiter les angles morts. L'ampleur du monde étudié et sa diversité font malgré tout qu'il n'est pas possible d'approcher l'ensemble de cet espace social avec le même degré de précision. Nous complétons la définition de notre objet en signalant les segments du monde choral dont le traitement restera en retrait.

Les chœurs liturgiques

Le traitement des chœurs liturgiques est en retrait. Des données ont été collectées. Nous avons rencontré les responsables d'une fédération de chœurs liturgiques ; plusieurs entretiens ont été réalisés auprès d'acteurs impliqués au sein d'ensembles ayant vocation à intervenir pendant des offices religieux⁶. Cependant, la place qui leur est accordée ici ne reflète pas leur importance sur le plan numérique et nous ne serons pas en mesure de rendre compte en détail des enjeux spécifiques à ces ensembles⁷. Nous avons malgré tout veillé à intégrer ce que nous avons pu observer de leur fonctionnement dans les analyses que nous proposons. Il y sera fait référence à plusieurs reprises.

L'Éducation nationale

La place du chant choral au sein de l'Éducation nationale n'a pas été approfondie. La place accordée au chœur dans l'enseignement général est un objet vaste qui obéit à des enjeux propres. Ce point demanderait à lui seul la réalisation d'un chantier de recherche à part entière⁸. Là encore, cette question ne sera pas totalement délaissée. Elle est évoquée en entretien par des acteurs impliqués dans l'élaboration d'une réflexion sur la prise en charge du chant choral par les politiques publiques. Elle est déterminante lorsque l'on traite de la professionnalisation des chefs de chœurs. Ce point transparaît nécessairement dans le cadre des enquêtes par questionnaires touchant au statut des chefs, et des entretiens ont été réalisés avec des chefs travaillant par ailleurs dans le cadre de l'enseignement général, de l'école primaire au lycée. Il sera donc question de l'Éducation nationale, sans que celle-ci ne bénéficie du traitement indépendant qu'elle aurait sans doute mérité.

6. Ces entretiens concernent des individus de confessions catholique et protestante.

7. Il serait intéressant en particulier de mener une comparaison systématique sur le statut de la pratique du chant collectif au sein des différentes religions qui le mobilisent dans leur office. Les oppositions observées entre les perspectives des acteurs de confession catholique et ceux de confession protestante sont intéressantes d'un point de vue culturel. De plus, sur le plan historique, les transformations de la liturgie catholique impulsées par le concile Vatican II ont eu des effets profonds sur le statut et la physionomie des chœurs liturgiques. Cette évolution mériterait à elle seule un traitement indépendant.

8. Entretiens avec des enseignants de musique, travail d'archive permettant de retracer de façon précise l'évolution de la place du chant choral dans les programmes des classes de musique de l'enseignement général...

Objectifs et enjeux théoriques

Notre objet et la nature du regard sociologique que nous lui porterons étant définis, il reste à préciser la finalité de ce travail. Cette thèse recouvre un enjeu descriptif. Le monde choral est un univers musical méconnu dont l'ampleur démographique contraste avec le peu d'attention qu'il recueille de la part des travaux de sociologie de la musique. Ce travail vise donc en premier lieu à combler cette lacune. Le matériau produit dans une perspective monographique et descriptive sera organisé autour de grands axes de réflexion théorique que nous préciserons ici.

Une monographie socio-historique

La connaissance des mondes de la musique français repose sur plusieurs travaux dont les perspectives sont différentes. Des travaux généralistes appuyés sur des enquêtes quantitatives offrent un aperçu global des pratiques musicales. Pour les pratiques amateurs, on trouvera ainsi des éléments de description dans les travaux issus du Département Études et Prospectives du Ministère de la culture [Donnat, 1996, Donnat, 1998, Donnat, 1999, Donnat, 2009]. Dans le domaine des pratiques professionnelles, Philippe Coulangeon offre une vue d'ensemble précieuse des marchés du travail des musiciens interprètes [Coulangeon, 2004a]. Ces perspectives généralistes sont complétées par des monographies qui éclairent en détail des mondes musicaux spécialisés. Dans le domaine des répertoires savants, ces travaux concernent la musique contemporaine [Menger, 1980] et le répertoire symphonique [Lehmann, 2002, Ravet, 1998], comme l'opéra [González Martínez, 2000], ou encore la musique baroque [François, 2005]... Les musiques populaires sont également bien documentées. L'éventail des styles étudiés est très large. Il va du jazz [Coulangeon, 1999b, Buscatto, 2003, Buscatto et Becker, 2007], au rap et aux musiques électroniques [Jouvenet, 2006]. Le rock n'est pas en reste [Brandl, 2009], de même que les musiciens de bal [Perrenoud, 2007] ou les orchestres d'harmonie [Dubois *et al.*, 2009]... Notre thèse s'inscrit pour partie dans la lignée de ces travaux.

Un monde méconnu

Le chant choral est l'une des pratiques musicales en amateur les plus répandues en France. Selon les données collectées par le DEP au milieu des années 1990 [Donnat, 1996, p. 179], 13% des Français de plus de 15 ans ont, au cours de leur vie, chanté dans un groupe, une chorale, une fanfare. Ce taux est le plus élevé de toutes

les pratiques musicales. Viennent ensuite le piano qui concerne 11% des Français, la guitare (8%) et la flûte à bec (6%). Les autres instruments de musique représentent au total 10% de la population. Ces chiffres placent le chœur au rang des pratiques artistiques dont l'audience est la plus large. Seul le dessin enregistre un taux de pratique aussi élevé.

L'ampleur démographique de ce monde musical contraste avec la faible attention qu'il recueille de la part du monde académique. Le relevé des travaux que Danièle Pistone réalise dans un « État des lieux de la question » consacré à l'*Observation des pratiques musicales* [Pistone, 2001] est parlant. Il met en évidence le peu de travaux consacré au chant choral par comparaison aux autres pratiques musicales⁹. La place du chant choral est également discrète dans les enquêtes INSEE sur les pratiques culturelles des Français. Les analyses consacrées aux pratiques musicales dans la restitution des données de l'enquête 1997 se focalisent quasi-exclusivement sur les pratiques instrumentales [Donnat, 1998, p. 285-290]. Lorsque les pratiques vocales sont prises en compte, leurs formes ne sont pas clairement identifiées. Dans le cadre de son étude des pratiques artistiques amateurs [Donnat, 1996], Olivier Donnat distingue finement parmi les pratiques instrumentales : le piano, la guitare, les « cordes, vents et bois » et les « autres instruments ». Il se focalise en particulier sur les deux principaux (piano et guitare). Pour ce qui est des pratiques vocales en revanche, on oscille entre une catégorie générale (« chant ») et une catégorie plus précise (« chorale et ensemble vocal ») sans que les différences entre les deux soient clairement explicitées et analysées. Malgré d'une part la différence des logiques d'engagement entre le chant soliste et les pratiques vocales collectives, malgré d'autre part l'importance quantitative de cette pratique musicale, le chant choral reste relativement invisible dans ces études, à défaut d'une distinction claire et systématisée.

La finalité de ce travail est en grande partie guidée par cet état de la recherche¹⁰.

9. Les publications recensées y sont organisées par grands domaines musicaux. L'opéra et l'orchestre comptent respectivement 47 et 37 références, contre 22 seulement pour le chant choral. Les travaux universitaires (mémoires de Master, DEA, DESS et thèses) sont proportionnellement moins nombreux dans la liste des références consacrées au chant choral. On en compte 7 sur l'opéra, 11 sur l'orchestre et 2 pour le chant choral. La place accordée au chant choral dans les travaux du Département Études et Prospectives du ministère de la Culture est également parlante. Selon le relevé de Danièle Pistone toujours, 5 publications du DEP sont consacrées à l'opéra, 9 à l'orchestre et 2 au chant choral.

10. La méconnaissance du monde choral ressentie par les acteurs du milieu a conduit ceux-ci à susciter des travaux de recherche. L'Institut Français d'Art Choral (IFAC), association dédiée à l'observation et au soutien aux pratiques chorales a souhaité stimuler la réalisation d'études consacrées à ce sujet. L'IFAC a contribué à la réalisation de cette thèse dans le cadre d'un contrat de recherche qui a permis de financer des déplacements pour réaliser des entretiens et des observations ethnographiques ainsi que d'acquérir de la documentation. Les membres de l'IFAC ont par ailleurs

Il s'agit d'explorer un monde musical peu connu et d'en proposer un aperçu global. L'enjeu poursuivi est double. Il est d'ordre historique. Il s'agit de retracer les grandes transformations du monde choral au cours de cinquante dernières années. Il est d'ordre sociologique. La trajectoire que nous retraçons a pour but d'éclairer l'état actuel du monde choral.

Profondeur historique : d'un renouveau à l'autre

Nous appuierons notre analyse sur la trajectoire historique du monde choral. Cette histoire jusque dans les années 1940 est à l'heure actuelle l'aspect le mieux documenté de ce monde de l'art. Divers travaux relevant de l'histoire culturelle des pratiques musicales ou de la musicologie traitent du chant choral comme objet central ou de façon plus marginale¹¹. L'après-guerre est en revanche moins bien documenté¹².

Au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, le monde choral a connu des transformations profondes. Deux tournants majeurs en particulier sont évoqués comme des périodes de renouveau : celui du chant choral amateur dans les années 1940 et 1950 et celui du chant choral professionnel dans les années 1980 et 1990. Nous décrirons la trajectoire qui a conduit ce monde de l'art d'un renouveau à un autre, et nous analyserons les mécanismes sur lesquels repose ce balancement.

Le dynamisme du monde choral amateur a longtemps reposé sur sa prise en charge par des institutions d'éducation populaire, lesquelles connaissent leur âge d'or au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. L'événement emblématique de cette période est l'émergence du mouvement À Cœur Joie, qui joue jusqu'à aujourd'hui un rôle de premier plan dans le monde choral français. Nous avons adopté la création de ce mouvement comme point de départ de la période historique traitée¹³. Nous chercherons donc à cerner les spécificités remarquables du développement du monde choral amateur depuis les années 1940, tout en inscrivant ce mouvement dans une perspective historique plus longue.

En ce qui concerne le milieu professionnel, la particularité historique du chant choral est sa professionnalisation tardive. Pendant longtemps — à la différence de

facilité la prise de contact avec des acteurs dans le cadre de l'ouverture du terrain. Je leur renouvelle ici ma gratitude.

11. Il sera fait référence à ces travaux dans le cadre du chapitre 1 au cours duquel nous retracerons cette histoire du monde choral.

12. La demande formulée par l'IFAC mettait cette dimension historique en avant. Il s'agissait de retracer l'histoire des pratiques chorales au cours des cinquante dernières années.

13. Celle-ci ayant eu lieu au cours des années 1940, nous remonterons donc au delà de l'année 1950 fixée à l'origine par l'IFAC comme point de départ du travail de recherche.

la musique d'orchestre — la musique pour chœur n'est que très marginalement pratiquée par des musiciens rémunérés. La professionnalisation d'une frange du monde choral n'intervient que dans les années 1980 et surtout 1990. Nous chercherons à expliquer le caractère particulièrement tardif de cette professionnalisation. Les mouvements d'éducation populaire et les spécificités de la fédération À Cœur Joie débouchent sur un développement de la pratique chorale axé sur l'amateurisme et sur une marginalisation de la musique pour chœur au sein des mondes musicaux professionnels. Nous décrirons enfin le mouvement de professionnalisation qui, à partir de la toute fin des années 1970, transforme profondément la physionomie du monde choral contemporain.

Perspectives sociographiques : monographie d'un monde

Si ce travail de thèse a un fondement historique, sa finalité première est d'ordre sociologique. Ce travail se veut en premier lieu la description monographique d'un monde de l'art contemporain. Nous chercherons à éclairer la physionomie et les mécanismes qui régissent cet espace social. Cet objectif appelle deux remarques. Tout d'abord, il s'agit de rendre justice à l'hétérogénéité du monde choral sur laquelle nous avons insisté. Le monde choral met en jeu des pratiques, des situations, des formes d'engagements très hétérogènes. Pour rendre compte de cette hétérogénéité, nous nous attacherons à typifier les pratiques chorales. Par ailleurs, la complexité de ce monde fait qu'une telle recension ne peut s'effectuer de façon univoque et unidimensionnelle. La compréhension de ses fondements passe en particulier par l'adoption de plusieurs échelles d'observation ainsi que par le croisement de perspectives théoriques.

Notre approche descriptive du monde choral passe par le croisement de trois niveaux d'observation : celui de l'individu, celui du groupe et celui du monde. Nous nous pencherons sur les acteurs individuels afin d'analyser les fondements et les formes de leur engagement au sein du monde choral. Comment en viennent-ils à rejoindre un chœur ? Quelles sont leurs motivations ? Quelles compétences mettent-ils en œuvre dans le cadre de leur pratique chorale ?... Au delà de cette échelle individuelle, le chant choral est une activité avant tout collective. Il met en jeu des groupes qui sont des objets demandant à être observés en tant que tels. Comment les interactions sont-elles structurées en leur sein ? Comment sont-ils organisés sur le plan matériel ?... Enfin, au delà de sa diversité, le monde choral présente des traits généraux qui fondent son unité et le caractérisent vis-à-vis des autres mondes sociaux

au sein desquels il s'insère ou avec lesquels il cohabite. En quoi le monde choral se distingue-t-il d'autres mondes de l'art ? Nous resterons donc attentifs à croiser les trois échelles d'observation : micro (les individus), méso (les groupes) et macro-sociologique (le monde considéré dans son ensemble). Notre analyse des mécanismes structurant du monde choral passe par une mise en relation des phénomènes observés d'un niveau à l'autre.

Nous resterons également sensibles à la diversité de nature des phénomènes observés. De ce point de vue, notre travail se situe à l'articulation entre la sociologie de la culture et de la sociologie économique. Nous rendrons compte des enjeux symboliques qui entourent la production d'œuvres de chant choral. Nous inscrivant pleinement en cela dans la perspective de Becker, nous nous attacherons également à rendre compte des mécanismes économiques à l'œuvre dans le fonctionnement matériel de ce monde de l'art. Cette double attention aux enjeux culturels et économiques se traduit dans les perspectives théoriques qui structurent ce travail.

Perspectives théoriques

L'approche beckerienne des mondes de l'art soulève un certain nombre d'enjeux théoriques. L'attention portée aux chaînes d'interaction est une entrée efficace pour soulever les enjeux culturels et économiques à l'œuvre dans ce monde de l'art. Les perspectives théoriques ouvertes par l'exploration du monde choral sont d'autant plus stimulantes que l'observation de ces pratiques musicales méconnues offre un matériau original qui permet d'éclairer d'un jour nouveau certains débats.

Sur le plan théorique, notre travail est structuré autour d'une série de fils directeurs. Deux d'entre eux relèvent de la sociologie de la culture et des mondes artistiques. Il s'agit de la question des hiérarchies symboliques à l'œuvre au sein du monde choral et de celle des fondements de la coopération au sein d'un monde de l'art. Deux autres relèvent de la sociologie économique. Nous nous pencherons d'une part sur la diversité des formes économiques garantissant le fonctionnement du monde choral et d'autre part sur les relations entre amateurisme et professionnalisme en son sein.

Un art moyen

Le monde choral demande à être situé dans la sphère des univers artistiques. La référence aux notions d'art savant et d'art populaire s'impose. Ces notions sont un cadre structurant pour l'approche des mondes artistiques, tant d'un point de

vue théorique que sur un plan historique. Les mondes de la musique sont traversés par ce clivage qui oppose la musique écrite occidentale aux musiques populaires de tradition orale.

L'analyse sociologique des rapports entre cultures savante et populaire est profondément marquée par l'attention portée aux hiérarchies symboliques et aux rapports de domination qu'ils sous-tendent. Une telle perspective découle de la lecture de « l'idéologie » par Marx, pour qui « les pensées de la classe dominante sont aussi, à toutes les époques, les pensées dominantes » [Marx et Engels, 1972]. Elle trouve son prolongement dans l'analyse par Bourdieu de la structure des consommations culturelles [Bourdieu, 1979]. Culture savante et culture populaire sont prises dans un rapport d'homologie avec une structure sociale de classe qu'elles contribuent à renforcer. La hiérarchie entre des cultures savante et populaire participe au travail de « construction de frontières » mené par les individus [Lamont et Fournier, 1992, Lamont et Molnar, 2002] et contribue ainsi à l'affirmation de mécanismes d'exclusion et de domination.

De telles perspectives ont été nuancées. Ne lire les cultures populaires qu'à l'aune de la domination symbolique auxquelles elles sont soumises témoigne du caractère « dominocentré » d'approches qui ne parviennent à rendre compte ni des phénomènes de résistance à la domination culturelle, ni de l'autonomie des cultures populaires [Grignon et Passeron, 1989]. L'autonomie des cultures populaires doit être cherchée dans leur créativité au quotidien [de Certeau, 1990]. Dans la foulée des travaux fondateurs de Richard Hoggart [Hoggart, 1970], le programme des *Cultural studies* est précisément de rendre compte de cette autonomie des cultures populaires dans une optique compréhensive [Mattelart et Érik Neveu, 2008].

La structuration de l'espace culturel par les univers du savant et du populaire recouvre également un enjeu d'ordre historique. L'opposition entre le savant et le populaire ne peut être appréhendé uniquement en termes abstrait. Elle est le fruit d'une construction historique [DiMaggio, 1982]. À l'échelle des XIX^e et XX^e siècles, un enjeu majeur est la compréhension de la métamorphose des cultures populaires sous l'impact de leur massification et de leur industrialisation. Celle-ci a pu faire l'objet de lectures opposées. Les lectures critiques de Baudrillard [Baudrillard, 1998] ou de l'*École de Francfort* insistent sur la dimension aliénante de ces cultures de masses, quand les travaux des *Cultural studies* restituent l'autonomie des classes populaires qui s'en saisissent.

Le monde choral est traversé par cette opposition du savant et du populaire. Cependant, si le répertoire des chœurs reproduit ce clivage, celui-ci est également

brouillé. La frontière entre ces deux pans de la culture musicale est poreuse et fréquemment remise en cause. Est-elle seulement pertinente pour comprendre les enjeux de cet espace ? La thèse que nous défendons ici est que le chant choral est un art moyen. À bien des égards, le monde choral occupe une situation intermédiaire entre l'univers de la musique savante et celui des musiques populaires. Cette thèse traverse l'ensemble de notre travail. Nous la développerons en reprenant les deux enjeux d'analyse que nous venons d'évoquer. D'un point de vue théorique, nous nous interrogerons sur l'autonomie du chant choral en tant qu'art moyen. D'un point de vue historique, nous analyserons la construction comme tel du répertoire choral et nous verrons en quoi ce processus doit être analysé en relation avec la massification des cultures musicales.

Cette thèse recouvre tout d'abord un enjeu de définition théorique et de méthode. Qu'est-ce qu'un art moyen ? En quoi peut-on définir ainsi le chant choral ? Nous n'adopterons pas les approches classiques de la notion d'art moyen. Si les notions d'arts savants et populaires font référence à des *corpus* culturels dont l'identification fait en principe peu débat, l'identification de ce qu'est un art moyen est plus problématique. La notion de « moyen » renvoie le plus souvent à la position sociale des consommateurs et des producteurs des œuvres (l'art moyen est l'art des classes moyennes) et ce qu'est un art moyen est généralement défini par défaut (est moyen ce qui n'est ni savant, ni populaire). Nous proposons ici une analyse positive de la dimension moyenne du chant choral, fondée sur les propriétés sociales des œuvres elles-même. Le chant choral permet la synthèse d'un matériau et de conventions artistiques issus à la fois des cultures musicales populaire et savante. Le chant choral est un art moyen dans la mesure où il ouvre un espace d'acculturation qui permet la rencontre et la fusion de mondes musicaux qui généralement s'excluent.

Notre second axe de réflexion sur la nature moyenne du chant choral est d'ordre historique. Il s'agit d'identifier comment cette position intermédiaire s'inscrit dans l'histoire du monde choral. Cette nature « moyenne » du chant choral est l'aboutissement d'une trajectoire particulière que nous retracerons. Par ailleurs, sur la période que nous étudions, cette dimension a des effets concrets aussi bien dans la trajectoire de professionnalisation du monde choral que dans les évolutions de la prise en charge de ces pratiques par des dispositifs de politiques publiques.

La coopération artistique : conventions et équilibres locaux

Becker définit les mondes de l'art comme des chaînes d'interaction. Une telle approche pose de façon centrale la question des fondements de la coopération entre acteurs. Comment les participants à un monde de l'art s'accordent-ils sur les finalités et les formes de leur activité créatrice ? Pour Becker, les conventions jouent un rôle déterminant. Elles répondent à deux problèmes. Celui de la coordination technique entre producteurs d'œuvres d'art tout d'abord. Les conventions déterminent les solutions adoptées collectivement dans le cadre des coopérations entre artistes. Dans le domaine qui nous intéresse, la question de la maîtrise des conventions d'écriture musicale et des procédés de coordination entre membres d'un chœur est centrale. Le second enjeu des conventions est d'expliquer la construction de la valeur symbolique du produit de l'activité artistique. Pour Becker la compréhension et la valorisation des œuvres par le public reposent sur sa maîtrise des conventions¹⁴. La notion prend alors un sens beaucoup plus large qui la rapproche des systèmes de construction de la valeur de l'économie des conventions [Boltanski et Thévenot, 1991].

Becker est convaincant lorsqu'il s'agit d'identifier les dimensions problématiques de la coopération entre individus. La façon dont il mobilise la notion de convention prête en revanche à discussion. Les conventions apparaissent à certains égards comme une réponse *ad hoc*. Becker les définit comme « le moyen que tout le monde a adopté pour résoudre le problème de coordination » [Becker, 2006, p. 78]. Cette boucle tautologique témoigne d'une approche fonctionnaliste¹⁵. Une telle perspective n'est pas inutile pour comprendre la stabilité de situations d'équilibre où il y a consensus sur les conventions¹⁶. Elle ne permet pas en revanche de rendre compte des modalités de la coopération lorsqu'un tel consensus préalable fait défaut, ni de la façon dont il est susceptible de se construire.

Le monde choral offre précisément l'exemple original d'un espace où plusieurs systèmes conventionnels coexistent. La dimension moyenne du chant choral est fondamentale. Les pratiques chorales font coexister des systèmes conventionnels issus à la fois des mondes musicaux savants et populaires. Certains acteurs maîtrisent les

14. Becker propose une théorie du goût artistique qui fait reposer l'appréciation des œuvres sur un processus d'apprentissage préalable similaire à celui des fumeurs de *marijuana* [Becker, 1985].

15. Becker assume cette tautologie à travers l'idée d'une boucle d'auto-renforcement des conventions. « Si les personnes concernées font toutes la chose la plus probable, elles obtiennent le résultat voulu et augmentent du même coup la probabilité que la même solution soit adoptée à la prochaine occasion, ce qui augmentera encore la probabilité d'un choix unanime de cette solution à l'avenir... et ainsi de suite. » [Becker, 2006, p. 78].

16. Cf. [Chazel, 1997] sur cette portée du raisonnement fonctionnaliste et sur ses limites.

conventions techniques de la musique savante, d'autres les ignorent totalement. Les conventions esthétiques ne font pas plus l'unanimité. Si certains mettent en scène une vocation chorale qui les pousse à servir les œuvres les plus exigeantes du « grand répertoire », d'autres développent une rhétorique du loisir où c'est le plaisir immédiat du chant qui prime. Le sens de la pratique et les qualités valorisées dans les œuvres chorales en sont radicalement modifiées.

Becker postule que l'hétérogénéité des conventions rend la coopération impossible et conduit à l'autonomisation de sous-segments au sein d'un monde de l'art. L'originalité du monde choral tient au fait que l'on n'observe pas un tel processus. La diversité des rapports individuels au chant choral s'exprime au sein des mêmes groupes. La définition d'équilibres locaux permettant à des individus de collaborer malgré l'hétérogénéité de leur rapport à la pratique permet de maintenir la cohésion du monde dans son ensemble. Nous rendrons compte de cette situation en deux temps. Nous illustrerons tout d'abord la diversité des conventions au sein du monde choral à l'échelle des individus en typifiant l'hétérogénéité des rapports individuels à cette pratique musicale. Nous montrerons alors que la coopération entre individus ne repose pas tant sur un rapport partagé aux conventions que sur des mécanismes d'intégration sociale qui permettent aux groupes de maintenir leur cohésion malgré leur hétérogénéité. Nous proposerons une typologie des facteurs d'intégration qui garantisse la cohésion des groupes.

La diversité des formes économiques

Si les mondes de l'art font souvent l'objet d'analyses économiques [Moulin, 1997, Menger, 2009b], celles-ci concernent avant tout les univers professionnels. Les travaux consacrés aux mondes amateurs ont généralement une portée essentiellement descriptive [Donnat, 1996] ou centrée sur les enjeux de valorisation symbolique de l'engagement amateur [Del Col, 1999, Morinière, 2007] souvent dans une perspective bourdieusienne où la discussion des phénomènes de distinction et de l'indexation des pratiques sur les appartenances sociales sont prépondérantes [Coulangeon, 2004a]. Si la dimension économique des pratiques artistiques amateurs est abordée, c'est souvent lorsque celles-ci sont susceptibles de basculer vers le professionnalisme. Les transformations de la nature économique de l'activité — notamment le processus de marchandisation de l'activité — sont alors étudiées avec précision [Cukrowicz, 1999, Coulangeon, 1999a].

Cette situation est révélatrice d'une difficulté à penser l'économie d'un monde

amateur. La pratique artistique amateur se définit souvent comme relevant de la « gratuité » [Cukrowicz, 1999, Morinière, 2007]. Elle serait opposée en cela à toute rationalisation économique — la notion d'économie étant en réalité réduite à l'acceptation d'économie marchande. Si une telle représentation est effectivement structurante, nous chercherons à la dépasser en prenant au sérieux le regard beckerien des *mondes de l'art* et en considérant que, même amateur, le monde choral est composé de chaînes d'interactions le long desquelles circulent des ressources matérielles. Nous proposerons une analyse des modalités d'allocation de ces ressources en rendant compte de la diversité des formes économiques à l'œuvre au sein d'un monde amateur — et en particulier des formes économiques non marchandes. Nous nous appuierons pour cela sur la typologie des formes économiques — don, redistribution et échange marchand — proposée par Polanyi [Polanyi, 2009]. Ces formes économiques sont souvent considérées à une échelle macroéconomique¹⁷. Portant sur les pratiques chorales un regard inspiré de l'ethnographie économique de Florence Weber [Weber, 1998, Weber, 2009], nous mobiliserons pour notre part la typologie de Polanyi à l'échelle microéconomique afin de caractériser les modes de circulation des ressources matérielles nécessaires à la pratique artistique. Cette approche nous conduira à proposer une grille de lecture permettant de baliser l'économie d'un monde amateur.

Cette approche nous permettra d'établir deux résultats. D'une part, l'analyse des formes de l'économie du monde choral s'inscrit dans la continuité de l'étude de l'intégration des groupes de chant choral. L'économie d'un chœur n'est que le reflet de la nature sociale du groupe qui le compose et la diversité des formes économiques observées fait écho à la diversité des formes d'intégration garantissant la cohésion des chœurs. Par ailleurs, l'analyse de la diversité des formes économiques permet d'éclairer une caractéristique essentielle du monde choral qui est le degré d'inégalités particulièrement élevé dans la distribution des ressources économiques. Nous verrons que cette situation résulte du cumul de mécanismes créateurs d'inégalités lié à la coexistence de formes économiques différentes.

17. Polanyi les utilise pour caractériser les grandes évolutions de l'organisation de nos sociétés [Polanyi, 2009]. Elles sont très fréquemment utilisées pour caractériser de grands secteurs de l'économie : secteur marchand des entreprises, secteur redistributif encadré par l'État et « tiers secteur » associatif [Laville, 1999].

L'amateur et le professionnel

Deux transformations majeures du monde choral français marquent son histoire au cours des cinquantes dernières années. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, c'est avant tout le dynamisme de son versant amateur, stimulé par les politiques d'éducation populaires, qui a porté son développement. Au cours des vingt dernières années en revanche, c'est la professionnalisation de ce monde qui est remarquable. Cette professionnalisation touche plusieurs secteurs du monde choral. Elle concerne l'encadrement des pratiques amateurs, avec la professionnalisation d'une frange de la population des chefs de chœurs. Elle concerne également les chanteurs, avec l'émergence à partir de la fin des années 1970 de chœurs professionnels. L'analyse de cette professionnalisation constitue le dernier fil théorique que nous suivrons au cours de notre travail.

Nous n'inscrivons pas cette étude dans la lignée des travaux sur la notion de profession au sens anglo-saxon du terme. Les transformations du monde choral présentent certaines des caractéristiques des mouvements de professionnalisation classique : développement de nouveaux cursus de formation, création de diplômes nationaux, homogénéisation des parcours individuels... Au delà de ces évolutions cependant, nous n'assistons pas à la clôture [Abbott, 1988] d'une activité. L'usage de la notion au sens restreint qu'elle prend en anglais est tout aussi problématique pour les chefs de chœurs et les chanteurs de chœurs que pour l'ensemble des professions artistiques [Freidson, 1986].

Nous employons donc la notion de profession dans un sens plus large. Nous abordons cette notion en tant qu'elle s'oppose à celle de bénévolat et considérons comme « professionnel » tout acteur dont la participation au monde choral se fait contre rémunération. Un tel choix de définition déplace mécaniquement les préoccupations de l'analyse. Il ne s'agit plus tant de s'intéresser à la mise en place de mécanismes de régulation d'un marché du travail (formation, diplômes, associations professionnelles). Ces derniers sont présents et nous évoquerons leur apparition au cours des années 1980 et 1990. Il s'agit plutôt de rendre compte de l'émergence d'un marché du travail pour des activités qui étaient prises en charge jusqu'alors à titre bénévole. C'est par conséquent sur le lien qui existe entre amateurisme et professionnalisme que nous nous pencherons.

Le sens commun perçoit spontanément la relation entre amateurisme et professionnalisme comme un rapport d'opposition frontale. Le monde choral ne déroge pas sur ce point et la professionnalisation du milieu est souvent perçue comme une ques-

tion sensible. L'opposition entre amateurisme et professionnalisme est fréquemment associée à des jugements de valeur. En entretien, l'amateurisme peut-être mobilisé comme repoussoir ou au contraire comme valeur dont on réaffirme la dignité. À la dévalorisation de l'amateurisme¹⁸ répondent les dénonciation d'un dévoiement du travail artistique réalisé contre rémunération, quand le bénévolat garantit une création guidée par « l'amour de l'art ».

L'observation du monde choral est l'occasion de remettre en cause le caractère profondément clivant de cette opposition. Les frontières entre amateurisme et professionnalisme y sont brouillées. Sur le plan historique tout d'abord, la professionnalisation du chant choral est directement issue du monde amateur. Aujourd'hui encore, les frontières entre ces deux pans du monde choral restent floues. Le passage de l'un à l'autre reste monnaie courante, les échanges entre acteurs les situations intermédiaires sont nombreuses : grands amateurs, semi-professionnels. . . Il faudra nous pencher sur ces cas limites pour en comprendre la logique. Nous porterons un regard neutre sur l'introduction d'une rémunération dans le cadre d'une activité amateur, afin d'en comprendre les raisons et les effets. Nous verrons que la rémunération ne constitue pas une rupture radicale qui transforme profondément les ressorts de la pratique artistique. Il s'agit au contraire d'un processus graduel qui, sans remettre en cause les motivations des acteurs, est dicté par des considérations d'efficacité de l'organisation collective.

Méthodologie

Les objectifs que nous nous fixons, tant sur le plan descriptif que théorique, ont des conséquences du point de vue méthodologique. Le « pluralisme méthodique » que Nathalie Heinich appelle de ses vœux pour l'analyse des mondes artistiques [Heinich, 2006] devient une nécessité. Si la compréhension fine des enjeux culturels et des mécanismes économiques du monde choral passe par le recours à un matériau qualitatif conséquent, la volonté de proposer une vision d'ensemble robuste du monde choral s'appuie sur la mobilisation de données quantitatives.

Terrains qualitatifs

Le projet de recherche initial envisageait avant tout la constitution d'un corpus de données qualitatives. Dans cette optique, nous avons réalisé des campagnes

18. Présente dans des expressions comme « c'est vraiment du travail d'amateur ».

d'entretiens ainsi que des chantiers d'observation ethnographique.

Entretiens

Le volet qualitatif de ce travail repose surtout sur des campagnes d'entretiens menées entre décembre 2005 et juin 2008. 117 entretiens semi-directifs ont été réalisés, auprès de 109 acteurs différents¹⁹. En complément de ce corpus, des entretiens de musiciens rencontrés dans le cadre de notre mémoire de master²⁰ ont pu être mobilisés ponctuellement. Plusieurs considérations ont guidé la constitution de cet échantillon. Nous avons veillé à ce qu'il reflète la grande diversité des acteurs du monde choral. Ceux-ci jouent des rôles différents : choristes, chefs de chœur ou responsables administratifs. Ils ont des rapports différents à leur pratique : débutants ou chanteurs confirmés, amateurs ou professionnels. Nous avons évidemment veillé à couvrir cette variété des situations personnelles. Au delà des individus, il fallait également être en mesure de rendre compte de la diversité des groupes qui composent le monde choral. Ceux-ci ont des tailles, des répertoires et des modes d'organisation extrêmement divers. Nous avons donc voulu nous assurer que les trajectoires individuelles recueillies nous permettraient de rendre compte de cette diversité des groupes au sein desquels elles se déroulent.

Afin de répondre à cette double nécessité, notre échantillon a été construit en deux temps. Nous avons commencé par construire un échantillon de chœurs à partir duquel était recruté un échantillon d'individus. À partir des ressources disponibles (bases de données, recherches sur Internet, annuaires d'associations chorales...), des chœurs ont été sélectionnés sur la base de divers critères : répertoire, effectif, appartenance ou non à une fédération... Après avoir pris contact avec ces ensembles et avoir assisté à une ou plusieurs de leurs répétitions, nous organisons des entretiens avec leurs membres. La même démarche en deux temps a également été adoptée afin d'étudier les événements du monde choral ne relevant pas du seul fonctionnement d'un chœur : rassemblements, festivals, stages de formation à la direction. Au fil de l'enquête, la méthode de construction de l'échantillon a évolué. La densité des réseaux du monde choral, ainsi que la forte mobilité de certains individus nous a permis de compléter notre échantillon en recourant au principe classique de la

19. Plusieurs d'entre eux, en particulier parmi les témoins historiques, ont été rencontrés à deux, voire à trois reprises.

20. Ce mémoire porte sur les structures de professionnalisation intervenant à l'intersection entre les institutions de formation et les marchés du travail de la musique classique : orchestres de jeunes, académies musicales, concours... [Lurton, 2005]. Les carrières de certains musiciens rencontrés avaient pu se dérouler partiellement en lien avec le monde choral.

« boule de neige ». L'accumulation de contacts de proche en proche, au gré de notre circulation au sein du monde choral, a permis de recueillir de l'information sur des chœurs aux caractéristiques extrêmement diversifiées.

Les entretiens réalisés²¹ suivent une trame biographique. Le sentiment d'intelligibilité immédiate que procure un récit de vie n'est pas sans présenter des risques sur le plan méthodologique [Passeron, 1989]. Il faut rester sensible à la reconstruction *a posteriori* de la cohérence des trajectoires individuelles. Les récits de vie n'en restent pas moins des outils efficaces lorsqu'il s'agit de restituer la structure d'un espace social [Bourdieu, 1986]. Suivant les préconisations de Pierre Bourdieu, nous les utilisons comme des marqueurs permettant de faire ressortir en creux les structures sociales qui les contraignent²². Dans cette optique, nous nous sommes particulièrement intéressés aux moments de bifurcation au cours desquels les trajectoires changent de direction : débuts de la pratique chorale, changement de chœur, changement de statut au sein du monde choral²³.

Au delà de cette trame biographique, des relances visaient à obtenir de l'information sur le fonctionnement des chœurs auxquels appartenaient les acteurs. Lorsque ceux-ci étaient impliqués dans le fonctionnement administratif de leur groupe, les entretiens pouvaient alors prendre un tour plus organisationnel. Il s'agissait de préciser la nature des tâches nécessaires au fonctionnement des chœurs, de recenser leurs interlocuteurs et de repérer les éventuelles difficultés et points de blocages rencontrés par les ensembles.

Ethnographie

Les campagnes d'entretiens ont été complétées par des sessions d'observation ethnographique. L'observation ethnographique a été mobilisée comme un moyen privilégié pour comprendre le vécu et le ressenti des acteurs impliqués dans la pratique

21. Ceux-ci ont été organisés soit chez les personnes interrogées, soit dans des cafés ou d'autres espaces publics. Quelques entretiens ont pu se dérouler sur les lieux de l'activité des personnes interrogées (espace associatif dans la sphère amateur, lieu de travail des administrateurs professionnels ou de membres d'administrations publiques). Ils ont une durée moyenne comprise entre une heure et demi et deux heures. Les plus courts se limitent à une quarantaine de minutes, et certains peuvent aller au delà de quatre heures.

22. La métaphore du « plan de métro » que l'on est en mesure de reconstituer à partir d'un relevé des trajets individuelles est particulièrement éclairante pour saisir la logique de cette démarche [Bourdieu, 1986].

23. Passage de l'amateurisme au professionnalisme, d'un rôle de chanteur à celui de chef de chœur, prise de responsabilité au sein d'une structure associative...

chorale²⁴.

Nous avons tout d'abord réalisé des observations ponctuelles qui n'avaient pas vocation à déboucher sur un suivi à long terme des acteurs impliqués. Celles-ci ont eu lieu dans des contextes divers. Au début de notre terrain, lorsque nous prenions contact avec un chœur afin de rencontrer des acteurs à interroger, nous assistions d'abord à une ou deux répétitions. Lorsque cela était possible et souvent à l'invitation spontanée du chef de chœur, ces observations étaient participantes. Nous avons également observé des événements, qui sans relever de la vie quotidienne d'un chœur, participent au fonctionnement du monde choral. Nous avons assisté à des concerts de chant choral, rassemblements de chœurs, stages de chant choral et de direction, réunions d'instances associatives (chœurs, fédérations)... Outre le matériau que constituent les notes collectées, ces observations ponctuelles ont été autant d'occasions de recruter des individus pour des entretiens. Le matériau ethnographique recueilli était alors susceptible d'être confronté aux discours des acteurs²⁵.

En plus de ces observations ponctuelles, nous avons mené des observations à plus long terme au sein d'une chorale associative dont nous avons suivi le fonctionnement pendant six mois. Il s'agissait à l'origine de suivre la participation d'un groupe à l'édition 2007 des Choralies. Ayant rencontré un chœur de jeunes affilié à la fédération À Cœur Joie qui envisageait de s'y produire, nous avons envisagé de suivre leur parcours. Cet ensemble étant en recherche de voix d'hommes pour compléter leur effectifs, il a été convenu qu'il m'était laissé la possibilité d'observer librement le groupe pour le besoin de mes recherches, moyennant un renfort dans le pupitre des ténors. J'ai suivi cet ensemble de façon régulière, de décembre 2005 au rassemblement des Choralies en août 2006. J'ai assisté à la plupart des répétitions du groupe ainsi qu'aux événements marquants de son fonctionnement : rassemblements de chant choral, week-end de répétitions, concerts.

Ce suivi s'est achevé par la participation aux Choralies qui constitue en soi un second chantier important d'observation. Même si un chœur peut se rendre collectivement aux Choralies — essentiellement pour donner un concert dans le cadre de

24. L'usage des méthodes ethnographiques dans l'analyse du travail de production artistique a fait l'objet du colloque « Ethnographies du travail artistique », organisé les 21 et 22 septembre 2006 par le laboratoire Georges Friedmann à l'Université Paris 1-Panthéon Sorbonne, dont certaines communications ont été publiées dans le numéro 38 de la revue *Ethnologie française* [Buscatto, 2008]

25. Nous avons pu ainsi leur demander de réagir aux moments observés : « Comment s'est passée la répétition hier ? », « Qu'avez-vous pensé de ce concert ? », « Comment avez-vous vécu ce rassemblement ? »... ou encore de solliciter des explications quant événements observés : « Que s'est-il passé hier lorsque vous êtes allé parler au chef ? ».

la programmation²⁶ — l'inscription reste individuelle. Tout en suivant l'aboutissement du projet suivi en cours d'année, nous avons donc assisté au rassemblement en tant qu'individu, en participant à un atelier et en assistant aux concerts, réunions, animations. . . qui émaillent cet événement. Là encore, l'observation de ces dix jours a été l'occasion de compléter l'échantillon d'entretien.

Ce relevé des observations réalisées, participantes ou non, ne serait pas complet si nous ne signalions l'occasion qui nous a été donnée de diriger des groupes de chanteurs lors de la dernière année consacrée à la rédaction de cette thèse. Ces expériences de direction n'ont pas été envisagées à l'origine comme des observations ethnographiques. Elles découlaient de circonstances tout à fait fortuites et personnelles relevant des sphères amicales et familiales. Il serait vain de nier leur impact sur la rédaction alors en cours. Elles ont très vite fait écho aux pages déjà écrites ou en cours d'écriture. Elles ont d'une part conforté certaines analyses déjà menées qui se trouvaient pleinement illustrées par les événements me conduisant à découvrir la direction. Elles ont par ailleurs aiguisé la compréhension du vécu subjectif des chefs de chœur et certains entretiens ont pris un relief nouveau à la relecture.

Tentative d'auto-analyse chorale

Pratiquant la musique en amateur, le monde choral ne m'était pas étranger avant même de commencer ce travail de thèse. L'appartenance aux mondes étudiés, fréquente dans la sociologie des milieux artistiques, n'est pas sans poser question. Elle facilite la recherche en même temps qu'elle fait surgir de nouveaux problèmes [Faulkner et Becker, 2008]. Mon expérience musicale a indubitablement facilité la compréhension des enjeux du monde choral. Cependant, elle a également contribué à m'assigner une position qui n'est pas sans conséquences tant sur le regard que j'ai porté sur monde et ses pratiquants, que sur la façon dont ces derniers ont pu me considérer. Cette expérience préalable du monde choral, ses conséquences et la façon dont elles ont été gérées demandent donc à être explicitées afin de se garantir de biais qu'elles pourraient introduire dans cette étude.

J'ai découvert le chœur à l'école primaire, dans le cadre de Classes à Horaires Aménagés Musique. Par la suite, étudiant le piano au conservatoire jusqu'à la fin de mes études secondaires, la chorale est restée comme pratique collective liée à mon cursus de formation musicale. Au cours de mes études supérieures, j'ai continué à chanter en chœur pendant un an et demi au sein d'une chorale de lycée. Sans

26. C'était le cas de la chorale que nous suivions

pour autant constituer un engagement prépondérant dans ma pratique musicale amateur, cette connaissance préalable du monde choral est suffisante pour ne pas me considérer totalement étranger à celui-ci. En dehors de ces expériences personnelles, le monde choral m'était connu par d'autres biais. Certains de mes proches (famille et amis) sont actifs au sein de chœurs et d'ensembles vocaux. Ayant travaillé enfin deux ans à l'administration d'une association gérant un festival de musique ancienne, le paysage des ensembles vocaux professionnels ne m'était pas inconnu. Sans être très familier de celui-ci, j'étais à même d'en repérer les principaux acteurs et pouvais disposer le cas échéant de contacts en son sein.

Cette situation était susceptible d'avoir des effets sur le terrain de recherche à réaliser. Je disposais de relations susceptibles de servir de points d'entrée au sein du monde choral. J'ai souhaité ne pas faire dépendre le lancement de mon enquête et la construction de l'échantillon de mon expérience préalable du milieu choral. Je n'ai donc pas mobilisé mon réseau personnel dans un premier temps et me suis tenu à n'entrer en contact qu'avec les acteurs rencontrés par le biais d'informateurs institutionnels (IFAC, ministère de la Culture), ou par le biais de sources d'information publiques (annuaires de chorales, chœurs repérés sur internet en fonction de critères fixés au préalable). Ce n'est qu'à partir du moment où j'ai acquis une vision plus globale du monde choral qui me permettait de situer avec un minimum d'objectivité les personnes côtoyées au cours de mon parcours personnel que je me suis autorisé à contacter des connaissances personnelles afin de compléter mon échantillon.

Par ailleurs, mon expérience du milieu choral, et plus généralement ma formation musicale, se sont évidemment avérées déterminantes dans le cadre des travaux ethnographiques. Ma formation musicale a été à double tranchant. Elle a évidemment facilité la compréhension des phénomènes observés ainsi que l'insertion aux groupes étudiés. Elle a également eu pour effet de faire surgir des difficultés nouvelles. Une trop grande familiarité avec les pratiques observées émousse la perception. Les premières expériences d'observations ont pu s'avérer particulièrement décevantes du fait d'un sentiment de normalité dont il a fallu se défaire pour être en mesure de mener un travail d'observation efficace. Surtout, dans un monde musical hétérogène traversé de contradictions aussi flagrantes, le fait d'avoir suivi une formation de conservatoire rend très difficile de conserver spontanément la neutralité indispensable à une démarche de recherche. La façon dont mon parcours a façonné mon regard a pu se traduire à plusieurs reprises par un sentiment d'incompréhension voire de malaise face à des pratiques musicales s'écartant radicalement de l'amateurisme de conservatoire auquel j'ai été formé. Il a fallu faire un effort de réflexivité afin d'objectiver

et de neutraliser l'écart ressenti avec certaines manifestations de mon objet. J'espère parvenir ici à rendre justice à l'ensemble de ces pratiques musicales que j'ai appris à apprécier pleinement au cours de ces cinq années passées au sein du monde choral.

Données quantitatives

Notre travail s'appuie également largement sur la mobilisation de données quantitatives. Nous avons eu la chance à plusieurs reprises d'avoir des opportunités de collaboration avec des structures impliquées dans le monde choral qui, de par leur activité, étaient amenées à produire des données quantitatives éclairant certains aspects du monde choral.

L'État des lieux des pratiques chorales en France

Les premières données sur lesquelles il nous a été donné de travailler sont le fruit de la démarche des Missions voix en région²⁷. Ces structures connaissent depuis la fin des années 1990 une crise structurelle liée à la remise en cause de leur rôle initial de formation. Interpellées en 1998 par un inspecteur de la DMDTS leur reprochant leur méconnaissance du milieu choral [DMDTS, 1998], les Missions voix se sont lancées collectivement dans la réalisation d'un « État des lieux des pratiques chorales en France ». Elles se sont coordonnées afin de définir un protocole d'enquête transposable d'une région à une autre afin de pouvoir envisager une fusion nationale des données produites. Un comité de pilotage centralisé a élaboré deux questionnaires (un pour les chœurs, un pour les chefs de chœur) et fixé des règles communes pour leur passation. Après que quinze Missions voix aient diffusé le questionnaire auprès des chœurs recensés sur leur territoire, il a assuré la fusion des données produites et en a publié les résultats [Babé, 2007]. Nous avons été mis en contact avec le comité de pilotage au cours de notre première année de thèse. Celui-ci nous a permis d'accéder aux données et nous a demandé d'en réaliser une lecture sociologique [Lurton, 2007].

L'enquête a permis la création de deux bases de données. La première concerne les

27. Ces structures régionales sont rattachées le plus souvent aux Associations Régionales de Développement Musical. Elles sont investies d'une mission d'observation et de structuration des pratiques vocales, par les pouvoirs publics qui les financent — essentiellement les services culturels des Conseils Régionaux et les Directions Régionales des Arts et de la Culture (DRAC) du ministère de la Culture. Elles sont les héritières des Centres d'Art Polyphonique, structures de formation créées au milieu des années 1980 et spécialisées dans la musique pour chœur. Nous reviendrons plus longuement sur l'histoire et le rôle de ces structures, notamment dans les chapitres 4 sur la formation des chefs de chœurs, et 8 sur les politiques publiques du chant choral.

chœurs. Elle comporte 2541 enregistrements²⁸ et comporte un ensemble importants de variables permettant de cerner de nombreuses caractéristiques de celui-ci : effectif, répertoire, conditions de répétitions, nature des ressources financières, échelle de diffusion. . . La seconde concerne les chefs de chœurs. Elle contient un effectif de 2112 chefs et nous renseigne sur leurs caractéristiques démographiques, leur formation musicale, leur situation professionnelle. . .

Ces données collectées sont extrêmement riches et sans équivalent dans le domaine des pratiques chorales. La proximité des auteurs de l'État des lieux avec le terrain et leur connaissance concrète des pratiques chorales a permis d'élaborer un questionnaire abordant de nombreuses dimensions pertinentes du fonctionnement des chœurs. Malgré tout, elles ne sont pas sans poser certaines difficultés sur le plan méthodologique. Produites par des acteurs du monde même qu'elles sont censées éclairer, elles soulèvent des difficultés classiques liées à l'analyse des données secondaires [Dale, 1993, Lafabrègue, 2005]. Nous inspirant du pragmatisme méthodologique prôné par Howard Becker [Becker, 2002] nous n'avons pas écarté ces données, mais nous avons cherché à mieux cerner les conditions de réalisation de cette enquête afin de contrôler les biais qui auraient pu être introduits au cours de cette phase à laquelle nous n'avons pas assisté. Nous avons réalisé une série d'entretiens avec les auteurs de l'enquête²⁹ et nous nous sommes appuyés sur les observations réalisées au cours des réunions du comité de pilotage auxquelles nous avons pu assister entre février et novembre 2006³⁰.

L'enquête « économie du monde choral amateur »

Une seconde enquête quantitative a été réalisée au cours de notre thèse en partenariat avec les Missions voix en région. Pour faire suite à ce premier État des lieux, les Missions voix ont décidé d'approfondir leur connaissance du monde choral par une étude visant à éclairer l'économie du monde choral amateur. Un nouveau comité de pilotage auquel nous avons été associé a été formé. Le questionnaire élaboré visait

28. Le questionnaire a initialement été diffusé à l'ensemble des chœurs recensé par les Missions voix, soit 5451 ensembles et à leurs chefs.

29. Onze entretiens ont été réalisés auprès de membres du comité de pilotage. Le comité de pilotage comprenait neuf membres représentant soit une Mission Voix en région, soit les services de la Direction Musique, Danse, Théâtre et Spectacle vivant (DMDTS) du ministère de la Culture, soit l'Institut Français d'Art Choral (IFAC), associés à la fusion nationale des bases de données régionales.

Nous avons complété ces données par cinq entretiens avec des chargés de Mission voix qui n'ont pas participé au comité de pilotage, mais qui ont porté la réalisation de l'enquête sur un plan local.

30. Nous renvoyons en annexe pour une présentation plus détaillée de cette enquête et des limites méthodologiques de celle-ci.

en particulier à compléter les données de l'enquête précédente qui, très généraliste, ne rentrait pas dans le détail des ressources dont disposent les chœurs amateurs et des charges auxquelles elles doivent faire face.

Le questionnaire a été diffusé en ligne auprès d'un échantillon aléatoire de 3000 chœurs constitué à partir des bases du recensement des ensembles vocaux réalisé par les Missions voix³¹. Un taux de réponse de 23 % nous a permis de constituer une base de donnée de 681 enregistrements. Outre des indicateurs d'ordre généraliste sur les ensembles interrogés (effectif, répertoire, identité juridique,...), cette base contient des informations sur la façon dont les chœurs font face à une série de charges liées à leur fonctionnement (salle de répétition, partitions, organisation des concerts,...), ainsi qu'un relevé systématique des ressources financières dont elles disposent³²

Données sur le monde choral professionnel

La Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés (FEVIS) regroupe des ensembles professionnels. On y retrouve les principaux ensembles vocaux de répertoire savant qui se sont professionnalisés au cours des années 1980 et 1990. La FEVIS réalise tous les trois ans un bilan de l'activité de ses membres. Nous avons participé à la collecte des données de l'édition 2007 de cette enquête (bilan de l'activité des ensembles en 2006), et contribué à leur exploitation [Daucé et Lurton, 2007].

Ces données ne nous renseignent que sur une partie du monde choral professionnel. La FEVIS ne touche ni les ensembles permanents (chœurs de Radio France et chœurs d'opéra), ni les groupes vocaux professionnels de répertoire populaire. En plus des entretiens réalisés, ces autres segments du monde choral professionnel ont pu être éclairés par la collecte ponctuelle de données publiques disponibles sur Internet³³.

Outils statistiques

Les données quantitatives collectées ont été analysées à l'aide de plusieurs logiciels. Les premières analyses exploratoires de l'État des lieux des pratiques chorales ont été réalisées à l'aide des logiciels Trideux — développé par Philippe Cibois — et SPSS. Par la suite nous nous avons réalisé nos traitements statistiques à l'aide

31. Je renouvelle ici mes remerciements à Marion Leturq, alors élève de l'ENSAE, pour son soutien technique à l'occasion de la construction de cet échantillon.

32. Nous renvoyons également en annexe pour une présentation approfondie de cette enquête et de ses limites sur le plan méthodologique.

33. Les sites internet des *Chœurs et orchestres de Radio-France* et de la *Réunion des Opéras de France* en particulier ont été utilisés comme source de données.

du logiciel libre R. Les analyses multivariées réalisées dans le cadre de ce travail ont été réalisées à l'aide du *package* *ade4* du logiciel R.

Cheminement

Nous conclurons cette introduction en précisant le cheminement qui sera le notre au sein du monde choral. Notre thèse est structurée en quatre parties. La première est une approche globale du monde choral. Nous y établissons la nature moyenne de cette pratique artistique. Les deux parties centrales de ce travail sont consacrées au monde choral amateur. La partie II est consacrée aux acteurs individuels et collectifs qui le composent et la partie III à son économie. Nous nous penchons dans la quatrième partie sur la frange professionnelle du monde choral.

Le chant choral est un art moyen au sens où il opère une hybridation entre les cultures musicales savantes et populaires. Nous analyserons cette dimension moyenne dans notre première partie. Elle découle d'une trajectoire historique originale qui a façonné le chant choral au cours des XIX^e et XX^e siècles (Chapitre 1). Par ailleurs, cette dimension moyenne s'incarne en particulier dans le répertoire choral qui opère une fusion originale entre un matériau musical populaire et des conventions d'écriture savante (Chapitre 2).

Cette hybridation de cultures musicales savantes et populaires a des conséquences profondes sur le monde choral amateur. Nous explorerons ces effets dans le cadre de notre seconde partie. Du point de vue des individus tout d'abord, le caractère moyen du chant choral se traduit par une diversité remarquable des formes d'engagement dans la pratique. Qu'il s'agisse des chanteurs (Chapitre 3) ou des chefs de chœurs (Chapitre 4), les acteurs du monde choral n'accordent pas le même sens à leur engagement et leurs pratiques musicales ne reposent pas sur le même bagage technique.

Cette diversité pose un problème de coopération. L'originalité du monde choral tient au fait que cette hétérogénéité des perspectives individuelles s'exprime au sein même des chœurs. Comment des acteurs ne partageant pas les mêmes objectifs et ne disposant pas du même bagage technique peuvent-ils coopérer ? Nous répondrons à cette question en étudiant les interactions dans le cadre des ensembles vocaux. Nous montrerons en particulier que la pérennité des groupes repose sur plusieurs facteurs d'intégration sociale que nous détaillerons (Chapitre 5).

La question de l'intégration sociale des chœurs ne répond pas qu'à l'enjeu de la cohésion de ces groupes. Elle est également un reflet de leur économie. Le fonction-

nement du monde choral amateur repose en effet sur un large éventail de formes économiques dont nous verrons qu'elles ne sont en définitive que le reflet des formes d'intégration sociale détaillées au cours du chapitre précédent (Chapitre 6). Parmi ces formes économiques, nous consacrerons un chapitre aux mécanismes de redistribution. D'une part, l'analyse des principes d'intervention des politiques publiques du chant choral nous conduira à réaffirmer une nouvelle fois la dimension moyenne de ce monde musical. D'autre part, nous étudierons l'impact des subventions aux groupes de chant choral, qui contribuent de façon importante au creusement d'inégalités fortes du point de vue des ressources financières dont disposent ces ensembles (Chapitre 8).

Nous traiterons dans une troisième partie de la frange professionnelle du monde choral. L'étude du monde choral amateur nous permet d'identifier ce qui fonde la spécificité des groupes dits de « grands amateurs ». Ces ensembles très minoritaires sont composés d'acteurs dont le rapport au chant choral est homogène, caractérisé par un haut degré de technicité et un fort investissement personnel. Le fonctionnement économique de ces groupes s'en trouve profondément modifié. Ils entrent dans une logique de marchandisation de leur production et sont en mesure de capter un soutien conséquent de la part des pouvoirs publics. Ce sont de tels groupes qui ont contribué à la professionnalisation du monde choral dans les années 1980 et 1990.

Le monde choral est le théâtre de trajectoires de professionnalisation collectives. L'analyse des ressorts de ces transformations conduit à reconsidérer l'opposition entre amateurisme et professionnalisme en mettant en évidence la réelle continuité qui existe entre ces deux pôles de la pratique artistique (Chapitre 9). Ces trajectoires de professionnalisation collective s'appuient en particulier sur l'intégration des ensembles concernés au fonctionnement d'un marché du travail des choristes. La professionnalisation du monde choral des dernières décennies est liée à une transformation profonde de ce marché et des carrières des individus qui le composent (chapitre 11). Nous concluons cette présentation de la professionnalisation du chant choral en élargissant le regard. Nous préciserons le contexte dans lequel s'est effectué le mouvement de professionnalisation étudié plus haut, ce qui nous conduira à détailler le panorama général du monde choral professionnel qui résulte des cinq décennies d'histoire que nous avons retracées dans ce travail (chapitre 10).

Première partie

Le monde choral

Qu'est-ce que le monde choral ? Sur quoi repose l'unité de pratiques musicales aussi hétérogènes ? Qu'est-ce qui distingue cet espace social d'autres segments des mondes de la musique ? Nous portons dans cette première partie un regard global sur l'ensemble des pratiques chorales, que nous chercherons à caractériser et à situer dans un cadre plus vaste. Ce regard sera double. Historique tout d'abord. Nous retracerons dans le chapitre 1 la trajectoire du monde choral dans une perspective de long terme. Musical dans un second temps. Nous étudierons dans le chapitre 2 les propriétés sociales du répertoire choral.

La cohésion du monde choral repose à la fois sur une trajectoire historique particulière et sur la spécificité d'un répertoire. Au cours des XIX^e et premier XX^e siècles, la pratique du chœur a pris en France des formes extrêmement diverses mais qui ont en commun d'accorder à cette forme musicale des valeurs éducatives et identitaires. Nous qualifierons ce rapport particulier au chant collectif d'« idéologie chorale ». C'est cette base que, dans la mouvance de l'éducation populaire, un monde choral amateur conséquent s'est bâti à partir des années 1940. La professionnalisation tardive du monde choral peut être lue comme une conséquence de la trajectoire sociale de cette pratique.

Ce rapport particulier au chant choral, dont nous retracerons la genèse, a des effets concrets sur le répertoire. Conçu à la fois comme un vecteur d'éducation musicale et comme un reflet des cultures musicales populaires, le chant choral est un répertoire « hybride » qui opère une synthèse originale entre un matériau et des conventions issus à la fois des musiques savantes et populaires. L'analyse des propriétés sociales de ce répertoire sera l'occasion d'ouvrir une réflexion sur la nature « moyenne » de l'art choral.

Ancrages historiques de la pratique du chant choral

Introduction

La notion de pratique vocale collective ne définit pas en soi un genre autonome et homogène. L'unité du monde choral et son originalité au sein des mondes de la musique tiennent à une trajectoire historique de long terme particulière. Au cours des XIX^e et XX^e siècles, la pratique du chœur se développe de façon variée et originale. Historiquement associé au répertoire sacré, le chœur prend à partir de la Révolution un sens nouveau. Cette forme d'expression musicale se voit reconnaître des propriétés sociales particulières qui, au delà de la diversité des genres musicaux et des types de pratiques, fondent l'homogénéité d'un monde de l'art.

Les effets de ces développements se font encore sentir alors que s'ouvre la période que nous étudions. Le chant choral amateur connaît une période d'effervescence à partir des années 1940 dans la mouvance de l'éducation populaire. Ce développement s'inscrit pleinement dans la continuité de l'évolution de la pratique du chœur observée depuis le début du XIX^e siècle. Cette période façonne durablement le paysage choral français. L'un des principaux mouvements qui voit le jour à cette occasion, la fédération À Cœur Joie, jouera par la suite un rôle prépondérant dans l'évolution du monde choral de l'après guerre à nos jours.

Nous retracerons ici la trajectoire historique qui a abouti à la construction du chant choral comme monde de l'art. Ce regard historique nous permettra de comprendre à la fois les fondements de l'homogénéité de ce monde de l'art, ainsi que les clivages qui le traversent. La première partie de ce chapitre retracera la trajectoire de long-terme du monde choral. Nous recenserons les principales tendances qui ont marqué l'évolution de cette pratique musicale, en France, jusque dans les années 1930. Nous traiterons ensuite la création du mouvement À Cœur Joie dans les années

1940–1950. Nous concluons le chapitre en traçant à grands traits la dynamique qu’a connu le monde choral des années 1950 aux années 2000 qui constitue l’objet central de notre thèse.

1.1 La France, un désert choral ?

Les courants fondateurs de la musique chorale

« Désert » et « renouveau » sont deux figures récurrentes de l’histoire du chant choral français. La France serait un pays sans tradition chorale. Dans un tel contexte, toute manifestation du dynamisme de ce monde de l’art est présentée comme relevant d’un renouveau du chant choral. L’annonce médiatisée d’un « effet *Les Choristes* » accompagnant la sortie du film au début des années 2000 n’est en ce sens qu’un épisode supplémentaire dans une histoire déjà marquée par le renouveau du monde choral professionnel dans les années 1990, le renouveau des maîtrises des années 1980, le renouveau À Cœur Joie des années 1940–1950, le renouveau des manécanteries impulsé par les *Petits chanteurs à la croix de bois* au début du XX^e siècle, le renouveau du mouvement *scholiste* à la fin du XIX^e siècle. . .

La fréquence de ces renouveaux laisse planer un doute sur la réalité du vide censé caractériser le monde choral. Une telle représentation doit en réalité beaucoup à des volontés de légitimation individuelle. Insister sur ces renouveaux permet à l’occasion de mettre en valeur l’action d’acteurs encensés pour leur rôle déterminant. L’histoire chorale française est marquée par ces nombreux « individus remarquables » qui ont « réinventé » le chant choral et dont on revendique l’héritage. Que faire dès lors de cette notion de « renouveau » ?

1.1.1 Un espace désinstitutionnalisé

L’idée d’un « désert choral français » a des fondements réels. Au delà d’une rhétorique de la renaissance parfois démesurée, l’histoire chorale est bien marquée par des ruptures. Plus qu’à une renaissance globale d’une musique chorale qui aurait disparu en France, ces ruptures renvoient à des initiatives créatrices privées impulsant des dynamiques localisées au sein d’un monde choral largement désinstitutionnalisé.

L’un des axiomes de base de la théorie du désert choral français est la responsabilité que porte la Révolution Française dans cette situation. Celle-ci est indéniable. La politique de lutte contre le clergé du gouvernement révolutionnaire aboutit en effet à

la fermeture des maîtrises de cathédrales. Les trois quarts d'entre elles auraient disparu au cours de la Révolution [Basso, 2006]. Les institutions de formation musicale mises sur pieds pour combler le vide laissé par la fermeture des écoles maîtrisiennes délaissent la musique pour chœur. Le Conservatoire de Paris — sur le modèle duquel se structure le système de formation musicale français — se consacre avant tout à la musique instrumentale et à l'art lyrique, au dépend de la musique pour chœur. En dehors de l'opéra, celle-ci reste à cette époque essentiellement associée au seul répertoire liturgique.

Il serait très réducteur de considérer que la musique chorale disparaît avec les maîtrises. Certes, le paysage choral français n'est pas marqué par la prééminence d'institutions aussi marquante que les *boys' choirs* en Angleterre, ni par la force d'une tradition chorale religieuse que l'on rencontre par exemple dans les pays de tradition réformée. Pour autant, le monde choral français ne disparaît pas. Des initiatives privées se multiplient au cours des XIX^e et premier XX^e siècles et contribuent à la vitalité de la pratique du chœur, au point que les années 1930 sont parfois décrites comme un « âge d'or » de la musique de chœur [Lespinaud, 2000].

L'éducation populaire : Orphéon et mouvements ouvriers

Alors même que la suppression des maîtrises marque pour longtemps un affaiblissement du paysage choral français, d'autres initiatives de l'État révolutionnaire contrebalancent cette évolution et orientent la pratique chorale de façon décisive. Les masses chantantes mobilisées à l'occasion des fêtes révolutionnaires n'auront certes pas de postérité réelle en termes de substitution d'une liturgie républicaine au culte religieux [Ozouf, 1987]. Cependant, ainsi que le souligne Philippe Gumpłowicz, Les chœurs à l'Être suprême marquent la reconnaissance de l'art choral comme vecteur d'édification des masses, tant artistique que politique [Gumpłowicz, 2001]. Un tournant décisif est pris, cette dimension éducatrice de la musique pour chœur reste une constante dans l'histoire du monde choral.

L'Orphéon est le principal mouvement qui porte de façon systématique cette dimension éducative de la musique chorale¹. Ce projet d'éducation artistique des masses populaires émerge dès le début du XIX^e siècle. Le chœur est à l'origine même du mouvement, le chant collectif étant considéré par ses fondateurs comme un vecteur d'éducation musicale privilégié. Le mouvement connaît une activité foisonnante tout au long du XIX^e siècle. Son fonctionnement est bien structuré autour d'évène-

1. L'histoire du mouvement orphéonique est bien documentée, les travaux de Philippe Gumpłowicz [Gumpłowicz, 2001] retracent sa trajectoire de façon précise et complète.

ment institutionnalisés. Des concours suscitent de vastes rassemblements de chœurs². Le développement d'une presse propre au mouvement contribue à la diffusion d'un répertoire spécifique.

À la fin de la première moitié du xx^e siècle, la fraction chorale du mouvement orphéonique est en perte de vitesse depuis plusieurs décennies déjà. La musique instrumentale des harmonies et batteries-fanfars a pris le pas sur l'orphéon vocal. Ce dernier est d'ailleurs marqué politiquement, plus conservateur et proche de l'église que son homologue instrumental. D'un point de vue musical, après avoir suscité l'intérêt de compositeurs reconnus dans les premiers temps de son existence, il souffre de plus en plus d'un appauvrissement du répertoire au cours du premier xx^e siècle. La vie du mouvement — ses concours, sa presse... — s'étiolent à partir des années 1920. Malgré cet affaiblissement, la postérité du mouvement orphéonique est bien réelle. Certains chœurs orphéoniques ont perduré et on compte aujourd'hui encore parmi les plus vieux ensembles vocaux en activité les descendants de ces groupes orphéoniques.

L'héritage du mouvement orphéonique ne se limite pas à la survivance d'un nombre limité d'ensembles. Le projet d'éducation musicale des masses populaires par le chant connaît des formes nouvelles au cours de la première moitié du xx^e siècle. L'idéal d'éducation populaire s'adapte à l'évolution des idéologies politiques. À la fin du xix^e siècle, l'orphéon véhicule une image, pas toujours imméritée, teintée de paternalisme patronal. L'idée d'un Orphéon censé moraliser la classe ouvrière et la tenir éloignée du cabaret n'était pas absente de l'esprit de ses promoteurs. C'est en partie en réaction à cet aspect que se développent des initiatives de chorales plus étroitement liées aux mouvements ouvriers. Ce sont par exemple les *Fêtes du Peuple*, chorale ouvrière fondée en 1917 par Albert Doyen, musicien proche du socialisme. Le premier concert de la chorale est donné à l'occasion de l'anniversaire de la commune. Les *Fêtes du Peuple* trouveront un prolongement dans certaines initiatives du Front Populaire avec la création des « Chorales populaires », et d'associations comme la Fédération Musicale Populaire, sous l'égide du compositeur Albert Roussel [Lespinaud, 2000].

2. Philippe Gumplowicz évoque ainsi les masses chantantes rassemblées en particulier à l'occasion des Expositions Universelles.

Musique sacrée et musique ancienne

La Révolution n'a toutefois pas consacré la fin de la musique liturgique et le répertoire sacré garde une place importante dans l'histoire chorale française³. La disparition des maîtrises de cathédrales tout d'abord n'est pas complète ni irrémédiable. Elles font leur réapparition dès le début du XIX^e siècle, à la faveur du régime concordataire de 1802. Au cours des XIX^e et XX^e siècles, leur histoire est faite de progressions et de reculs au grès des changements de régimes et de leur sympathie à l'égard de la religion catholique. La tendance reste malgré tout à la baisse et la laïcisation de l'enseignement sous la III^e République les affaiblit durablement avec la suppression des crédits qui leur étaient alloués [Pistone, 1979, p. 141 et suivantes]. L'histoire des maîtrises n'est donc pas seulement celle d'une disparition brutale à la Révolution, ni même celle d'un long recul. En témoigne le renouveau des manécanteries au début du XX^e siècle. En 1907 deux étudiants créent une maîtrise d'un genre nouveau, qui n'est pas rattachée à un lieu de culte, mais se produit de façon itinérante. Ce sont les *Petits Chanteurs à la Croix de Bois*. Cette initiative jouit d'une audience croissante au cours de l'entre deux guerres, et suscite des expériences de chœurs d'enfants similaires désignés sous le terme de « manécanteries ». Ces ensembles créent en 1947 la Fédération Internationale des Petits Chanteurs (les *Pueri Cantores*).

Dans le domaine religieux, la vitalité des chorales liturgiques au cours du XIX^e et du début du XX^e siècle est lié au mouvement cécilien. Originaire de l'Allemagne catholique, ce courant pousse à la redécouverte du répertoire sacré, notamment la polyphonie de la renaissance [Basso, 2006, p. 717]. La postérité directe de ce mouvement reste importante dans certaines régions. En Alsace, l'Union Sainte-Cécile, héritière de la « Société alsacienne de musique religieuse » fondée en 1882, compte aujourd'hui 570 membres. Deux facteurs expliquent la significativité de cet héritage régional : la proximité de l'aire culturelle germanique dont est issue le mouvement, et la pérennité du régime concordataire qui découle de son absence du territoire national lors de la séparation de l'Église et de l'État.

Comme le mouvement orphéonique, l'influence du mouvement cécilien tient plus aux prolongements qu'il a suscité qu'au nombre de chœurs encore en exercice. La redécouverte du répertoire de musique ancienne impulsée par le cécilianisme est précurseur du renouveau musicologique que connaît la France au début du XX^e siècle au-

3. Danièle Pistone signale l'existence non négligeable de courants musicaux liés aux traditions juives et protestantes [Pistone, 1979], nous nous concentrerons ici sur la musique sacrée d'obédience catholique.

tour des *Scholæ*. Ce mouvement est initié par le compositeur et musicologue Charles Bordes qui crée à Paris l'ensemble des Chanteurs de Saint-Gervais afin de produire un répertoire sacré hors du cadre liturgique. Il est également — avec Vincent d'Indy — à l'origine de la *Schola Cantorum* de Paris, société chorale puis institution d'enseignement musical. L'expérience diffuse en province où sont créées des *scholæ* sur le modèle parisien. Le mouvement scholiste joue un rôle important dans la redécouverte du répertoire de musique ancienne, mais ne s'y limite pas. Il témoigne également d'un intérêt nouveau pour la musique populaire régionaliste. Charles Bordes se penche sur le répertoire folklorique qu'il découvre en particulier au travers du chant basque. Il crée la « Société des Chansons de France » afin de valoriser un répertoire folklorique qui tend à disparaître. Charles Bordes est de ce fait à l'origine d'un développement choral axé sur une approche régionaliste et folkloriste des musiques populaires [Lepinard, 2006].

Cet intérêt du fondateur du mouvement scholiste pour le répertoire populaire a un écho important dans l'histoire de la musique chorale, toujours sensible dans les années 1940. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, des musiciens issus de la *Schola Cantorum* ont en effet contribué à diffuser un répertoire choral basé sur l'harmonisation de chants populaires. Une autre expérience marquante dans le même domaine est celui d'un réseau de musiciens comme Gustave Daumas, Marc de Ranse et Jacques Chailley, fondateurs en 1927 de la chorale l'*Alauda* qui interprète à la fois des œuvres du répertoire classique et des chansons populaires harmonisées. Très proches du scoutisme, ils contribuent à développer le répertoire chanté du mouvement, notamment par l'édition de ces chansons harmonisées⁴.

1.1.2 Le chant choral sous l'occupation : Révolution , et mouvements de jeunesse

Été 1940, le nouveau régime qui se met en place à Vichy sous l'autorité du maréchal Pétain engage le pays sous le choc de la défaite dans une *Révolution nationale*. Il s'agit d'assurer le « redressement intellectuel et moral » du pays et de solder l'héritage de la III^e République et du Front Populaire. La jeunesse porteuse de l'avenir du pays fait l'objet d'une attention particulière [Giolitto, 1991, 18]. Les mouvements de jeunesse se développent sous l'impulsion de Vichy⁵. Certains sont

4. Le recueil *Roland* [Daumas *et al.*, 1927] publié en 1927 par Jacques Chailley, Marc de Ranse, Carlo Boller connaîtra une large diffusion auprès du mouvement scout.

5. En 1942, un tiers des jeunes français sont encadrés dans un mouvement de jeunesse [Giolitto, 1991, 496].

1.1. UN DÉSERT CHORAL ?

antérieurs au conflit, comme le scoutisme qui jouit jusqu'en 1942 des faveurs du régime [Giolitto, 1991, 497–503]. D'autres voient le jour.

Porteur de valeurs éducatives et fédérateur, le chant se porte bien dans cette mouvance. Les années 1940 sont une période d'effervescence pour le chant collectif. Quand ils n'ont pas déjà leur propre tradition chorale, les mouvements de jeunesse développent leur répertoire et leurs organes de diffusion. Les Compagnons de France ont leur *Chansonnier* et leur chœur : *Les Compagnons de la musique*. Leurs membres fonderont d'ailleurs en 1944 les *Compagnons de la chanson*. Les chantiers de jeunesse ont leurs animateurs de chant. Jusqu'à l'école de cadres d'Uriage, on pratique le chant choral à la veillée [Lespinaud, 2001, 280–281]. Favorisé par les autorités, le chant en groupe se voit investi d'une tonalité politique. Le répertoire qui se développe promeut les valeurs au goût du jour : persévérance et espoir d'un renouveau [Lespinaud, 2001, 277]. L'épisode ne dure qu'un temps. À partir de 1942, la Révolution nationale cède le pas. De retour au pouvoir, Laval se détourne de l'utopie Maréchaliste. Le durcissement du régime qui fait suite à l'occupation de la zone sud conduit une part croissante de la population à prendre ses distances [Azéma, 1979]. En ce qui concerne les mouvements de jeunesse, les plus critiques d'entre eux vis à vis de Vichy sont marginalisés quand ils ne sont pas simplement dissouts [Giolitto, 1991].

On retrouve dans le domaine du chant des mouvements de jeunesse la même ambiguïté qui marque l'ensemble de la Révolution nationale du Maréchal. La dimension rétrograde et lénifiante de cet épisode ne suffisent pas à la résumer. L'adhésion réelle qu'a rencontré le discours du Maréchal et les espoirs qu'il a suscité en 1940 ont provoqué une réelle effervescence et des initiatives créatrices. Surtout, cette période n'est pas une parenthèse sans lendemain. D'une part, quoiqu'aient pu souhaiter Pétain et les promoteurs de sa Révolution nationale, les réalisations qu'elle a suscitées s'appuient sur des expériences engagées sous la III^e République, et s'inscrivent parfois même dans la continuité directe de l'épisode tant décrié du Front Populaire. D'autre part, en dépit de la volonté de rupture avec le régime de Vichy à la libération, nombre d'initiatives qui ont vu le jour au début des années 1940 ont une postérité réelle. Le renouveau du chant scout est tout à fait emblématique de cet état de fait. Les événements les plus marquants pour l'histoire du chant choral de l'après guerre on en effet pour cadre « le scoutisme français », qui fédère à partir de septembre 1940 les différentes associations scoutistes de France. C'est en son sein que se constitue le réseau qui aboutira à la création d'À Cœur Joie, la principale fédération française de chant choral de l'après-guerre.

1.1.3 Une idéologie socio-musicale européenne ?

Marquons une pause alors que s'ouvre la période historique qui est l'objet de cette thèse. Ce relevé de manifestations de la pratique du chœur en France appelle plusieurs remarques. Tout d'abord il est désormais clair que le chant choral n'a jamais purement et simplement disparu en France. Ce qui marque l'histoire de la pratique du chœur n'est pas tant sa disparition que sa désinstitutionnalisation. Celle-ci est liée d'une part à l'affaiblissement des institutions religieuses qui le portaient, et d'autre part à sa faible prise en compte par les institutions d'éducation qui se mettent en place (en particulier le Conservatoire).

Les effets de cette désinstitutionnalisation sont importants. Elle ouvre la porte à une multiplication d'initiatives diversifiées. Ce qui frappe en définitive lorsque l'on cherche à faire le point sur le contexte historique au moment où s'ouvre notre période, ce n'est pas l'absence mais l'hétérogénéité des pratiques. À de nombreux égards, la pratique du chœur en France est foisonnante. Elle l'est dans l'ordre musical. Du répertoire orphéonique⁶ à la redécouverte de la musique ancienne, en passant par l'intérêt nouveau pour le folklore, les diverses fractions du monde choral français couvrent une très vaste palette de genres musicaux. Ce foisonnement est également — et peut-être surtout — d'ordre idéologique. Des chorales populaires à l'*Alauda*, chorale du cours Saint Louis d'éducation catholique, de l'orphéon aux mouvements de jeunesse de Vichy, l'ensemble du spectre politique est représenté. Le paysage choral reproduit dans l'ordre musical les clivages politiques qui opposent les mouvements ouvriers aux droites traditionaliste et nationaliste.

Derrière cette diversité cependant, il existe de façon latente une unité certaine. Au delà du fossé idéologique, un même regard sur le chant choral se dégage, une même conception de la valeur sociale de ce genre musical. Quelque soit l'orientation musicale et idéologique des mouvements dont il émane, le chant choral est investi d'une fonction sociale qui si elle n'est pas théorisée de façon uniforme et explicite, met en jeu des axiomes récurrents.

- Le chant choral est le lieu d'une jonction entre le peuple et l'art musical. Certes, les termes recouvrent des concepts différents. Entre les classes laborieuses de l'éducation populaire et la culture traditionnelle du mouvement folkloriste, le peuple n'est pas le même. Mais le projet de dilution des frontières entre la

6. Gumplowicz distingue deux périodes dans ce répertoire [Gumplowicz, 2001, p. 83–96]. Dans un premier temps relativement varié et produit par des compositeurs surtout contemporains jouissant d'un certain renom (Gounod, Halévy, Delibes, . . .), il émane à partir de la seconde moitié du XIX^e de compositeurs de moindre renom.

culture de ce peuple et l'art des élites est commun.

- Le chant choral permet de former des individus. De l'éducation populaire aux mouvements de jeunesse, sans oublier la dimension moralisante du projet orphéonique, la pratique du chœur se conçoit dans le cadre d'un projet d'amélioration des individus.
- Le chant choral a pour fonction de véhiculer un message identitaire. De l'*Internationale* des mouvements ouvriers à l'affirmation d'une identité régionale folkloriste, le chœur est mis au service de l'expression d'un discours, d'une identité ou d'une idéologie.

La cohérence de la pratique chorale en tant que phénomène musical tient moins à l'unité stylistique d'un genre qu'à l'homogénéité d'un discours tenu sur la valeur sociale de la musique pour chœur. Ce discours est d'autant plus remarquable qu'il va à rebours du mouvement de conquête d'autonomie des champs artistiques mis en évidence par Bourdieu [Bourdieu, 1992]. A l'inverse d'autres univers artistiques, le chant choral est une pratique musicale qui revendique son ancrage social. Reprenant la terminologie qui s'est imposée dans le cadre des travaux du réseau de recherche européen *Choir in Focus*⁷, nous qualifierons d'« idéologie chorale » cette association de la musique pour chœur à des valeurs sociales.

La diffusion de cette idéologie chorale dépasse très largement le cadre national français. Elle est un phénomène européen intimement lié à la modernité culturelle, politique et sociale des XIX^e et XX^e siècles. La place que tient le chant choral en particulier en Europe du Nord — Pays scandinaves [Fagius, 2009, Nissen, 2010], Allemagne [Koldau, 2010b, Keden, 2010], Pays Baltes [Chalvin, 2008]... — est remarquable par la constance de ses caractéristiques. La confrontation des travaux des membres du réseau *Choir in Focus* met en évidence la similarité des phénomènes observés d'un contexte national à l'autre ainsi que les effets de diffusions. À l'affirmation de la dimension formatrice du chant choral au sein du mouvement orphéonique et dans l'idéologie d'éducation populaire française répond par exemple l'action éducative de Leo Kestenberg ou de Fritz Jöde [Huynh, 1998, p. 95–100] en

7. Le réseau de recherche *Choir in Focus* dont nous sommes membre a été créé en 2009 à l'initiative de Ursula Geisler (Université de Lund) et de Karin Johansson (Académie de Musique de Malmö). Il a pour objectif de rassembler autour du même objet que sont les pratiques chorales des chercheurs d'horizons différents tant sur le plan national (Suède, Danemark, Norvège, Allemagne, France, Royaume Uni) que disciplinaire (histoire de la musique, musicologie, pédagogie de la musique, sociologie). Le travail mené en son sein vise à faire émerger un regard comparatiste transnational sur la question ainsi qu'à aboutir à la formulation de nouvelles questions de recherche sur le sujet [Geisler et Johansson, 2010]. Nous sommes particulièrement redevable ici des présentations du Professeur Friedhelm Brusniack (Université de Würzburg) et des échanges que nous avons pu avoir à l'occasion des deux séminaires du réseau.

Allemagne. Comme en France, on observe à travers l'Europe une même mobilisation du chant choral notamment dans l'affirmation de l'identité de classes sociales [Nissen, 2010] ou d'une identité nationale [Koldau, 2010b, Koldau, 2010a]. La diffusion des pratiques chorales d'un pays à un autre sont flagrants. Gumplowicz illustre les effets de la proximité des frontières belge et allemande dans la géographie de l'orphéon en France [Gumplowicz, 2001, p76–79].

Cette thèse de l'idéologie chorale demanderait à être consolidée, affinée, le cas échéant reformulée par des travaux d'histoire de la culture. Elle est un axe de travail important dans le cadre du réseau de recherche *Choir in Focus*. Dans le cadre de notre thèse, elle est essentielle pour comprendre la construction historique du monde choral comme un univers musical cohérent présentant des caractéristiques propres. Il convient cependant de souligner la permanence de cette place du chant dans le développement des cultures de masse aux XIX^e et XX^e siècles, marquée par les dimensions identitaires et éducative du chant, qui font en définitive du chœur un reflet musical du peuple.

1.2 Le « moment À Cœur Joie », l'idéologie chorale synthétisée

En septembre 1940, Pierre Schaeffer — créateur du mouvement de jeunesse *Jeune France* — se rend à Lyon afin de donner une conférence au sujet du scoutisme, sur les ondes de Radio Lyon. Un responsable national du mouvement de jeunesse, Jaques Chaveyriat, demande à l'un de ses amis, César Geoffray, d'illustrer cette conférence en faisant chanter un groupe de jeunes scouts. Geoffray est musicien professionnel, il enseigne l'harmonie au conservatoire de Lyon. Le temps de répétition est compté et la plupart des jeunes qui composent le groupe mis à sa disposition ne sont pas musiciens. Il harmonise deux chants populaires, dans un style simple et facile à mettre en place. Après trois répétitions, le petit groupe se produit au cours de la conférence. Les jeunes, marqués par l'expérience, demandent à César Geoffray de continuer à les faire chanter. Au cours des mois qui suivent, des liens de plus en plus étroits se tissent entre le chef de chœur et le scoutisme. Le petit groupe s'étoffe et devient Chorale du Scoutisme Français de Lyon. César Geoffray intègre le mouvement et s'y voit attribuer des responsabilités sur le plan musical. La rencontre suscitée par l'émission de Pierre Schaeffer a ainsi constitué un noyau autour duquel se constitue vite un véritable « réseau choral ».

1.2. LE « MOMENT À CŒUR JOIE ».

La défaite et l'occupation par l'armée allemande d'une partie du territoire français ont entraîné en 1940 un exode vers la zone libre. Le chœur lyonnais était composé, au moins pour partie, de jeunes originaires du nord. Lorsque ceux-ci rentrent chez eux (dès l'occupation de la zone sud en 1942, puis à la libération), ils reproduisent l'expérience chorale qu'ils ont vécue auprès de César Geoffray. Ils fondent de nouveaux groupes polyphoniques, en apprenant à leurs camarades les chants étudiés à Lyon.

Pour faire chanter son groupe, César Geoffray continue à écrire et harmoniser des chansons. Très vite ses compositions sont diffusées au sein du scoutisme. Sous le titre *À Cœur Joie*, les Presses d'Îles de France, maison d'édition liée au scoutisme, publient de petits recueils qui rassemblent ses harmonisations. Des groupes de scouts s'approprient ce répertoire nouveau, et prennent contact avec le nouveau « maître de chant » du scoutisme français. César Geoffray commence dès lors à voyager. À la demande de ces groupes qui se multiplient sur le territoire, il se déplace afin de les rencontrer et de les faire chanter.

Enfin, le travail que César Geoffray réalise avec la chorale lyonnaise connaît vite une diffusion large par le biais des événements organisés par le scoutisme. En août 1942, le chœur participe au pèlerinage scout du Puy en Velay qui rassemble l'ensemble des Scouts de France catholiques à l'appel du père Doncœur. La libération voit se succéder plusieurs de ces rassemblements, à Strasbourg en 1946 puis lors du Jamboree de Moisson⁸ qui rassembla des scouts du monde entier en août 1947 au bord de la Seine. A chacune de ces occasions, César Geoffray est présent et fait chanter les participants. Ces événements sont également l'occasion de rassembler les groupes éparpillés en France qui partagent le répertoire de Geoffray, et de maintenir les liens qui se tissent entre eux et le chef de chœur.

À l'issue du Jamboree de Moisson se pose la question de donner une existence plus formalisée à ce collectif, afin d'en assurer la pérennité voire à terme l'indépendance vis à vis du scoutisme. Reine Bruppascher, responsable scout issue de la branche protestante du mouvement, organise cette structuration. Effectuant un travail de secrétariat pour César Geoffray, elle est en contact avec les scouts chanteurs qui adressent des courriers au chef de chœur. En 1947, elle organise à Paris une rencontre qui rassemble les membres de ce réseau. Une association est créée. Déclarée comme « mouvement choral », celle-ci reprend le titre des recueils d'harmonisation

8. Les Jamboree sont les rassemblements internationaux organisés par le mouvement scout. Celui organisé en France à Moisson en 1947 fut le premier après la fin de la seconde guerre mondiale. Il est connu comme le « Jamboree de la paix ».

diffusé par les Presses d'Île de France : À Cœur Joie. La rencontre de 1940 entre le mouvement scout et le musicien n'avait pas vocation à durer. Elle est pourtant restée dans l'imaginaire collectif du mouvement comme un moment fondateur⁹. De ses suites émerge après guerre un nouveau mouvement de jeunesse construit autour d'un projet de pratique de la musique vocale. L'originalité du projet tient en particulier à la façon dont Geoffroy se saisit du répertoire populaire des mouvements de jeunesse, et lui apporte une dimension supplémentaire.

Si la fédération À Cœur Joie n'est pas le seul mouvement de chant choral de l'après-guerre, elle joue néanmoins sur notre période un rôle prépondérant. Parmi les structures associatives spécialisées sur le chant choral, elle est la plus importante. Elle joue un rôle remarquable dans le domaine de l'édition chorale comme dans celui du soutien public à la pratique¹⁰. Les membres du mouvement reprennent volontiers la rhétorique du renouveau choral pour décrire l'émergence de la fédération. L'expérience À Cœur Joie reprend en réalité de nombreux éléments de l'idéologie chorale que nous avons décrite. Le parcours des fondateurs du mouvement est révélateur de cette continuité. Nous verrons en quoi la fédération donne une forme nouvelle à l'idéologie chorale et comment son activité s'institutionnalise rapidement autour d'une série d'actions types qui l'inscrivent dans la continuité de l'histoire chorale française. Nous soulignerons enfin les limites et les paradoxes de la dynamique de renouveau impulsée par À Cœur Joie.

1.2.1 À Cœur Joie, parcours des fondateurs

Jusque dans les années 1940, les pratiques chorales sont extrêmement variées mais elles ont en commun des valeurs conduisant à concevoir le chœur comme l'opportunité de réaliser une synthèse entre art des élites et art du peuple. Le mouvement À Cœur Joie reprend ce positionnement paradoxal et synthétise d'une certaine manière la diversité du monde choral autour d'un même projet. Ce positionnement original est étroitement lié à la personnalité de son fondateur, de même qu'elle se traduit dans les trajectoires de certains de ses membres.

9. Nombreux sont les acteurs qui se réfèrent spontanément en entretien à cet épisode, même parmi ceux qui ne l'ont pas vécu personnellement. La rencontre de César Geoffroy avec le scoutisme et la création d'À Cœur Joie sont par ailleurs évoqués dans [Lespinaud, 2001, Jaeger, 1976, Geoffroy, 1975]

10. Cf. Chapitre 8 sur le développement des politiques publiques du chant choral.

César Geoffray, un musicien au centre du monde choral

La personnalité de Geoffray a eu un impact déterminant sur l'histoire de la fédération. L'impact direct du personnage, au charisme indéniable, est un élément récurrent dans les entretiens menés auprès de ceux qui l'ont côtoyé.

Il y a beaucoup de gens qui ont été séduits par cet homme qui avait un charisme. [...] Je parle sur un plan général, de rayonnement, de séduction au sens large. Les jeunes que nous étions, quand nous rencontrions cet homme, il nous aurait fait marcher au bout du monde, tellement il avait d'enthousiasme, de force de conviction, et en même temps un musicien. (François, chef de chœur)

Au delà de cette capacité à mobiliser des individus, c'est le parcours de César Geoffray qui est intéressant. Sa trajectoire est particulièrement complexe. Elle passe par la plupart des pôles de la musique chorale dans la France de l'entre-deux guerre. Geoffray apparaît comme un trait d'union qui imprime une cohérence à la diversité du monde choral soulignée plus haut. Né en 1901, il découvre la musique sous l'impulsion de sa mère qui lui apprend le piano, puis le violon. Il mène ses études musicales au Conservatoire de Lyon, et sera l'élève de Florent Schmitt en composition. De par sa formation il est donc issu du versant le plus savant des mondes musicaux. Il commence sa carrière de musicien d'orchestre au violon et enseigne par la suite l'harmonie au conservatoire de Lyon.

Sous l'impulsion de son père, engagé politiquement dans les mouvances socialistes, il participe à des actions d'éducation populaire. Ces expériences ont lieu en particulier dans le domaine de la musique chorale. Il côtoie à plusieurs reprises des chœurs d'inspiration populaire relevant de différents mouvements que nous avons évoqués plus haut [Geoffray, 1975, p. 18]. Il fonde ainsi une branche lyonnaise des *Fêtes du Peuple*, et il dirige un chœur orphéonique, la *Lyre bressane*, à Bourg en Bresse [Poujol et Romer, 1996, Article César Geoffray].

Cette incursion dans le domaine de l'éducation populaire débouche sur sa participation, de 1930 à 1940, à la communauté de Moly Sabata, fondée par le peintre cubiste Albert Gleizes sur les rives du Rhône au sud de Vienne. Cette expérience fait suite à celle de l'« Abbaye de Créteil », organisée au début du XX^e siècle en région parisienne à laquelle avaient participé Albert Gleizes, ainsi qu'Albert Doyen, fondateur des *Fêtes du Peuple*. Moly Sabata rassemble un groupe d'artistes en rupture avec la société mécaniste et industrielle. L'expérience vise à recréer en réaction à la société industrielle de masse une communauté rurale de petite échelle, sur le modèle monastique médiéval. Ce projet utopiste, emprunt d'un certain mysticisme,

intègre une dimension d'éducation populaire. Le groupe d'artistes s'attache à animer la vie culturelle locale¹¹. Cette expérience est présentée par César Geoffray comme essentielle pour le développement du projet qui conduit à la création d'À Cœur Joie.

Pour ma femme et moi les onze ans de vie de Moly Sabata s'inscrivent comme une des périodes décisives qui orientent l'avenir d'un homme et le déterminent.

Si, en fait, nos réalisations concrètes y furent assez minces (essais de chorales d'adultes, puis chorales d'enfants pour les deux villages de Serrières et de Sablons, préparation et réalisation de la Fête d'été de Moly Sabata, chœurs, danses, théâtre d'enfants, petit ensemble instrumental) la période suivante, celle d'où sortira À Cœur Joie, devait prendre son élan et sa signification. [Geoffray, 1975, p. 14]

Plus qu'une période de réalisation, le temps passé à Moly Sabata constitue donc au dire de Geoffray une période de maturation intellectuelle. Celle-ci débouchera en particulier sur sa conversion au catholicisme qui marque profondément son engagement ultérieur dans l'éducation artistique populaire. Elle est d'ailleurs liée selon ses dires à son rapport à la musique chorale. Il évoque ainsi son évolution spirituelle qu'il relie à la création de la chorale lyonnaise des *Fêtes du Peuple*.

[...] mon père m'a dit : « tu veux faire carrière, et une carrière de musicien ? Alors il faut que tu fondes une chorale de travailleurs, à Lyon ! ». Mon père avait une arrière-pensée idéologique en disant cela : la musique l'intéressait moins que la politique ; il s'agissait de faire chanter le peuple pour le peuple. J'ai donc fondé cette chorale. Mais en chantant des chorals je prenais inconsciemment le chemin de l'esprit : pendant que nous chantions les chorals de Bach, l'idée de Dieu se révélait en moi. [Geoffray, 1975, p. 18]

Cette conversion a sans doute facilité son rapprochement avec le mouvement scout, et en particulier avec les acteurs qui animent la vie musicale du mouvement. Il se rapproche en particulier du père Doncœur, aumonier du scoutisme qui avait participé à la création de la chorale de l'*Alauda* aux côtés de Jacques Chailley et de Gustave Daumas [Jaeger, 1976]. François Jaeger membre d'À Cœur Joie, décrit Florent Schmitt, Albert Gleizes et Le père Paul Doncœur comme les trois personnalités qui à travers Geoffray ont le plus marqué l'histoire du mouvement [Jaeger, 1976, p. 81]. Ces trois figures reflètent bien en effet la complexité de la personnalité de

11. Robert Pouyaud, peintre qui a participé à la création de la communauté, rassemble en 1955 les textes de membres de Moly Sabata révélateurs de cet état d'esprit [M-B *et al.*, 1955]. Bruce Adams a publié récemment une monographie approfondie retraçant l'histoire de la communauté à travers l'expérience de la potière Anne Dangar, figure centrale de la communauté [Adams, 2004].

Geoffray professeur d'harmonie au conservatoire, dont la trajectoire balaie tout le spectre de l'éducation populaire et de la pratique chorale d'avant guerre, des mouvements ouvriers aux mouvements de jeunesse d'inspiration religieuse qui le mettent au contact des musiciens formés par la *Schola Cantorum*.

Un réseau varié, agrégation de parcours musiciens

Les parcours des musiciens qui gravitent autour de Geoffray sont également significatifs. On retrouve dans le réseau qui se structure autour de lui une diversité de provenances et de parcours musicaux qui fait écho à son éclectisme. Ce réseau se constitue en premier lieu par le biais des mouvements de jeunesse et surtout du scoutisme. Nous avons souligné plus haut les vecteurs de cette diffusion : dispersion des membres de la première chorale, édition musicale et rassemblements scouts. La façon dont ce témoin apprend l'existence de l'action de Geoffray illustre bien cette logique de construction de réseau par le biais du mouvement de jeunesse.

Ça doit être à la rentrée 45, [un ami qui avait fait du scoutisme] me dit « Tu sais, j'ai découvert un type formidable pendant l'été, il s'appelle César Geoffray. » Il y avait eu au Puy un pèlerinage de scouts qui avaient été prisonniers, qui étaient revenus des camps, des choses comme ça. Et il m'avait dit : [...] « Je m'étais inscrit pour le truc de théâtre, j'étais pas en très bonne santé, j'ai pas pu rester, je suis allé à la chorale. Mais alors ce type là, écoute, . . . Il avait dit à un certain nombre qu'est-ce que vous chantez ? Il s'est isolé pendant une heure, et puis il est revenu avec un truc à quatre voix. Il nous a appris ça, c'était formidable ». Alors je n'avais de cesse que je ne découvre le César en question. (Éric, chef de chœur)

Si ce réseau de scouts rassemble des jeunes qui ont pour certains une expérience musicale¹², ce n'est pas le cas de la plupart d'entre eux¹³. C'est à leur attention que se développe le projet éducatif de Geoffray. Mais le réseau qui se structure autour de ce dernier ne se constitue pas que par le biais des mouvements de jeunesse. Peu à peu, le retentissement de l'action du chef de chant du scoutisme attire à lui d'autres

12. C'est le cas de ce scout qui chantait dans un groupe vocal avec notre interlocuteur.

13. Les entretiens que nous avons menés avec des témoins de cette période sont biaisés par un effet de sélection. Les acteurs que nous avons rencontrés ont été interrogés en raison de leur engagement actif au sein du monde choral au delà même de cette période fondatrice. Leur engagement à long terme repose pour la plupart sur une formation musicale qui même si elle est parfois minime, reste toujours présente. Il faut donc être conscient de cet effet de sélection lié à la constitution de l'échantillon, et les témoignages concordent pour souligner qu'à l'exception des cadres de la fédération, la plupart des jeunes issus du scoutisme qui constituent le mouvement À Cœur Joie à son origine n'avaient que très peu voire aucune formation musicale.

jeunes issus d'autres horizons, et en particulier d'horizons plus directement en prise avec les pratiques musicales. Certains entrent en contact avec lui par le biais du conservatoire où il enseigne toujours l'harmonie. Ce chef de chœur qui mènera par la suite une longue carrière dans le monde choral, explique comment il s'est vu recommander à Geoffray par la professeur avec laquelle il évoquait la possibilité de poursuivre une carrière dans le monde de la musique.

Alors je faisais du piano avec mon professeur de conservatoire de Lyon, qui était le prof de ma sœur d'ailleurs, qui est une femme à qui je dois beaucoup, comme on dit. [...] Et puis je lui a fait part de mon désir¹⁴, « Ah ben oui, mais, le piano c'est trop tard ». [...] Et le chant choral? « Ah, mais je connais un homme, César Geoffray, [...] ». Elle me dit Geoffray. Oh, moi, je connaissais, pas, je sortais de ma cambrousse. « Bon, je vais vous faire un mot pour lui. Allez le voir, il est à tel endroit ». Je lui ai peut-être téléphoné, je sais pas, je me rappelle pas. Si, j'avais pris rendez-vous. Je vais voir cet homme qui m'accueille, à bras ouverts de toute façon. Il avait déjà répondu un mot à cette professeur de piano, avec qui il était ami. Ils étaient l'un et l'autre au conservatoire. (Yves, Chef de chœur)

Les musicien qui entrent en contact avec César Geoffray ont déjà pour certains un solide bagage musical, des études au conservatoire et travaillent déjà avec des ensembles vocaux. Le cas de musiciens comme Philippe Caillard, Stéphane Caillat ou Raphaël Passaquet est révélateur. Leurs parcours sont relativement similaires. Lorsqu'ils rencontrent César Geoffray, Philippe Caillard et Stéphane Caillat ont une formation de conservatoire notamment en piano. Philippe Caillard comme Raphaël Passaquet ont déjà une activité au sein de chœurs et d'ensembles vocaux. Geoffray attire donc à lui des musiciens qui disposent d'un bagage technique déjà solide. La similarité des parcours musicaux ne s'arrête pas là. Ce qui les rassemble également est le fait qu'ils ne participent pas non plus pleinement au monde de la musique professionnelle, et sans doute pas autant qu'ils le souhaiteraient. Philippe Caillard a envisagé une carrière musicale avant de se tourner vers des classes préparatoires de mathématiques puis de retourner finalement vers l'enseignement musical mais en collège (épisode qu'il décrit comme des années noires). Stéphane Caillat pour sa part a une formation musicale mais tardive, et qu'il juge lacunaire. Ces musiciens s'intègrent vite au mouvement qui est en train de prendre forme autour de Geoffray. Celui-ci les accueille volontiers, les incite éventuellement à compléter leur formation, les encadre et soutient leur carrière.

14. Il s'agit du désir de faire de la musique son métier

César Geoffray fédère donc autour de sa personne des acteurs dont les profils sont extrêmement divers sur le plan musical. Entre le scout qui découvre le chant polyphonique pour la première fois à l'occasion d'un rassemblement, et les musiciens bien formés mais dont la position est relativement marginale au sein du monde de la musique, les situations intermédiaires sont évidemment représentées.

1.2.2 L'idéologie chorale selon À Cœur Joie

L'émergence du projet À Cœur Joie constitue donc un renouveau du chant choral profondément paradoxal. La volonté de rupture est certaine. Elle permet en particulier le développement d'un projet choral en marge des grandes institutions musicales suffisamment porteur pour susciter l'éclosion d'un mouvement de jeunesse de masse. Cependant, si l'on s'attache aux formes de ce projet, la continuité entre l'épisode À Cœur Joie et les mouvements de musique chorale qui l'ont précédé est flagrante. On y retrouve les mêmes caractéristiques propres à ce que nous avons décrit comme une « idéologie chorale » dont le fondement est l'affirmation de la valeur sociale de la musique chorale : la mise en avant de la dimension éducative du chant choral, la volonté d'asseoir la dimension « populaire » du mouvement, la mise au service du chant d'un message d'ordre idéologique.

La pédagogie de la polyphonie

L'apport de César Geoffray est musical. Certes, le fait de chanter en groupe n'est pas en soi une nouveauté au sein des mouvements de jeunesse, et notamment du scoutisme. Chants de marche, chants de veillées. . . font partie des pratiques courantes au sein de « la troupe », et le chant collectif — expression musicale du groupe — s'intègre parfaitement aux valeurs du scoutisme. Ce chef de chœur qui a rencontré César Geoffray au lendemain de la guerre raconte comment il a vu au cours de son adolescence, les mouvements de jeunesse contribuer à diffuser un répertoire de chansons populaires.

Alors je vous ai raconté le premier contact avec les choses folkloriques, mais il s'est trouvé que là aussi, sous l'influence sans doute des mouvements de jeunesse, et je pense plutôt aux différents courants du scoutisme, je me suis aperçu qu'il y avait des copains qui chantaient des trucs. Et c'était des trucs plutôt folkloriques d'une part, et plutôt organisés par la vie de plein air, la vie dans les camps de vacances, ou les choses comme ça. Et j'ai appris pas mal de choses comme ça, par transmission orale.

Et à mon tour, j'ai eu l'occasion de faire de la JEC¹⁵, donc de faire des camps de vacances pendant l'été. Et là, avec les abbés, dans le cadre des loisirs, il y avait forcément de la chanson. [...] Mais c'était le type répertoire, à une voix, il était pas question de chanter à plusieurs voix, une chorale comme on l'entend maintenant. C'était chanté à une voix, ... genre chanson de marche ou chanson de veillée, chanson de feu de camp, voyez ce qui pouvait se chanter dans les colonies de vacances, ou dans les camps du scoutisme. (Éric, chef de chœur)

Les mouvements de jeunesse chantaient donc, mais il était rare qu'ils pratiquent la polyphonie¹⁶. Avec ses arrangements polyphoniques, le professeur d'harmonie du conservatoire de Lyon offre aux jeunes scouts une expérience musicale nouvelle et marquante¹⁷. Geoffray donne un élan nouveau au projet d'éducation populaire par la musique polyphonique, qui s'essouffait depuis la perte de vitesse du projet orphéonique. La préoccupation pédagogique est systématiquement présente dans son action. Lorsqu'il harmonise ces chansons, il garde en tête qu'il s'adresse à un public non musicien, et adopte une écriture particulièrement simple.

Je peux dire que j'avais dès 1940 dans ma bibliothèque un grand nombre de partitions chorales, mais je dus me rendre compte que je n'avais aucun chant polyphonique qui fût assez simple pour ces jeunes. [...] Alors j'ai pris un recueil de chansons populaires et j'ai écrit deux harmonisations, n'oubliant pas qu'elles étaient destinées à des gens qui n'étaient pas habitués à chanter en polyphonie et qui ne savaient pas lire la musique. [Geoffray, 1966]

Face à son chœur ensuite, César Geoffray systématise une pédagogie s'adressant à des non-musiciens. Partant du principe qu'aucun de ses choristes ne lit la musique, il enseigne ses chants au chœur en s'appuyant exclusivement sur la répétition et la mémorisation de fragments musicaux, par les choristes qui chantent intégralement par cœur.

Et César nous faisait travailler, et c'était étonnant, ce type qui avait des gens qui n'y connaissaient rien arrivait à faire chanter des choses qui ne sont pas si faciles que ça finalement. Et il était d'une exigence très grande, mais il avait toujours le sourire, et il recommençait, il était vraiment patient, il nous chantait, et nous on ne lisait pas la musique.

15. Jeunesse Étudiante Chrétienne.

16. Bernadette Lespinard souligne que la notion de chant choral désignait alors tout chant en groupe, y compris à l'unisson [Lespinard, 2001, p. 271]

17. Il va de soi que César Geoffray n'invente pas l'arrangement polyphonique de mélodies populaires. De ce point de vue, d'autres musiciens ont une action tout à fait similaire. Nous avons évoqué plus haut Jacques Chailley et la chorale de l'*Alauda*. Geoffray étend cependant l'expérience à une échelle beaucoup plus large.

On apprenait tout par cœur, et ça a d'ailleurs donné lieu par la suite à des discussions qui ne sont toujours pas terminées. Qu'est-ce qu'il vaut mieux faire : apprendre par cœur la musique ou la lire ? (Jules, chef de chœur)

À la croisée des répertoires

La systématisation de cette méthode d'apprentissage par mémorisation, s'adressant à des non-musiciens, et le souci permanent de faire œuvre éducative ne va pas sans un attachement fort à un répertoire de musique savante. Geoffray reste un musicien classique, et il inscrit son action et celle de la fédération dans la lignée d'une tradition artistique qui est celle de la musique savante occidentale. Cet extrait de discours de César Geoffray, donné à l'occasion de la cérémonie au cours de laquelle lui est remise la Légion d'honneur, est révélateur de ce rapport au « grand répertoire ».

Cette distinction qui m'honore, que vous m'apportez aujourd'hui, M. le Ministre, est liée très évidemment à l'action culturelle, à l'humanisme du Mouvement Choral À Cœur Joie, lequel, depuis ma rencontre en 1940 avec le Scoutisme français, s'efforce à maintenir et plus encore à revitaliser une tradition née en plein cœur du Moyen âge, celui de Vézelay, de Tournus, du Thronet, pour atteindre au XVI^e siècle, un des âges d'or de la musique. [Geoffray, 1975, p. 50]

Loin d'être vécu comme une contradiction, l'opposition entre répertoire savant et répertoire populaire est théorisée. L'idéologie chorale portée par César Geoffray propose une version éducative de l'affaiblissement de la frontière entre le savant et le populaire. Le répertoire populaire simple et plus facile d'accès n'est finalement qu'une étape dans une démarche d'apprentissage orientée vers le répertoire savant.

Le plaisir de l'accord est le départ pour les initiés au plaisir de toute la musique, car par la polyphonie populaire on s'achemine vers le plaisir de la musique instrumentale et symphonique. Je ne crois pas me tromper en affirmant que beaucoup d'entre vous qui aiment chanter Schütz, J.-S. Bach, Fauré ou Poulenc y furent peut-être conduits par « Clair matin » et « Compagnon Jacques » de 1943. [Geoffray, 1975, p. 28]

L'histoire d'À Cœur Joie est ainsi marquée par cette volonté de César Geoffray de réduire le fossé entre répertoire savant et répertoire populaire. Ce rapport au répertoire est la traduction directe de la diversité des trajectoires individuelles que nous avons évoquée. Il s'inscrit pleinement dans la lignée de l'idéologie chorale et de l'affirmation d'une réduction de la fracture entre art savant et art populaire. Il

favorise enfin l'intégration au mouvement de chefs de chœurs dont les conceptions musicales diffèrent. Cette diversité interne crée d'ailleurs des tensions internes qui marquent l'histoire du mouvement [Alten, 2010].

La rhétorique du mouvement populaire

La dimension pédagogique de l'action de Geoffroy et la conception universaliste du répertoire choral qui fait passer au second plan l'opposition entre musique savante et chanson populaire aboutit à une conception du mouvement comme mouvement populaire de masse. Cette dimension populaire du mouvement passe avant tout par un positionnement en opposition aux élites musicales. L'idée que le mouvement se heurte à l'hostilité d'un monde musical établi est rappelée de façon constante en entretien par les témoins. Cet extrait d'un texte de Geoffroy est révélateur de ce positionnement du mouvement vis à vis des tenants de la musique « avec un grand *M* », dont la reconnaissance fait défaut.

À cet endroit pour être véridique, sans restriction, il est utile de rappeler la parfaite incompréhension des « *M* »usiciens à notre égard, devant cette éclosion surprenante, spontanée, riche d'avenir, leur hostilité même, que traduisaient leurs sourires sans aménité lorsqu'ils prononçaient le mot « À Cœur Joie », où se retrouvaient pêle-mêle nos chanteurs, nos méthodes, notre répertoire « scout »... (César Geoffroy, texte de 1959 cité dans [Jaeger, 1976])

Ce positionnement tient très largement aux trajectoires des individus. Deux facteurs entrent en ligne de compte. Le premier est la relative marginalité des acteurs de ce développement vis à vis des mondes musicaux. Nous avons vu que les plus musiciens d'entre eux ont des trajectoires qui ne sont pas pleinement insérées dans les principales institutions musicales. Le second est la jeunesse du mouvement. Cette citation souligne à quel point la volonté de rupture du mouvement avec les institutions musicales établies repose également sur une opposition de génération.

C'était un public jeune, et on en était très fier. Les chorales de vieux, c'était les chorales qu'on entendait, les chorales à la radio, les chœurs d'opéra, qui étaient notre bête noire, des gens qui chevrotaient, qui chantaient pas toujours très très ensemble. C'est des choses qui ont énormément changé, mais fallait voir qu'à cette époque, c'était pas très reluisant. Même la *Schola Cantorum*, qui chantait des oratorio, quand l'orchestre philharmonique de Lyon donnait des œuvres avec chœur, et il y en avait chaque année, plusieurs, on trouvait que ça chevrotait un peu, que c'était des gens, qu'on appelait les vieilles barbes quoi. Donc là, c'était vraiment des jeunes d'abord. (Yves, chef de chœur)

1.2. LE « MOMENT À CŒUR JOIE ».

C'est donc en rupture avec un monde musical perçu comme élitiste et vieillissant que le mouvement revendique sa dimension populaire. Au delà d'un tel discours cependant. La dimension même de mouvement choral « populaire » ne va pas sans poser question. Ce texte de Céar Geoffray rédigé en 1962 à l'occasion du rassemblement du mouvement est parlant.

On vous l'a dit : À Cœur Joie est un mouvement choral populaire, dans le sens de « largement ouvert à tous, sans distinction ».

S'il n'a pas encore le bonheur de compter dans ses rangs beaucoup d'ouvriers, ni de présider à la création de chœurs d'usines comme il l'a longtemps désiré, soyez assurés que la très grande majorité de ses membres, sont des travailleurs, issus d'une bourgeoisie disparue qui n'avait plus les moyens d'entretenir ses enfants dans les douceurs d'une vie commode.

Les héritiers de ces années faciles gagnent leur existence aussi durement que les ouvriers et sont ceux-là qui doivent se priver certainement pour venir une semaine de pleine amitié aux Choralies.

La nécessité que ressent le président de justifier le caractère populaire de son mouvement, trahit le hiatus entre la revendication d'une étiquette « populaire » et la réalité d'un recrutement social qui touche plus les classes moyennes et la petite bourgeoisie que le monde ouvrier. Sa conclusion sur les privations nécessaires au profit d'une semaine de « pleine amitié » ouvrent sur la dernière dimension de l'idéologie À Cœur Joie sur laquelle nous nous attarderons, ses valeurs d'humanisme.

Des valeurs humanistes

Comme la plupart des pratiques chorales d'avant guerre, À Cœur Joie accorde une dimension fonctionnelle à la pratique du chœur considéré comme vecteur idéologique. Le contenu du discours change radicalement. Les préoccupations sociales, identitaires ou politiques des mouvements d'avant guerre sont écartées, au profit d'un message d'ordre plus philosophique et existentiel, de paix, de tolérance et d'optimisme. Le nom que se donne le mouvement n'en est qu'une manifestation parmi d'autres. Les valeurs positives de joie, d'espoir et d'amitié, jamais très éloignées d'une certaine mystique, sont en permanence manifestées dans la vie du mouvement, ses écrits, ses événements. Cette attitude est illustrée par François Jaeger qui reconnaît tout autant qu'il revendique cette attitude. Il en fait une véritable philosophie de la vie qui est à ses yeux aux fondements même de l'existence du mouvement.

Il est vrai que le mouvement À Cœur Joie se fonde par la musique sur un certain art de vivre et que l'attrait si profond qu'il exerce sur tant

de gens si divers tient non seulement à la musique, mais à la façon de la vivre.

Cette manière d'être se résume en un mot « Joie ». Et c'est cela qui est la racine de tout, mais qui est si difficile à comprendre. [Jaeger, 1976, p 93]

L'enracinement de cette rhétorique au sein du mouvement est lié à ses origines. Il tient autant à l'influence du mouvement scout qu'à l'optimisme utopique et fraternel de la communauté de Moly Sabata. La personnalité de Geoffray a largement contribué à imposer cette optimisme humaniste comme fondement idéologique du mouvement. La manifestation communicative de cette posture morale apparaît au fil des témoignages comme l'un des fondements du charisme du personnage. Lorsqu'il justifie cette orientation philosophique du mouvement, c'est tout naturellement vers la vie de Geoffray que se tourne Jaeger.

Devant les choix de la vie il choisissait la clarté plutôt que l'ombre, l'action plutôt que la critique, l'avenir plutôt que le passé, la joie plutôt que la morosité. . .

César, tout au long de sa vie, n'a cessé par sa musique et tout son être, de nous répéter toujours le même message : Joie, opposée aux aigreurs, aux rancœurs, aux durcissements agressifs, aux jérémiades et autres récriminations dont notre société se délecte trop facilement. Son rire vainqueur était le triomphe même de la vie sur toutes les demi-morts où nous nous complaisons.

Sa joie était une attitude fondamentalement positive devant la vie. Selon le mot de Nietzsche, César était un chrétien qui "avait l'air sauvé". il avait une foi dans l'existence et une espérance indéracinables. Et c'est pour cela qu'il suscitait par son rayonnement tant de joie et d'amitié autour de lui. [Jaeger, 1976, p. 94]

Cette rhétorique doit être considérée en regard du contexte historique international. À Cœur Joie est marqué au sceau du conflit qui a vu son apparition et c'est tout naturellement que le projet polyphonique est mis au service de la réconciliation des peuples. La possibilité d'un accord des voix au-delà des différences de nationalités fait du chant choral un symbole parfait de la concorde retrouvée. Des projets de collaboration et d'échange sont très vite montés avec l'Allemagne. César Geoffray rencontre en la personne de Gottfried Wolters un homologue menant une action similaire à la sienne en Allemagne. Les collaborations qui se tissent aboutissent en 1952 à la création d'une fédération européenne de chant choral : Europa Cantat.

Enfin, de même que le rapport au répertoire et à la technique ne font pas consensus au sein du mouvement, ce lien tissé entre pratique du chœur et valeurs d'ordre

éthique ne fait pas non plus l'unanimité. Les effets de l'hétérogénéité du réseau rassemblé par Geoffray se font sentir et c'est sans surprise que le regard critique cité ici émane de l'un des acteurs que nous décrivions comme issu de la frange « musicienne » du réseau.

J'étais pas trop là dedans, moi. Pour un tas de raisons... Il fallait toujours être joyeux. Je suis pas toujours joyeux, moi. Il fallait toujours partir sur des routes, en chantant, la fleur au chapeau. J'avais envie d'être mélancolique quand je suis mélancolique, et pas de me forcer tous les matins, tous les jours, à dire le soleil brilleueueue, marchons, marchons, non. Enfin je l'ai fait, avec les autres. D'abord il fallait bien, et ensuite... Justement, j'avais plus envie d'aller vers la musique, au sens beaucoup plus large, beaucoup plus approfondi, je pressentais, j'entends je voyais tellement de chef-d'oeuvres que je me disais zut, ces machins là, ça va bien un moment, mais j'en avais ras le bol. (Yves, chef de chœur)

1.2.3 Institutionnalisation de répertoires d'actions

Les caractéristiques du projet d'éducation populaire d'À Cœur Joie ont un profond impact sur l'évolution du monde choral français. Au cours des années 50, la fédération s'impose comme le principal mouvement de chant choral en France, tant d'un point de vue démographique, qu'en termes de visibilité et d'influence. L'activité de la fédération a un impact déterminant sur le fonctionnement du monde choral. Elle s'organise autour d'actions types. Celles-ci, très largement héritées du monde choral d'avant-guerre, renforcent la continuité de l'histoire que nous étudions. Ce répertoire d'actions diffusera à l'ensemble du monde choral.

L'édition musicale

L'édition musicale est le principal vecteur d'influence du mouvement À Cœur Joie. La diffusion de répertoire a joué un rôle primordial dans la structuration du mouvement. C'est la publication des harmonisations de César Geoffray par les Presses d'Île de France qui a permis d'étendre l'audience de l'expérience chorale menée à Lyon. Ces recueils *À Cœur Joie* ont servi de premier ciment au mouvement avant même la création d'une structure juridique fédérative.

Cette activité de publication continue à prendre de l'ampleur dans les années qui suivent la création du mouvement. Tout au long de l'histoire d'À Cœur Joie, l'édition et la diffusion de répertoire sont à la fois des instruments de cohésion du mouvement et de rayonnement à l'extérieur. Plusieurs recueils *À Cœur Joie* sont

publiés, sur le modèle du premier. Les formes de publication se diversifient. Le mouvement commence très vite à éditer un organe de liaison permettant de diffuser du répertoire ainsi que de l'information sur la vie de l'association parmi ses membres.

À terme, le développement de l'activité d'édition musicale connaît un essor tel que le mouvement souhaite prendre son indépendance vis à vis des Presses d'Île de France et crée sa propre maison d'édition. Créées en 1974, les Éditions À Cœur Joie ont une action importante de diffusion du répertoire choral et restent aux yeux de beaucoup d'acteurs du monde choral le symbole de l'activité du mouvement. Pour des acteurs extérieurs au mouvement, voire pour certains de ses membres peu au fait des autres dimensions de son action, À Cœur Joie évoque avant tout « un logo en haut d'une partition ».

La formation

C'est dans le domaine de la formation que l'action d'À Cœur Joie a été la plus innovante et son impact le plus décisif. Les origines du mouvement et la dimension éducative du projet porté par Geoffray sont déterminantes. Le développement spontané du mouvement porté par des jeunes qui reproduisent l'expérience polyphonique vécue auprès de Geoffray ou qui s'emparent des harmonisations diffusées par les recueils *À Cœur Joie*, pose très vite une question de diffusion des compétences de direction.

Lorsque le Mouvement commença à se mettre en route, en 1946, je me trouvais toujours, dans chaque visite que je faisais, en face de chefs de chœur qui étaient de purs amateurs : ils avaient de l'enthousiasme, mais peu de technique.

Alors Reine Bruppacher me dit : « Tout d'abord il est nécessaire d'organiser des stages de formation. Il est indispensable de pouvoir travailler avec les gens pendant une semaine pour leur apprendre le « métier » et leur montrer le chemin de la technique de la direction du chœur ». [Geoffray, 1975, 22–23]

Dans les années qui suivent la création de la fédération, César Geoffray et les acteurs qui gravitent autour de lui développent donc une offre de formation originale à l'attention des chefs de chœur. Celle-ci reste longtemps sans équivalent au sein du monde choral¹⁸. L'impact de ces formations est déterminant. C'est en grande partie sur elles que repose la vitalité du mouvement, pour deux raisons au moins. Ce sont elles qui assurent la cohésion et le renouvellement des « forces vives » de la

18. Cf. Chapitre 4 sur la formation des chefs de chœur.

fédération. À Cœur Joie se construit avant tout comme un mouvement de chefs de chœurs. Les stages sont l'un lieu décisif de constitution de ce réseau. Le contact avec des formateurs charismatiques (César Geoffray et les cadres du mouvement), et la rencontre avec d'autres chefs en activité contribue à agréger de nouveaux venus au mouvement. Les chefs de chœurs passés par ces stages évoquent volontiers le choc de la rencontre avec les formateurs, ainsi que les relations tissées avec de nombreux chefs en cours de formation.

La seconde raison expliquant le rôle déterminant de ces stages est que c'est dans le cadre de cette activité de formation que la fédération va se trouver en mesure de capter le soutien des pouvoirs publics. Dès l'origine, une part importante de l'activité de formation d'À Cœur Joie est en réalité coproduite avec l'administration à la Jeunesse et aux sports. Nous aurons à revenir sur la façon dont À Cœur Joie s'est retrouvé en position de participer à la définition de politiques publiques du chant choral, et sur la façon dont son développement s'est appuyé sur la captation de ressources publiques¹⁹.

les rassemblements

La formation à la direction de chœur est un facteur de cohésion du mouvement choral à l'échelle de ses « cadres ». Afin que le sentiment d'appartenance à la fédération ne soit pas réservé aux chefs mais soit partagé par les choristes, la direction du mouvement décide d'organiser des « rassemblements ». Ceux-ci s'inscrivent dans le droit fil de l'héritage des mouvements de jeunesse. Ils sont un prolongement direct des pèlerinages, Jamborees et autres événements au cours desquelles les chorales scoutées se retrouvaient pour chanter. Mais les rassemblements inscrivent également À Cœur Joie dans la continuité du mouvement orphéonique. Ils ne sont pas sans rappeler, la dimension compétitive en moins, les concours orphéoniques ou encore les vastes rassemblements de choristes, tel celui de l'exposition universelle.

Une des caractéristiques de ce qu'avaient été les orphéons, c'était d'organiser des concours, et puis il y avait des récompenses. Et dès le début, les responsables d'À Cœur Joie se sont dit « il faut que les chorales se rencontrent, mais c'est l'émulation, et non pas la rivalité. Donc on fera jamais de concours. On les fera se rencontrer, on les fera s'entendre les unes les autres, on les fera monter des œuvres communes, mais on organisera pas de concours avec des récompenses qualitatives ». Et bon, c'est quelque chose que je partage assez. Parce qu'à ce moment là, tra-

19. Cf. Chapitre 8 sur les politiques publiques du chant choral.

vaille pour le concours, c'est pas la même chose que de travailler pour la musique et pour la beauté. (Éric, Chef de chœur)

La volonté de rassembler les membres d'À Cœur Joie conduit en 1950 à l'organisation d'un rassemblement national sur le domaine de Chamarande²⁰, puis en 1953 à l'organisation des premières « Choralies » à Vaison la romaine. Le programme de ces événements est chargé. Pendant une semaine se succèdent ateliers musicaux, festival de chant choral, fêtes costumées... Un rythme triennal est adopté pour l'organisation de rassemblements nationaux, et d'autres actions du même type sont organisées couramment à l'échelle régionale²¹.

Les rassemblements sont l'occasion de réaffirmer, en la réinterprétant, la dimension populaire de la fédération. Si ce n'est à l'origine sociale de ses membres, la « popularité » du mouvement tient à son caractère massif, à sa capacité à rassembler les foules. Les rassemblements sont les événements au cours desquels À Cœur Joie se donne à voir comme mouvement de masse. César Geoffray dresse en 1965 un constat satisfait de l'audience croissante de ces rassemblements.

De trois ans en trois ans, nos Choralies vaisonaises, après le départ intime et champêtre de Chamarande ont vu la montée flamboyante du Mouvement dans son ampleur, 700, 1 700, 2 500, 3 500 participants, la qualité de ceux-ci aux À Cœur Joie de France s'ajoutant ceux d'Afrique du Nord, de Belgique, de Suisse, d'Espagne, du Canada, puis nos amis étrangers, les Allemands en tête, l'importante de nos réalisations, leur valeur accrue...[Geoffray, 1975, 99]

Au cours de ces rassemblements, les chants en commun sont une occasion particulière de rendre sensible ce caractère massif et populaire tout en manifestant l'idéologie humaniste du mouvement. Le rassemblement de choristes est l'occasion de faire interpréter des œuvres par des groupes imposants de plusieurs centaines à plusieurs milliers de chanteurs²². La création par l'ensemble des participants de pièces écrites par César Geoffray était l'un des objectifs des premiers rassemblements. Par ailleurs l'institutionnalisation d'un « répertoire commun » fixé annuellement par la direction du mouvement et travaillé par l'ensemble des chorales membres de la fédération permet l'interprétation de pièces par l'ensemble des participants aux rassemblements. Ceux-ci sont l'occasion de mettre en scène l'idéologie du mouvement à travers des masses chantantes composées de choristes ne se connaissant pas, mais rassemblés

20. Le château de Chamarande et son parc étaient la propriété du mouvement scout qui le mit à disposition d'À Cœur Joie pour organiser ses premières rencontres.

21. Le mouvement se structure dès sa création en « régions » qui assurent l'animation d'un réseau de chœurs à une échelle plus locale.

22. Cf. La description du chant commun en introduction, p. 1.

1.2. LE « MOMENT À CŒUR JOIE ».

par ces chants communs. Qu'ils fassent l'objet d'une organisation lors des séances quotidiennes du théâtre antique où qu'ils soient plus spontanés²³, les chants communs sont encore aujourd'hui un élément central dans la manifestation de l'idéologie du mouvement.

L'émergence d'À Cœur Joie entre les années 1940 et le début des années 1950 a un l'impact décisif sur l'évolution du monde choral français. Un réseau d'acteurs se structure autour d'une personnalité forte. Leur action portée par un projet idéologique clairement affirmé aboutit à l'institutionnalisation de formes d'action qui sont à la base du rayonnement de cette fédération de chorales.

Si ce moment s'inscrit parfaitement dans la rhétorique du « renouveau » chère au monde choral français, cette vision doit être nuancée. Tout l'intérêt du mouvement À Cœur Joie réside précisément dans la prise en compte des continuités dans lesquelles il s'inscrit. Certes, le mouvement introduit des ruptures dans les formes de la pratique chorale. Sur le plan idéologique, les perspectives ouvriéristes ou identitaires des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire sont fondues dans une rhétorique humaniste. Sur le plan de la pédagogie surtout, le mouvement réalise des ruptures fondamentales en proposant une action systématique de formation des chefs de chœur. Sur le fond cependant, la continuité avec les mouvements de musique de chœur avant-guerre est flagrante. César Geoffray en particulier incarne cette continuité. Il réalise à lui seul une synthèse étonnante du monde choral de l'entre-deux-guerre. Par ailleurs, le mouvement reprend les composantes essentielles de l'« idéologie chorale » telle qu'elle se dessine au cours des XIX^e et XX^e siècles. Elle peut être observée enfin au niveau des actions. L'activité d'édition comme l'organisation de rassemblements inscrit À Cœur Joie dans le prolongement de l'orphéon autant que dans celui des mouvements de jeunesse.

Là où À Cœur Joie réalise une rupture certaine cependant — et la personnalité de Geoffray est ici essentielle — c'est dans sa capacité de synthèse, qui parvient à condenser l'héritage de plusieurs formes de pratiques chorales qui étaient aux antipodes l'une de l'autre. Que Jaeger puisse inscrire l'action de Geoffray dans la continuité des orphéons aussi bien que de celle du mouvement cécilien [Jaeger, 1976] est révélateur du caractère exceptionnel de cette personnalité.

23. Des chants peuvent être entonnés aussi bien au terrasses de café qu'à l'occasion de files d'attente à la cantine en plein air ou à l'entrée du théâtre...

1.2.4 Le paradoxe chronologique du renouveau d'un projet choral

L'adhésion enthousiaste des scouts et des jeunes chefs de chœur au projet éducatif de César Geoffray ne se comprend pleinement qu'à l'aune de leurs expériences et de leurs attentes musicales. Le succès du projet À Cœur Joie s'explique en partie par son adéquation à la socialisation musicale des individus qui rejoignent le mouvement. L'histoire de la fédération prend ici un tour paradoxal, dans la mesure où À Cœur Joie émerge précisément au moment où disparaissent les conditions de socialisation musicale qui fondent son succès.

La similarité de la socialisation musicale des témoins de la création d'À Cœur Joie est frappante. Celle-ci tient essentiellement à leur génération. Le bagage musical de beaucoup d'entre eux pourrait être qualifié de « culture musicale parcellaire ». Les contacts avec la musique ne sont pas inexistantes, mais restent très circonscrits. Les deux vecteurs de socialisation musicale prédominants sont le cadre religieux et, dans une moindre mesure, la famille. Ces acteurs sont issus de classes moyennes. La culture musicale dans le domaine familial n'est pas inexistante, mais reste d'autant plus faible que les occasions de l'étoffer dans leur environnement (petites villes de province) sont rares.

Il y avait ma grand mère qui chantait des chants d'opérette, et puis j'avais une de mes tantes qui jouait du piano, mais elle en était quoi, au troisième volume des classiques favoris. À part ça, nous on jouait, mais c'était d'oreille. On était d'une très grande virginité d'oreille, [...] Qu'est-ce que je connaissais de Bach ? Très peu de choses, l'église, l'organiste jouait un peu, il jouait les concertos de Haendel. Je me souviens de ça. J'aimais bien ça. Mais on connaissait très très peu de choses. J'avais jamais été à l'orchestre, j'avais jamais été à l'opéra, je savais pas ce que c'était qu'un orchestre symphonique. Ça, c'est bien plus tard. (Dominique, chef de chœur)

Le cadre religieux joue un rôle important. Les premières expériences musicales auxquelles les acteurs font spontanément référence relèvent de la liturgie, du répertoire grégorien des offices ordinaires ou des œuvres polyphoniques montées de façon plus épisodique, généralement à l'occasion des fêtes. Dans le domaine profane, les acteurs évoquent également les fêtes foraines et la musique des régiments.

Dans ma ville natale, [...] il n'y avait pas une vie artistique fort développée. Et les contacts que j'ai pu avoir avec la musique, ça a été d'une part par la vie religieuse, les chants, les paroisses, . . . ça a été d'autre part par le limonaire, étant donné que les manèges pendant les fêtes foraines,

1.2. LE « MOMENT À CŒUR JOIE ».

c'était encore l'orgue de barbarie. Avec quand même déjà l'électrification pour faire se dérouler la bande perforée. Mais quand même, je voyais des fois le gars tourner, et c'est une musique qui est magique pour un enfant, et puis il y avait le régiment de tirailleurs marocains, qui avait une musique militaire. (Éric, chef de chœur)

La radio est présente mais marginale. Par comparaison avec la situation contemporaine, le taux d'équipement est encore peu élevé dans les années 1940 et la qualité du rendu sonore incertaine. La multiplication des moyens de reproduction musicale n'est pas encore d'actualité.

On avait peu de musique reproduite, la radio, on en était pas encore à la télé. Mais mon père bricolait quand même des postes à galène, et ensuite électrique. Et on entendait de la musique là dedans, comme on entend quand ils n'ont pas nettoyé des vieux 78 tours sur lesquels le crachoti est plus important que le son. (Yves, Chef de chœur)

Ces cultures parcellaires sont donc caractéristiques d'un milieu social : des familles de classe moyenne généralement religieuse offrant la possibilité d'un contact avec la musique. Mais elles sont surtout caractéristiques d'une époque. Malgré la banalisation de la musique enregistrée dans l'entre-deux guerres, ce n'est qu'à la fin des années 1940 et au cours des années 1950 que l'invention du microsillon et la conjoncture économique favorable permettent une réelle démocratisation de la diffusion de la musique enregistrée [Tournès, 2008].

Forts de cette socialisation musicale parcellaire, les individus découvrent un univers musical plus large, souvent à l'occasion de leurs études. Une telle découverte est souvent présentée comme une révélation, ou un dévoilement. Le rôle des institutions religieuses est important et oriente ces expériences vers un répertoire de musique sacrée. Cet acteur découvre des répertoires dont il ignore tout à l'occasion de son entrée au séminaire : répertoire grégorien dans le cadre de ses études de séminariste, répertoire polyphonique dans le cadre de la maîtrise de la cathédrale, et ouverture sur un répertoire contemporain interprété par l'organiste.

Et je me souviens, à la Toussaint, la première année ou j'étais au séminaire, donc ça devait être en octobre 49, j'entends à la fin des vêpres de la Toussaint l'*Apparition de l'Église éternelle* de Messiaen joué au grand orgue. Et bien joué. Je l'entends encore aujourd'hui. Je l'ai dans l'oreille tel que je l'ai entendu là. Et vraiment, je me demandais qu'est-ce qui m'arrivait. [...] C'est évident qu'un mec qui aurait entendu Debussy, Paul Dukas, machin et tout, ça lui aurait rien fait du tout. (Dominique, Chef de chœur)

Une anecdote révélatrice illustre la spécificité du moment historique qui voit l'éclosion d'À Cœur Joie. Trois musiciens sont recrutés à la libération par l'administration de la Jeunesse et des Sports pour promouvoir l'éducation populaire musicale par l'organisation de stages²⁴. Deux d'entre eux, César Geoffroy et William Lemit sont issus du scoutisme et proposent des formations à la direction de chœur. Le troisième, André Verchaly, est musicologue et propose des stages de culture musicale appuyés sur l'usage du disque. Son assistant évoque ces formations.

C'était essentiellement pour faire des stages de sensibilisation à la musique. Et en utilisant le disque qui était encore un outil assez neuf. [...] [Il m'a demandé de lui rendre quelques services]. C'était pas encore le microsillon, alors c'était lourd les premiers disques noirs. Et il y avait une discothèque des services des mouvements de jeunesse. Alors ça consistait au fur et à mesure que se déroulait le stage. On se disait « oh ben oui, il y a ça qu'il serait intéressant à faire entendre aux stagiaires. Est-ce que vous pourriez aller le chercher à Paris ? » (Raphaël Passaquet, chef de chœur)

Ce témoignage illustre l'ambiguïté d'une période intermédiaire. L'accès à la culture musicale classique est plus facile qu'il ne l'a jamais été du fait de l'invention du disque et de la radio-diffusion. Mais la diffusion de ces technologies à la sphère privée reste encore suffisamment limitée pour justifier leur utilisation dans le cadre collectif de formations. Dans ce contexte historique très particulier, le projet de Geoffroy prend tout son sens. Le chœur est effectivement un outil puissant de démocratisation de la musique savante. Il permet aux individus disposant de cette socialisation musicale parcellaire de découvrir par la pratique un répertoire savant qu'ils ignorent mais auquel ils ont été sensibilisés. De plus, la vogue de l'harmonisation, et de la redécouverte du folklore musical, fait du chant choral un répertoire intermédiaire entre musique savante et un répertoire plus usuel²⁵ qui correspond bien aux références de ceux qui sont moins sensibles au versant savant de la musique.

Le paradoxe chronologique de l'émergence du projet À Cœur Joie est frappant. La fin des années 1940 est précisément une période charnière où ces conditions de socialisation musicale sont sur le point de disparaître. Les Trente Glorieuses mettent fin à cette situation. Comme le soulignent à juste titre les témoins, leur expérience n'est désormais plus envisageable. Deux transformations essentielles ont eu lieu. La disponibilité de la musique est sans commune mesure avec ce qu'elle était, et la « vir-

24. Nous reviendrons sur la création de ce corps d'instructeurs d'éducation populaire dont les effets sur la formation des chefs de chœur est fondamentale. Cf. Chapitre 8.

25. Cf. Les chansons des mouvements de jeunesse, ou la musique du « limonaire » évoquée plus haut.

ginité d'oreille » de ces acteurs est inimaginable désormais. D'autre part, l'évolution du paysage musical dans l'après guerre transforme radicalement le sens que peut prendre le rapport à la musique populaire proposé par le répertoire choral. Les innovations techniques dans le domaine musical de l'après guerre modifient radicalement le paysage musical²⁶. Avec le jazz, mais plus encore avec le rock à partir des années 1950, l'histoire des musiques populaires, de leur diffusion et des métissages musicaux qu'ils suscitent, passe avant tout par l'enregistrement et l'électrification. Face au développement d'une culture populaire musicale qui est désormais avant tout une culture de masse industrialisée, il devient de plus en plus difficile d'appliquer l'épithète de « populaire » au projet musical porté par le chant choral.

L'histoire du chant choral doit être envisagée dans le cadre d'une histoire plus large qui est celle des cultures musicales de masse. L'idéologie chorale est en définitive un projet de massification de la culture musicale et de métissage des cultures populaires et savantes, fondé sur la pratique. À Cœur Joie est à la fois l'ultime manifestation de cette idéologie et une synthèse de divers courants qui ont porté ce projet au cours des XIX^e et XX^e siècles en France. Le mouvement choral émerge précisément au moment où le monde de la musique est secoué par une seconde vague de massification de la culture musicale dont l'orientation est profondément différente de celle qu'envisageaient les promoteurs de la pratique chorale. Cette seconde massification ne concerne plus les pratiquants, mais les auditeurs. Elle repose sur des révolutions technologiques dans le domaine de la reproduction et de la diffusion musicale. Et elle n'aboutit pas à une synthèse des cultures musicales savantes et populaires, mais au contraire au développement de genres musicaux populaires nouveaux qui réaffirment la hiérarchie symbolique clivant l'espace culturel.

La comparaison de ces deux épisodes de massification des cultures musicales est riche d'enseignements. L'idéologie chorale porte un projet d'hybridation des cultures musicales. La fonction éducative du chœur et la possibilité d'intégration des répertoires populaires laisse envisager la possibilité d'une synthèse des cultures savantes et populaires, portée par le projet d'éducation populaire. La massification des cultures musicales — dont le développement est porté par les musiques amplifiées au cours de la seconde moitié du XX^e siècle — prend de fait une direction toute autre. Loin d'atténuer le fossé entre musiques savantes et musiques populaires, elle le réaffirme. La nature même de l'idéologie chorale assigne donc à cette pratique musicale une po-

26. L'introduction de l'enregistrement modifie radicalement le rapport de l'auditeur à la musique [Rehding, 2005] et contribue à créer un objet musical particulier [Rehding, 2006]. Le concept de « paysage sonore » [Schafer, 1991] contemporain a été profondément transformé par les innovations techniques du XX^e siècle [Tournès, 2008, Thompson, 2004].

sition intermédiaire au sein des mondes musicaux, entre des musique savantes dont on poursuit la démocratisation et des cultures populaires qui s'avèrent en définitive douées de leur propre dynamique.

1.3 Cinquante ans pour un renversement

Nous retraçons ici à grands traits les oppositions majeures qui marquent notre période, et qui feront l'objet d'analyses ciblées plus approfondies au cours de chapitres ultérieurs.

1.3.1 De la marginalité. . .

L'histoire chorale de l'après guerre est marquée par la montée en puissance des mouvements d'éducation populaire. Si À Cœur Joie est le principal mouvement d'ampleur nationale spécialisé sur le chant choral, il n'est pas seul pour autant. Au sein du scoutisme, d'autres actions sont menées. Même si la fédération chorale revendique son caractère non-confessionnel, À Cœur Joie reste issu des branches chrétiennes du scoutisme. Une action similaire à celle de Geoffroy est menée au sein du scoutisme laïc, par William Lemit qui est par ailleurs actif avec d'autres mouvements dont en particulier celui des auberges de jeunesse [Poujol et Romer, 1996]. En dehors du scoutisme, les fédérations musicales d'éducation populaire — la Fédération Musicale Populaire et les Jeunesses Musicales de France en particulier — jouent un rôle dans le soutien aux pratiques chorales. L'action d'À Cœur Joie s'inscrit donc en réalité dans le cadre plus large de l'institutionnalisation de la mouvance d'éducation populaire sous l'égide du haut commissariat à la Jeunesse et aux Sports²⁷.

Le monde choral se développe donc de façon homogène autour d'un projet centré sur l'amateurisme et l'éducation musicale. Ce développement maintient le monde choral dans une situation d'extériorité vis à vis du monde de la musique savante professionnalisée. Le détachement du monde choral vis à vis du monde musical institutionnalisé est une tendance de long terme depuis l'exclusion du chant choral des institutions de formation musicale à la Révolution. Cette situation se se perpétue en France jusque dans les années 1980. Cette exclusion n'est pas totale. Des exceptions notables existent notamment dans le cadre de la radio. Le compositeur Guy Reibel contribue à intégrer des pratiques vocales au Groupe de Recherche Musicale fondé

27. Cette institutionnalisation de l'éducation populaire fera l'objet d'une analyse plus approfondie dans le cadre du chapitre sur les politiques publiques du chant choral. Cf. Chapitre 8.

1.3. CINQUANTE ANS POUR UN RENVERSEMENT

par Pierre Schaeffer en collaboration entre autres avec le groupe vocal de Stéphane Caillat. Le chef de chœur et producteur à Radio France François Vercken joue également un rôle important, notamment par l'animation d'une émission hebdomadaire. Mais ces expériences reposent sur des personnalités fortes et restent circonscrites. Stéphane Caillat témoigne ainsi de l'incompréhension à laquelle se heurtait son ami François Vercken au sein de la Maison de la Radio.

Un exemple qui ne me concerne pas, qui concerne François Vercken. Quand il était responsable de la radio, un poste assez important de responsabilité à Radio-France. Il avait une chorale, pour qui il ne se faisait pas payer. C'était une petite chorale d'amateurs, eh bien ses collègues lui disaient, « ah tu vas faire ta sortie Saint-Vincent de Paul, tu vas faire ta bonne action, tu vas faire ta B.A. ». Voilà, autrement dit, ils se fichaient de sa figure, ouvertement, sans doute de façon amicale, mais c'était dit. « Qu'est-ce que tu as à aller faire ça, franchement, . . . tu fais des trucs, laisse donc ». Il y a une dichotomie comme ça, même maintenant. C'est pas facile, dans mon métier, je l'ai vu toute ma vie, toute ma vie professionnelle, de faire le lien, de faire l'unité, entre des aspirations musicales, qui sont légitimes tout de même, et puis le travail avec des amateurs. Amateurs étant non pas une chose uniforme, mais une chose d'une infinie variété. Allant du B A BA, jusqu'à des amateurs qui valent des professionnels. (Stéphane Caillat, chef de Chœur)

Ce témoignage est révélateur d'un clivage profond au sein du monde de la musique savante. Par comparaison à la musique instrumentale, le chœur est longtemps resté un genre mineur relativement déconsidéré.

1.3.2 . . . À la reconnaissance ?

Les années 1980 et 1990 voient précisément la remise en cause progressive de ce déficit de légitimité du monde choral. La musique pour chœur jouit désormais, du moins en apparence, d'une reconnaissance équivalente à la musique instrumentale. La visibilité médiatique d'un chef de chœur comme Laurence Equilbey est présentée par cet acteur du monde choral contemporain comme emblématique de cette transformation.

Depuis Laurence Equilbey le chant choral a droit de cité dans la vie culturelle. C'est un raccourci, je dis pas qu'il n'y en a pas d'autres qui ont pas défriché devant, qu'elle est la seule. . . Mais elle incarne ce dont je parle. C'est à dire, oui aujourd'hui il y a une Biennale d'art choral à la cité de la musique. Alors ça s'appelle Biennale d'art vocal parce que Laurence veut pas que ça s'appelle biennale d'art choral, mais en fait

c'est un festival de chant choral. Et ça je trouve que c'est un pas en avant colossal. Quand Laurence Equilbey fait la une du *Monde de la musique* ou de *Diapason*, il faut bien réaliser ce que ça représente. C'est-à-dire un chef de chœur fait la une du *Monde de la musique*. Le mois d'avant, c'était un pianiste, le mois d'après ce sera un chef d'orchestre. En tout cas elle, elle est rentrée dans la vie culturelle. On va trouver l'orchestre, les solistes, les récitals et puis ce que Laurence tient à appeler de l'art vocal, et ce que je tiens à appeler de l'art choral parce que j'appelle un chat un chat. (Guillaume Deslandres)

Cette évolution est portée par des transformations socio-économiques profondes. On assiste en particulier à un double mouvement de professionnalisation au cours des années 1980. Le développement de la pratique amateur dans les années 1940 et 1950 était porté par l'activité de chefs de chœurs bénévoles formés par les fédérations d'éducation populaire. On assiste au cours des années 1980 et 1990 à une transformation radicale du paysage de la formation des chefs de chœurs, qui débouche sur la professionnalisation d'une frange importante de l'encadrement des chœurs amateurs. Cette évolution fera l'objet de notre chapitre 4.

Le second mouvement de professionnalisation concerne les chanteurs. Stéphane Caillat expliquait le mépris du monde musical à l'égard du chant choral par la dimension amateur de celui-ci²⁸. L'adéquation est faite entre amateurisme et faible qualité. D'un point de vue historique, le caractère quasi-exclusivement amateur de la pratique chorale prend fin également au cours des années 1980. On assiste à un mouvement de professionnalisation d'une frange du monde choral avec l'apparition d'ensembles salariant leurs chanteurs. Ce second mouvement de professionnalisation sera l'objet de la partie IV de notre travail.

Conclusion

L'histoire des pratiques chorales en France sur une période de long terme met en évidence les fondements de l'unité et des spécificités de ce monde musical. Contrairement à la lecture qui est souvent faite, la Révolution Française ne cause pas la disparition du monde choral. La pratique du chœur est désinstitutionnalisée. Elle se développe néanmoins sous des formes nouvelles dans le cadre d'initiatives privées. Celles-ci font preuve d'une grande diversité et peuvent prendre une ampleur particulièrement large. Ce développement participe par ailleurs d'un mouvement culturel européen plus large. L'idéologie chorale qui se développe au cours des XIX^e

28. Cf. Ci-dessus, p. 67.

1.3. CINQUANTE ANS POUR UN RENVERSEMENT

et XX^e siècles associe au chœur des vertus sociales, pédagogiques et identitaires. Cette conception du chant choral contribue à faire de celui-ci le vecteur d'une première massification des cultures musicales. Elle a également pour effet d'assigner à cette pratique musicale une position très particulière, intermédiaire entre les cultures musicales savantes et populaires qu'elle cherche à hybrider.

Cette histoire prend un tour nouveau à partir des années 1940. L'institutionnalisation des mouvements d'éducation populaire soutient le développement du chant choral amateur. Une fédération en particulier, À Cœur Joie parvient à s'imposer comme un acteur central. Ce mouvement constitue une synthèse originale de l'idéologie chorale. Cette période impacte durablement la trajectoire du monde choral français dont elle conforte la position paradoxale. Entre le monde professionnalisé des musiques savantes et les nouvelles musiques populaires dont la diffusion massive est portée par des révolutions techniques, le chant choral poursuit un développement original porté par un projet d'hybridation de cultures musicales radicalement différentes.

Cette trajectoire historique très particulière détermine le fonctionnement du monde choral. Nous prolongerons notre réflexion sur la position de ces pratiques au sein des mondes de la musique en nous penchant sur les propriétés sociales du répertoire dont nous montrerons qu'il peut être appréhendé comme un « art moyen²⁹ ». Notre analyse du monde choral amateur découle de ces spécificités. Nous nous attacherons à rendre compte de la physionomie et du fonctionnement très particuliers d'un monde qui s'est construit comme une tentative de réaliser la synthèse entre deux mondes opposés. Nous retracerons les lignes de clivage qui traversent la pratique du fait de cette trajectoire³⁰. Nous en analyserons les conséquences en termes de coopération³¹ et d'un point de vue économique³². Enfin, la professionnalisation tardive du monde choral³³ peut être lue comme une manifestation de la marginalisation du monde choral, qui n'est qu'un prolongement supplémentaire de la trajectoire historique que nous venons de retracer.

29. Le sens de cette notion d'« art moyen » doit être précisé. Ce sera l'objet du chapitre 2.

30. Ce sera en particulier l'objet des chapitres 3 sur les chanteurs et 4 sur les chefs de chœur.

31. Le chapitre 5 sur le fonctionnement des groupes sera consacré à cette question.

32. L'ensemble de la partie III traitera ce point.

33. Celle-ci fera l'objet de la partie IV de cette thèse.

Le répertoire choral, Un genre moyen

Introduction

Qu'est-ce que le chant choral ? La notion même de musique chorale a-t-elle un sens ? Il est permis d'en douter tant est grande la diversité des œuvres interprétées au sein de ce monde de l'art. Quoi de commun entre des pièces de chant grégorien et un chant de gospel ? Entre un oratorio classique et un chant africain ? Entre une pièce de musique savante contemporaine et l'harmonisation d'une chanson de variété ? Nous nous interrogeons en introduction sur le bien-fondé d'une définition organologique de notre objet ¹. Cette question prend tout son sens lorsque l'on traite du répertoire choral. Face à la diversité du répertoire choral, deux stratégies peuvent être adoptées : organiser cette hétérogénéité ou chercher à la réduire. Nous garderons ces deux perspectives en ligne de mire.

Organiser l'hétérogénéité de la musique chorale consiste à s'interroger sur les grandes lignes de fracture qui permettent de structurer la diversité des œuvres en ensembles cohérents. Réduire cette hétérogénéité consiste à s'interroger sur le dénominateur commun à ces répertoires, afin de cerner ce qui fonde l'unité du monde choral et qui justifie sa constitution en un objet d'étude homogène. L'enjeu de cette seconde perspective est également d'ordre méthodologique. Reconstruire l'homogénéité d'un répertoire passe par l'analyse de ses propriétés formelles. L'analyse des propriétés des pièces de chant choral nous permettra de cerner ce qui fonde l'unité et l'originalité du monde choral.

Nous adopterons trois entrées différentes sur le répertoire choral. Nous consi-

1. La définition que nous avons adoptée du chant choral — l'ensemble des « pratiques vocales collectives » — est organologique dans la mesure où elle rassemble des phénomènes musicaux qui recourent à un même mode de production sonore. La cohérence de ces phénomènes d'un point de vue sociologique ne va pas de soi.

dèrerons successivement les pratiques, les discours, et les œuvres. L'entrée par les pratiques nous permettra dans un premier temps de mettre en évidence les grands clivages qui traversent le monde choral. L'analyse quantifiée de la façon dont les chœurs composent leur programme musical conduit à constater le poids de deux oppositions structurante. La première oppose les répertoires savants aux répertoires populaires, la seconde conduit à distinguer des pratiques spécialisées et des pratiques éclectiques. Le poids particulièrement important de ces dernières au sein du monde choral doit être souligné. L'analyse des discours nous conduira dans une seconde partie à mettre en évidence les hiérarchisations symboliques qui découlent de cette structuration des répertoires de chant choral. Dans un troisième temps, nous nous pencherons sur le contenu du répertoire à proprement parler. L'analyse formelle du répertoire choral nous permettra de mettre en évidence les fondements de l'unité du monde choral, au-delà de la diversité des genres. Nous montrerons que le répertoire choral opère une synthèse originale entre des conventions savantes, et un matériau musical populaire. La musique chorale est un répertoire intermédiaire qui constitue un terrain de réflexion riche sur la notion d'art moyen.

2.1 Les pratiques du répertoire choral

Comment organiser l'hétérogénéité du répertoire choral ? Nous nous appuyerons dans un premier temps sur les pratiques des acteurs. La façon dont les chœurs s'approprient cette diversité musicale est un indicateur pertinent pour faire ressortir les grandes lignes de fracture qui structurent le monde. En nous appuyant sur les données des enquêtes réalisées par les Missions voix en région, nous mettrons en évidence les grandes lignes de clivages autour desquelles s'organisent les pratiques du répertoire choral.

2.1.1 Décrire les pratiques du répertoire choral

La description d'un répertoire artistique est un enjeu méthodologique complexe. Pour Paul Di Maggio, les « systèmes de classifications artistiques » reflètent avant tout les structures sociales au sein desquelles ils sont encastrés [DiMaggio, 1987]. Les outils de description dont nous disposons pour aborder le répertoire choral ne font pas exception. Le questionnaire des Missions voix en région propose une typologie de vingt-et-un genres de musique chorale (cf. tableau 2.1, p. 74). Pour chaque catégorie, il est demandé aux répondants de préciser la fréquence à laquelle ils l'abordent :

2.1. LES PRATIQUES DU RÉPERTOIRE

« jamais », « parfois », « souvent » ou « de manière privilégiée ». Cette question est un outil de description précieux pour traiter du répertoire des chœurs amateurs. Elle impose malgré tout quelques précautions dans l'analyse qui peut en être faite.

La position des auteurs du questionnaire au sein du monde choral a un impact sur l'image du répertoire que véhicule cette typologie². Celle-ci est asymétrique. Les catégories rattachées à la musique savante sont extrêmement précises, tandis que les catégories de musiques populaires sont beaucoup plus frustes. La musique savante occidentale est classée à la fois par périodes chronologiques et par catégories de formes musicales (oratorio, opéra), ou de genre (chant grégorien). Les répertoires populaires au contraire sont traités par des catégories extrêmement larges comme le genre « chanson (y compris chanson harmonisée) ». Le caractère extensif de cet intitulé en fait de loin le premier genre abordé parmi les catégories proposées par la nomenclature. Il fait partie, au moins « parfois », du répertoire de 73% des chœurs, et il est chanté « souvent » ou « de façon privilégié » par 48% d'entre eux.

Pour échapper à la typologie dans laquelle ils ne se reconnaissent pas nécessairement, les répondants ont eu recours à la catégorie ouverte « autre ». Peu de réponses apportées dans le cadre de cette question ouverte se rapportent à des styles de répertoires savants. La typologie des genres savants était suffisamment précise et exhaustive pour que les chœurs concernés chantant ces répertoires s'y retrouvent. En revanche, de nombreuses réponses apportées dans cette catégorie peuvent être rattachées à des genres de musique populaire, et en particulier aux catégories les plus larges et indéfinies de la typologie. Les réponses « chants militaires de défilé », « chansons paillardes et chansons à boire », « variété », « rock, rap, pop »... par exemple auraient pu être considérées comme relevant de la catégorie « chansons (y compris harmonisées) ». Les réponses « folklore de l'Europe de l'Est », « musique des Andes », « musiques du monde »... auraient pu relever de la catégorie « musique traditionnelle et/ou folklorique ». Les répondants ont refusé de se reconnaître dans des catégories trop larges, et ont mobilisé la question ouverte pour créer des catégories plus fines correspondant mieux à l'idée qu'ils se font de leur pratique.

L'analyse des pratiques du répertoire choral doit donc rester sensible au fait qu'une typologie de répertoire n'est pas tant un outil de description objectif qu'une mise en forme socialement située d'un ensemble d'œuvres. Les réponses des chœurs dépendent donc moins de l'intitulé des catégories que de la représentation que se

2. La plupart des auteurs de l'enquête sont eux-mêmes des chefs de chœurs qui ont reçu une formation musicale classique, et qui entretiennent un rapport plus étroit avec la musique savante qu'avec la musique populaire.

Répertoire abordé	Parfois		Souvent		De manière privilégiée		Total	
	Eff.	%	Eff.	%	Eff.	%	Eff.	%
Chant grégorien	308	13%	26	1%	41	2%	375	16%
Musique médiévale	524	23%	46	2%	13	1%	583	25%
Musique de l'époque Renaissance	1062	46%	363	16%	88	4%	1513	66%
Musique de l'époque dite « baroque »	771	34%	364	16%	117	5%	1252	55%
Musique de l'époque dite « classique »	913	40%	506	22%	101	4%	1520	66%
Musique de l'époque romantique	839	37%	382	17%	86	4%	1307	57%
Musique « savante » du XX ^e siècle (avant 1945)	580	25%	207	9%	76	3%	863	38%
Musique « savante » contemporaine (après 1945)	462	20%	133	6%	65	3%	660	29%
Oratorio	290	13%	98	4%	53	2%	441	19%
Opéra	361	16%	39	2%	16	1%	416	18%
Opéra pour enfants	88	4%	29	1%	5	0%	122	5%
Opérette	248	11%	28	1%	10	0%	286	13%
Comédie musicale	452	20%	54	2%	32	1%	538	24%
Comptines et contes musicaux	153	7%	61	3%	22	1%	236	10%
Chanson (y compris harmonisée)	564	25%	660	29%	444	19%	1668	73%
Jazz	662	29%	121	5%	47	2%	830	36%
Gospel	852	37%	216	9%	71	3%	1139	50%
Negro Spiritual	1068	47%	275	12%	84	4%	1427	62%
Musique traditionnelle et/ou folklorique	882	39%	446	19%	144	6%	1472	64%
Musique liturgique d'aujourd'hui	412	18%	96	4%	95	4%	603	26%
Autres (précisez)	99	4%	53	2%	54	2%	206	9%

% calculés sur l'effectif total : N = 2288

TAB. 2.1 – Répertoires pratiqués par les chœurs.

2.1. LES PRATIQUES DU RÉPERTOIRE

font les acteurs de ces intitulés. Ces représentations ne correspondent pas nécessairement. La catégorie « Musique de l'époque dite « classique » » illustre ce point. La formulation quelque peu alambiquée souligne le souci des auteurs de bien signaler qu'ils entendent par là la musique de la période classique (seconde moitié du XVIII^e siècle), et non la « musique classique » au sens large (c'est-à-dire peu ou prou l'ensemble de la musique savante à l'exception de la création contemporaine). Le fait que cette catégorie soit la première en termes d'effectif de tous les répertoires de style savant suggère que le sens large de « musique classique » a malgré tout été retenu par une partie au moins des répondants.

Au-delà des précautions d'analyse qu'impose son usage, cette typologie reste un outil efficace pour décrire le répertoire du monde choral. Elle nous permet d'appuyer notre analyse du répertoire choral non sur une conception *a priori* que l'on se ferait des grands clivages traversant les mondes musicaux, mais sur les pratiques des acteurs. La typologie du questionnaire définit un espace au sein duquel les chœurs peuvent se positionner avec précision. Nous partons donc de la façon dont les répondants se sont approprié cet outil descriptif pour décrire leurs pratiques. Nous nous appuyons sur un recodage de l'ensemble des questions sur le répertoire en variables ordinales³. Soit $F_{i,j}$ un indicateur de la fréquence à laquelle le chœur i aborde le répertoire j .

- $F_{i,j} = 0$ si le chœur a répondu « jamais »,
- $F_{i,j} = 1$ si le chœur a répondu « parfois »,
- $F_{i,j} = 2$ si le chœur a répondu « souvent »,
- $F_{i,j} = 3$ si le chœur a répondu « exclusivement ».

$F_{i,j}$ décrit les pratiques des chœurs dans l'espace des vingt-et-une catégories de répertoire. Nous avons réalisés une Classification Ascendante Hiérarchique (méthode « ward ») à partir des distances euclidiennes séparant les individus au sein de cet espace de répertoires. Nous aboutissons à une typologie des pratiques du répertoire (cf. figure 2.1 p. 76 et tableau 2.2 p. 77.).

Deux indicateurs permettent de décrire les pratiques ainsi classifiées dans l'espace des répertoires. Le premier est la proportion des chœurs qui, au sein d'une classe donnée abordent chaque type de répertoire, à quelque fréquence que ce soit (cf. tableau 2.3 p. 78). Il permet de repérer les styles musicaux les plus représentatifs

3. La fréquence des non-réponses a imposé des choix méthodologiques. Nous n'avons considéré comme des données manquantes que les non-réponses systématiques pour l'ensemble des questions sur le répertoire. Pour un chœur qui aurait déclaré aborder de la musique renaissance « parfois » et de la chanson « souvent » mais n'ayant rien coché pour les autres catégories de répertoire, ces non-réponses ont été traitées comme des « jamais ».

CHAPITRE 2. UN GENRE MOYEN

	Savant ; Effectif = 557	
Savant, orienté musique ancienne ; Effectif = 440		
Savant, Orienté Musique Contemporaine ; Effectif = 117		
Ecclesiisme : 11,4 catégories de répertoire abordées, toutes les catégories sont fortement surreprésentées à deux exceptions près ; Effectif = 372	Répertoire varié ; Effectif = 579	
Varié, centré sur Gospel et negro Spiritual pour le populaire, classique et renaissance pour le savant ; Effectif = 207		
Musique traditionnelle ; Effectif = 543		Répertoire non savant ; Effectif = 1731
Musique religieuse ; effectif = 121		
Populaire ; effectif = 408		
Populaire, accent sur la chanson ; effectif = 80		
		Ensemble ; Effectif = 2288
		Répertoire populaire ; Effectif = 1152
		Populaire axé sur un répertoire particulier ; Effectif = 664
		Répertoire populaire ; Effectif = 488

FIG. 2.1 – Classification des pratiques du répertoire

2.1. LES PRATIQUES DU RÉPERTOIRE

	Classe I. Savant	Classe II. Varié	Classe III. Populaire	Classe IV. Traditionnel	Classe V. Religieux	Total
Effectif	557	579	488	543	121	2288
Part de la population	24%	25%	21%	24%	5%	100%
Nombre moyen de genres abordés	7,91	10,33	5,7	6,78	4,98	7,63

TAB. 2.2 – CAH sur les répertoires : Effectifs des classes

de chaque classe. Le second indicateur est, pour chaque répertoire j la moyenne des $F_{i,j}$ des chœurs d'une classe qui abordent le répertoire (tableau 2.4 p. 79). Il s'agit donc d'une évaluation de la fréquence moyenne à laquelle chaque genre est chanté. Il indique dans quelle mesure les chœurs qui l'abordent lui accordent une place centrale ou non dans leur pratique.

2.1.2 Le répertoire savant

La principale césure qui clive les pratiques du répertoire choral oppose les ensembles qui abordent en priorité un répertoire savant au reste de la population⁴. L'arborescence de classification conduit à isoler une première classe de chœurs qui rassemble un quart des ensembles (24%). Celle-ci est remarquablement cohérente. Les probabilités d'aborder les répertoires baroque, classique, romantique, moderne, contemporain, oratorio et opéra sont plus élevées en son sein qu'au sein de n'importe quel autre segment de la population. Les chœurs qui abordent ces répertoires le font également à des fréquences plus élevées.

Le répertoire « chansons » joue, en négatif, un rôle important pour cette classe. C'est au sein de celle-ci que ce répertoire est le moins abordé. 74% des chœurs abordent cette catégories, ils ne sont que 34% dans la classe I. De plus, les chœurs qui font de la chanson dans cette classe ne le font qu'à une fréquence moyenne de 1,1, quand la moyenne pour l'ensemble de la population s'élève à 1,9. Cette catégorie est donc définie autant par sa pratique du répertoire savant que par son rejet du répertoire de chanson, confirmant par là l'idée que l'identité construite par la manifestation de goûts artistiques se manifeste au moins autant de façon négative par des comportements de rejets que par des comportements d'adhésion [Bryson, 1996].

Les chœurs de cette classe ont tendance à aborder un nombre plus élevé de catégories de répertoire que les autres : ils déclarent aborder en moyenne 7,9 catégories

4. Cf. les tableaux 2.2, 2.4 et 2.3.

	Classe I. Savant	Classe II. Varié	Classe III. Populaire	Classe IV. Traditionnel	Classe V. Religieux	Total
Chant Grégorien	23% 24%	20% 37%*	3%* 16%*	9%* 24%	58%* 23%	16% 25%
Médiéval	75% 75%	83% 83%*	39%* 39%*	70% 70%	36% 36%	66% 66%
Renaissance	85% 85%*	71% 71%*	22%* 22%*	41%* 41%*	35% 35%	55% 55%
Baroque	86% 86%*	83% 83%*	32%* 32%*	64% 64%	45% 45%	66% 66%
Classique	85% 85%*	73% 73%*	23%* 23%*	47% 47%	35% 35%	57% 57%
Romantique	73% 73%*	49% 49%*	11%* 11%*	20%* 20%*	12% 12%*	38% 38%
Moderne, avant 1945	59% 59%*	35% 35%	7%* 7%*	14%* 14%*	10% 10%	29% 29%
Contemporain, après 1945	44% 44%*	26% 26%	3%* 3%*	6%* 6%*	2% 2%	19% 19%
Oratorio	28% 28%*	26% 26%	5%* 5%*	17% 17%	1% 1%*	18% 18%
Opéra	6% 6%	4% 4%	10%* 10%*	1% 1%	2% 2%	5% 5%
Opéra pour Enfants	11% 11%	21% 21%*	10% 10%	10% 10%	2% 2%	13% 13%
Opérettes	10% 10%*	35% 35%*	38%* 38%*	17% 17%	4%* 4%*	24% 24%
Comédie musicale	8% 8%	8% 8%	24%* 24%*	5% 5%	4% 4%	10% 10%
Comptines et contes	34% 34%*	91% 91%*	95% 95%*	81% 81%	39% 39%*	73% 73%
Chanson	20% 20%*	60% 60%*	50% 50%*	22% 22%*	3%* 3%*	36% 36%
Jazz	24% 24%*	85% 85%*	51% 51%	44% 44%	19%* 19%*	50% 50%
Gospel	37% 37%*	94% 94%*	58% 58%	63% 63%	40% 40%	62% 62%
Negro Spiritual	38% 38%*	83% 83%*	57% 57%	83% 83%*	40% 40%	64% 64%
Traditionnel – Folklorique	17% 17%*	42% 42%*	10%* 10%*	21% 21%	84% 84%*	26% 26%
Liturgique d'aujourd'hui	3%* 3%*	8% 8%	7% 7%	19% 19%*	2% 2%	9% 9%
Répertoire Autres						

Lecture :

- Au sein de la première classe, 23% des chœurs font du chant grégorien.
- Ils ne sont que 16% dans l'ensemble de la population.
- Afin de faciliter la lecture, les données supérieures à la marge (colonne « Total ») sont signalées en gras, les données inférieures sont en italique.
- * Donnée significative au seuil de 0,1% (test du χ^2 ; ddl = 4).

TAB. 2.3 – Probabilité d'aborder un genre donné selon les classes

2.1. LES PRATIQUES DU RÉPERTOIRE

	Classe I. Savant	Classe II. Varié	Classe III. Populaire	Classe IV. Traditionnel	Classe V. Religieux	Total
Chant Grégorien	1,17	1,13	1,15	1,06*	1,94*	1,3
Médiéval	1,20	1,08	1,03*	1,07	1,57	1,1
Renaissance	1,47*	1,48*	1,03*	1,24*	1,27	1,4
Baroque	1,80*	1,47	1,04*	1,05*	1,24*	1,5
Classique	1,71*	1,56	1,06*	1,22*	1,18*	1,5
Romantique	1,72*	1,42	1,04*	1,09*	1,12*	1,4
Moderne, avant 1945	1,70*	1,21*	1,06*	1,08*	1,14	1,4
Contemporain, après 1945	1,59*	1,26	1,08*	1,14*	1,08	1,4
Oratorio	1,71*	1,18*	1,07*	1,07*	1,00*	1,5
Opéra	1,26	1,13	1,27	1,06*	1,00	1,2
Opéra pour Enfants	1,15	1,15	1,55	1,13	1,33	1,3
Opérettes	1,27	1,13	1,19	1,11	1,00*	1,2
Comédie musicale	1,04*	1,20	1,39	1,03*	1,00*	1,2
Comptines et contes	1,20	1,09*	1,78*	1,00*	1,20	1,4
Chanson	1,13*	1,87	2,54*	1,72*	1,79	1,9
Jazz	1,06*	1,27	1,45*	1,02*	1,00*	1,3
Gospel	1,09*	1,59*	1,15*	1,07*	1,04*	1,3
Negro Spiritual	1,09*	1,62*	1,14*	1,10*	1,14	1,3
Traditionnel – Folklorique	1,14*	1,54	1,30*	1,72*	1,71	1,5
Liturgique d'aujourd'hui	1,09*	1,35	1,06*	1,18*	2,67*	1,5
Répertoire Autres	1,11*	1,39*	1,53	2,17*	1,33	1,8

Lecture :

- Sur une échelle allant de 1 (Parfois) à 3 (De façon privilégiée), les chœurs de la classe I. qui font de la musique baroque abordent ce répertoire à une fréquence de 1,8 en moyenne.
- Cette valeur n'est que de 1,5 pour l'ensemble de la population.
- Afin de faciliter la lecture, les données supérieures à la marge (colonne total) sont signalées en gras, les données inférieures sont en italique.
- * Donnée significative au seuil de 0,1% ((T de Student)).

TAB. 2.4 – Moyennes des fréquences pour les chœurs d'une classe abordant un répertoire donné

de répertoire, quand la moyenne s'élève à 7,6 pour l'ensemble de la population. Ce décalage doit être interprété comme un artefact dû au fait que la typologie du questionnaire est beaucoup plus précise pour les catégories de répertoires savants que pour les autres. Ceci a également pour effet de minimiser la part des répertoires autres déclarés par seulement 3 % des chœurs de cette catégorie. Les chœurs centrés sur les répertoires savants ont en effet eu à leur disposition une nomenclature suffisamment précise pour décrire leur répertoire et n'ont pas éprouvé le besoin de se situer dans une catégorie ouverte.

Si l'on affine encore la typologie, cette classe centrée sur le répertoire savant peut-être scindée en deux sous-groupes. Le premier est marqué par la prédominance des répertoires de musiques classique et ancienne : les répertoires baroque, classique et romantique sont abordés par plus de 90% de ce sous-groupe, et le répertoire renaissance par 79 %. Le second est marqué par la prédominance de la musique contemporaine, les répertoires moderne et contemporain étant abordés par plus de 90% des membres de ce sous-groupe.

La classification des pratiques du répertoire choral met donc en évidence le rôle structurant au sein du monde choral de l'opposition entre répertoires savants et répertoires populaires. Les chœurs qui se spécialisent sur le versant savant de la musique chorale se distinguent clairement du reste de la population.

2.1.3 L'éclectisme choral

La seconde catégorie de chœur isolée par la procédure de classification concerne un quart de la population. Elle est caractérisée par l'éclectisme des pratiques. C'est au sein de cette classe que le nombre moyen de catégories de répertoire abordées est de loin le plus élevé (10,3 catégories de répertoire abordées en moyenne). À l'exception de trois catégories de répertoire (Opéras pour enfants, comptines et contes et répertoires autres), la probabilité d'aborder n'importe quel répertoire est plus élevée dans cette classe que pour l'ensemble de la population. C'est également dans cette catégorie que la probabilité est la plus forte d'aborder des répertoires aussi dissemblables que la musique médiévale (37 %), la musique de la renaissance (83 %), l'opérette (21 %), le jazz (60 %), le gospel (85 %) et le negro-spiritual (94 %).

L'éclectisme de ces chœurs s'organise autour d'un certains nombre de genres qui jouent un rôle structurant. La « chanson » occupe une place dominante. Elle est abordée par 90 % des chœurs à une fréquence comparable à celle de l'ensemble de la population (1,9). Au sein des musiques populaires, gospel et negro-spirituals sont

2.1. LES PRATIQUES DU RÉPERTOIRE

particulièrement sur-représentés. Ils sont abordés par respectivement 85 % et 94 % des chœurs de cette classe, à des fréquences supérieures à celles observées au sein de la population (1,6 pour les deux catégories). Au sein des répertoires de tradition savante, ce sont les répertoires renaissance et classique qui sont favorisés. Ils sont tous deux abordés par 83 % des chœurs, là encore à des fréquences supérieures à celle de la population d'ensemble (1,5 et 1,6).

À un niveau de typologie plus fine, deux sous-catégories peuvent être distinguées. L'une est marquée par le fort éclectisme de chœurs qui déclarent aborder un nombre élevé de styles différents (11,4), et pour lesquels toutes les catégories de répertoires sont fortement sur-représentées à l'exception des comptines et contes, et des répertoires autres. L'autre type de répertoire varié est plus clairement organisé autour d'un nombre limité de catégories : Gospel, Negro Spirituals, répertoires traditionnels et folkloriques pour les styles populaires, renaissance et musique classique pour les musiques savantes.

L'existence de ces chœurs aux pratiques éclectiques et la place structurante qu'ils occupent au sein du monde choral sont un résultat essentiel. Soulignons dès à présent qu'un tel rapport au répertoire est très inhabituel au sein des mondes de la musique. Nous l'avons vu en introduction, les mondes de la musique sont généralement structurés par un rapport au répertoire unifié autour d'un genre donné (le jazz, la musique baroque, la musique contemporaine. . .). Même lorsque que l'univers musical n'est pas structuré par un style précis, il est très rare que la frontière entre musiques savantes et musiques populaires soit franchie avec la fréquence que l'on observe au sein du monde choral⁵. La classification ascendante hiérarchique illustre bien un paradoxe fondamental du monde choral. La frontière entre répertoires savants et répertoires populaires est à la fois structurante et remise en cause de façon particulièrement fréquente.

2.1.4 Les répertoires populaires

Une fois isolés les chœurs spécialisés sur le répertoire savant et les ensembles éclectiques, reste un ensemble vaste qui concerne la moitié de la population. Il rassemble des groupes dont le répertoire est constitué en premier lieu de genres ne relevant pas de la musique savante. Cet ensemble recouvre en réalité des situations variées que la classification organise autour de trois types.

5. Le cas du monde des musiciens de bal illustre ce point. Même si la polyvalence stylistique est fréquente [Perrenoud, 2007], ce monde dans son ensemble reste situé du côté des répertoires populaires.

Les chœurs de répertoire populaire

Une troisième classe concerne un cinquième de la population (21 %). Elle est caractérisée par le poids des répertoires de musique populaire et la sous-représentation de ceux de musique savante. Une catégorie de répertoire joue un rôle particulièrement structurant pour cette classe, c'est celui de « chanson » qui est plus abordée dans cette classe que dans toute autre. 95 % des chœurs de cette catégorie font de la chanson à une fréquence moyenne particulièrement élevée de 2,5. Le caractère particulièrement structurant de ce genre ressort d'autant plus à un niveau de typologie plus fin, dans la mesure où la classe est scindée en deux en isolant un sous-ensemble de 80 groupes faisant tous de la chanson de façon quasi-exclusive.

D'autres répertoires sont caractéristiques de cette troisième classe. Il s'agit de la comédie musicale (38 % des chœurs de ce groupe abordent cette catégorie), ainsi que des répertoires pour enfants : opéra pour enfant (10 %) et comptines et comptes (24 %). Ces probabilités sont les plus élevées observées pour ces répertoires. Les catégories de répertoire savant jouent un rôle négatif comparable à celui que joue la chanson au sein du répertoire populaire. C'est au sein de cette classe qu'ils sont le plus faiblement abordés. Cette troisième classe est en définitive une forme d'image en négatif de la première, spécialisée sur les répertoires savants.

Les chœurs de répertoire traditionnel

La classe IV représente près d'un quart de la population (24%). Pour beaucoup de répertoires, elle ne diffère pas significativement de l'ensemble de la population. Deux répertoires sur-représentés de façon significative la caractérisent : celui de la musique traditionnelle et folklorique (83 %) et celui des répertoires autres (19 %). Elle se distingue cependant de la classe des répertoires populaires dans la mesure où les répertoires de musique savante ne sont pas sous-représentés de façon significative. La musique de la renaissance est même légèrement sur-représentée, de façon non significative il est vrai, et avec une fréquence de pratique qui reste inférieure à celle de l'ensemble de la population. Cette classe est proche de celle qui est spécialisée dans le répertoire populaire. Cependant, le fait que les répertoires savants ne soient pas sous-représentés de façon significative rapproche également cette classe des chœurs de répertoires variés.

Cette catégorie appelle deux remarques. D'une part, le fait qu'elle soit à la fois proche des chœurs de répertoire populaire et de répertoire éclectique souligne les capillarités qui existent entre ces catégories. L'opposition des pratiques éclectiques

2.1. LES PRATIQUES DU RÉPERTOIRE

et la spécialisation autour du répertoire populaire n'est pas aussi marquée que celle qui oppose les ensembles de répertoire savant du reste de la population. Plus qu'une césure, il s'agit ici d'un continuum allant de l'éclectisme le plus affirmé à la spécialisation autour d'un nombre de genres populaires limités. D'autre part, les trois genres dominants pour cette classe — « chanson », « musique traditionnelle et folklorique » et « renaissance » — ne sont pas sans évoquer le projet musical des mouvements d'éducation populaire. La chanson renaissance et la chanson traditionnelle harmonisée constituent le fondement de ce qui en vient à être désigné assez généralement au sein du monde choral comme le « Répertoire À Cœur Joie ». L'hypothèse selon laquelle cette classe reflète cette mouvance particulière du monde choral reste à vérifier.

Les chœurs de répertoire religieux.

La dernière classe est marginale en termes d'effectif. Elle ne concerne que 5% des ensembles. Elle présente cependant un profil extrêmement typé, caractérisé par la forte sur-représentation de deux types de répertoires : le chant grégorien (abordé par 58% des chœurs de cette catégorie, contre 16% des chœurs de la population totale), et la musique liturgique « d'aujourd'hui » (84%, contre 26%). Ce type de chœurs est donc profondément marqué par la fonction religieuse de son répertoire. La forte corrélation (cf. Tableau 2.1.4) entre l'appartenance à cette classe et le rôle liturgique des ensembles souligne la dimension fonctionnelle de cette classe de répertoire.

	Le Chœur a-t-il une fonction liturgique ?			
	Oui	Non	Non Réponse	Total
Choeurs de la Classe V.	101	7	13	121
	83%	6%	13%	100%
Autres Classes	525	1362	280	2167
	24%	63%	13%	100%
Ensemble	626	1369	293	2288
	27%	60%	13%	100%

- χ^2 de Pearson : 209,8
- Degré de liberté : 2
- P-value < $2,2e^{-16}$

TAB. 2.5 – Croisement de la classe de répertoire V. avec le fait d'avoir une fonction liturgique.

La méthodologie d'enquête adoptée par les représentants des Missions voix prévoyait d'écarter de l'enquête les chœurs liturgiques jugés trop particuliers et trop

difficiles à recenser. Le caractère très marginal de cette catégorie doit être relativisé. Il découle directement de l'exclusion des chœurs strictement liturgiques du dispositif d'enquête. La présence de ces chœurs dans l'échantillon doit être considérée comme un reliquat. Par ailleurs, le fait que la procédure de classification associe cette catégorie de chœurs de répertoire liturgique aux ensembles de répertoire populaire plutôt qu'à ceux de répertoire savant est intéressant. Ce résultat est sans doute révélateur de l'évolution des pratiques liturgiques qui ont fait suite aux réformes du Concile Vatican II⁶.

2.2 Les discours : hiérarchies symboliques du répertoire choral

L'analyse quantitative des pratiques des chœurs met en évidence l'existence de grands principes qui clivent les pratiques du répertoire choral : savant et populaire, spécialisation et éclectisme. Elle ne permet pas de saisir le sens de ces oppositions. Nous nous penchons ici sur les discours et les attitudes des acteurs à l'égard des répertoires. D'une part, le caractère socialement hiérarchisant des pratiques culturelles a été largement mis en évidence [Bourdieu, 1979]. Nous verrons en quoi les deux principes structurant les pratiques du répertoire participent à la construction de hiérarchies symboliques au sein du monde choral.

2.2.1 Les hiérarchies des pratiques culturelles.

Les études sociologiques consacrées aux hiérarchies symboliques des mondes culturels fournissent des cadres appropriés pour rendre compte des clivages de la musique chorale. Les oppositions entre répertoires savants et répertoires populaires d'une part, entre pratiques éclectiques et pratiques spécialisées d'autre part, sont tout à fait congruentes avec les principaux résultats de ces travaux.

L'opposition entre le savant et le populaire tout d'abord est un point central de la théorie du goût élaborée par Bourdieu [Bourdieu, 1979]. Celui-ci met en évidence que l'opposition entre arts savants et arts populaires reproduit dans l'ordre symbolique un rapport de hiérarchie sociale indexé sur une structure de classes qu'elle contribue à renforcer. Les théories dites de l'« omnivorisme culturel » sont une des

6. Les effets de ces réformes sont essentiels pour comprendre les dynamiques et tensions de la frange liturgique du monde choral. Ce résultat de la classification demanderait à être creusé et rapproché d'une analyse spécifique de l'univers des chœurs liturgiques.

2.2. HIÉRARCHIES SYMBOLIQUES

discussions critiques les plus abouties des travaux de Bourdieu. Selon ces travaux, ce ne sont pas les genres artistiques qu'il convient de prendre en compte pour saisir les hiérarchies symboliques entre individus, mais plutôt leur diversité. Ils montrent que l'affirmation de goûts éclectiques (ou omnivores) supplante la familiarité avec les genres artistiques savants comme marqueur de statut social. À l'inverse, plus que les goûts pour les arts populaires, c'est l'affirmation d'un goût exclusif pour un seul genre (la culture du « fan »), qui caractérise les pratiques culturelles socialement dominées⁷.

Le développement de consommations omnivores a initialement été décrit comme un phénomène historique conduisant à l'effacement de la pertinence de la hiérarchie symbolique du savant et du populaire [Peterson et Kern, 1996]. D'autres lectures font plus modestement de l'opposition entre éclectisme et spécialisation une dimension supplémentaire de la hiérarchisation des goûts artistiques. Celle-ci vient complexifier le jeu de la hiérarchie du savant et du populaire, sans l'annuler pour autant [Coulangeon, 2003].

C'est dans cette seconde perspective qu'il faut envisager le rôle des répertoires éclectiques au sein du monde choral. Il est clair que la diversité du répertoire d'une fraction importante de la population des chœurs ne remet pas en cause le rôle déterminant de l'opposition du savant et du populaire dans le monde choral. Il faudra donc nous interroger sur la façon dont l'éclectisme vient complexifier la lecture que l'on peut faire de l'opposition du savant et du populaire.

2.2.2 Savant et populaire, une opposition adoucie

La hiérarchisation symbolique entre répertoires savants et répertoires populaires est clairement opérante au sein du monde choral. Les répertoires de musique savante bénéficient d'une légitimité⁸ à laquelle ne peut prétendre la musique populaire. Tout

7. Appuyé à l'origine sur une analyse des goûts musicaux aux États-Unis d'Amérique, [Peterson et Simkus, 1992, Bryson, 1997, Bryson, 1996], ce modèle a fait l'objet de nombreuses discussions. Sa validité a notamment été établie pour d'autres sphères culturelles que la seule musique [DiMaggio et Mukhtar, 2004, Zavisca, 2005] ainsi que dans d'autres contextes culturels que l'Amérique du Nord, notamment en France et plus largement en Europe occidentale [Coulangeon, 2003, van Eijck, 2001, Chan et Goldthorpe, 2007].

8. Une telle légitimité transparaît par exemple dans la place exclusive accordée au répertoire de musique savante dans le *Guide de la musique sacrée et chorale profane* de la collection *Les indispensables de la musique* chez Fayard [Tranchefort, 1993]. Le répertoire populaire harmonisé en est totalement absent. Les seuls harmonisateurs mentionnés sont ceux qui ont gagné leur légitimité dans le domaine de la composition. Il est ainsi mentionné pour Jacques Chailley : « Indiquons que Jacques Chailley a réalisé de nombreuses harmonisations chorales *a capella* : de folklores français ou étrangers, de textes (chansons militaires notamment) et Noël anciens, de chansons d'auteurs,

en relevant les signes de cette légitimité, il faut cependant rester sensible à l'expression de jugements qui tendent à la relativiser.

Les ordres de légitimité des répertoires savants

Les répertoires savants jouissent d'une forte légitimité aux yeux de nombreux acteurs du monde choral. Deux rhétoriques sont mobilisées à l'appui de la valorisation des répertoires savants. L'une insiste sur la reconnaissance des qualités intrinsèques de la musique savante et de ses « chefs-d'œuvres ». L'autre insiste sur la mise en valeur d'œuvres jugées intéressantes dans une optique plus intellectualisée.

« **Grand répertoire** » et « **chefs-d'œuvre** » Certains acteurs considèrent que la valeur artistique relève des qualités intrinsèques d'une œuvre. Une première forme de valorisation du répertoire repose sur une évaluation esthétique de celui-ci. Les répertoires savants représentent aux yeux de certains une valeur absolue, une forme d'aboutissement musical. La rhétorique mobilisée par ces acteurs est celle du « grand répertoire » et du « chef-d'œuvre » dont la qualité esthétique s'impose de façon indéniable sur le mode de la révélation. Le rapport de ce chef de chœur au répertoire de la renaissance illustre ce point. Après avoir évoqué l'ennui causé par le répertoire de chanson populaire d'un chœur qu'il dirigeait, il insiste sur le plaisir trouvé dans la pratique d'un répertoire savant qu'il situe clairement sur un plan différent.

On se réunissait déjà avec des amis le dimanche, le samedi, issus de ces chorales, les meilleurs. . . , peut-être pas les meilleurs mais enfin ceux qui avaient envie, quoi, se réunissaient, surtout pour déchiffrer de la musique de la Renaissance. C'était. . . ça représentait pour nous une espèce de. . . je sais pas, de paradis terrestre. . . (Yves, chef de chœur)

Le répertoire savant n'est pas valorisé de façon uniforme. Il est balisé par des « grandes œuvres » dont les qualités sont censées ne faire aucun doute. À l'exception de quelques oratorios profanes (*Les Saisons* de Haydn), celles-ci sont pour la plupart de grandes formes religieuses : messes, requiems, oratorios sacrés. Elles sont considérées comme des références communes, abordées dans la discussion sur le ton d'évidence de la connaissance partagée. Leur évocation ne se fait pas dans le vague, on ne déclare pas avoir chanté « un requiem », « une messe de Mozart » ni « une passion de Bach », mais « *le* requiem de Fauré », « *la* messe en ut de Mozart » ou « *la*

de canons et arrangements à usage scolaire, etc. Le métier du chef de chœur s'y révèle infaillible. » [Tranchefort, 1993, p. 183].

2.2. HIÉRARCHIES SYMBOLIQUES

passion selon Saint Jean ». L'article défini prend une double valeur, il désigne un objet clairement identifié, mais prend également une valeur référentielle. Il souligne la connaissance de l'œuvre attendue de l'interlocuteur, qui vaut reconnaissance implicite de sa qualité. L'évocation de la pièce peut prendre une dimension plus elliptique pour certaines œuvres clairement identifiables. « Le Messie » désigne l'oratorio de Haendel, « la Missa Solemnis » est de Beethoven, « le Requiem Allemand » est de Brahms, et la Passion selon Saint Jean de Bach peut devenir « la Saint Jean ».

Ces grandes œuvres abordées sur le ton de connaissance familière et partagée jouent un rôle important dans le répertoire choral. Leur interprétation est un événement marquant dans le cadre d'une trajectoire chorale. Elles sont des étapes considérées avec fierté. Ces œuvres se distinguent par leur ampleur et la lourdeur de leur mise en place. Elles sont longues, demandent un accompagnement orchestral, elles demandent l'intervention de solistes. Monter une telle œuvre est souvent pour un chœur l'objet d'un travail de longue haleine et implique un investissement accru en temps et en termes financiers. À la valorisation symbolique liée au fait d'interpréter un « chef-d'œuvre » s'ajoute le caractère marquant d'un projet nécessitant un investissement important.

La musique « intéressante » Une autre rhétorique de valorisation du répertoire savant est une approche plus intellectualisée fondée sur l'intérêt que présentent les œuvres abordées. La valeur du programme d'un chœur n'est alors plus nécessairement liée au fait d'aborder exclusivement des chefs-d'œuvre. Elle découle de la capacité à « défendre » des œuvres qui, pour être mineures, n'en sont pas moins « intéressantes ». La valeur distinctive de ce type de répertoire tient précisément à la capacité d'un chœur à s'éloigner des sentiers battus. Emmanuel est clairement dans une telle perspective.

Il y avait une première partie classique qui était assez intéressante, avec deux ou trois incontournables, qui étaient attendus par tout le monde, genre l'*Ave Verum* de Mozart. En dehors de ces deux ou trois incontournables, il y avait quand même la volonté de rechercher un peu des pièces intéressantes, neuves, de mettre en valeur de grands auteurs, Mozart, Bach, mais de mettre en valeur des pièces un peu inconnues. Enfin, un petit peu moins connues. (Emmanuel, Choriste)

La valeur d'un répertoire repose sur la façon dont les pièces sont mises en perspective et insérées dans un cadre qui contribue à en faire ressortir l'intérêt. C'est plus l'activité de production d'un programme qui est valorisée que les œuvres à proprement parler. Si l'on s'éloigne d'une approche en termes de valeur intrinsèque,

cette rhétorique reste plus spontanément tenue à l'égard du répertoire savant. Le jugement porté par Charles sur la programmation de son chef de chœur illustre ce type de discours.

Là par exemple avec mon chœur, on fait un programme construit autour des motets allemands, avec les mêmes textes luthériens, qui sont souvent des psaumes, qui sont interprétés, soit à la période baroque avec Bach, Schütz, Cornelius, ou la période romantique, avec Mendelssohn, donc voilà, le même texte, qu'est-ce qu'il inspire à un auteur baroque ou romantique ? Musicalement, je trouve que c'est parlant, c'est intéressant. (Charles, Choriste)

Cette conception intellectualisée de la pratique musicale peut être formulée en termes de « recherche » sonore. On quitte le domaine de l'exploration érudite du répertoire classique pour celui de la création contemporaine. La composition contemporaine jouit d'une légitimité toute particulière au yeux d'acteurs qui n'hésitent pas à se poser en prescripteurs en incitant des chœurs à se risquer dans ce répertoire jugé difficile. Benoît par exemple fait part de sa volonté de pousser à terme son chœur à aller dans cette direction. On retrouve dans son discours les éléments d'une rhétorique valorisant « l'intérêt » d'un répertoire.

[J'ai envie] d'exploiter ce filon-là [la musique contemporaine], ce que j'ai pas encore pu faire dans ce chœur-là, mais qui vraiment est un de mes objectifs, d'arriver à faire quelque chose de beau. Et eux, en tant que novices et amateurs, les initier à une esthétique différente, qu'ils connaissent mal, au mieux, et qu'ils n'aiment pas pour pas mal d'entre eux. (Benoît, chef de chœur)

La faible légitimité des répertoires populaires

Au regard de la valorisation forte et fréquente des répertoires savant, la faible légitimité esthétique des répertoires populaires apparaît clairement. Nous illustrons ce point en adoptant deux points de vue opposés. Les acteurs du monde choral attirés par les répertoires savants peuvent porter sur la musique populaire des jugements empreints d'une forme de dédain. Cette dévalorisation du répertoire populaire est cependant souvent tempérée dans ses expressions. Du point de vue des membres de chœurs abordant un répertoire populaire, la domination symbolique que subit ce répertoire se traduit par un sentiment d'illégitimité.

Un dédain tempéré Le regard que portent les tenants du répertoire choral savant sur les répertoires populaires est variable. Il est courant que ceux-ci soient tout

2.2. HIÉRARCHIES SYMBOLIQUES

simplement ignorés. Pour ces acteurs, souvent dotés d'une formation et d'une culture musicales poussées, le cadre de référence naturel est le répertoire savant. Lorsqu'ils sont pas tout simplement absents des entretiens, les répertoires populaires peuvent faire l'objet d'un dédain non dissimulé. Le terme même de « populaire » prend une connotation clairement péjorative dans la bouche de Charles.

Bon, donc c'était pas très varié, on a même donné *Là-haut sur la montagne*, donc vous voyez (rire), c'est un peu la petite chanson, populaire, bon, qui sont marrantes à chanter comme ça, mais ça fait pas un programme, le vieux chalet. . . (Charles, choriste)

À l'inverse des répertoires savants, les musiques populaires n'ont qu'une faible capacité de distinction. Ce sont des musiques largement connues, largement appréciées qui ne confèrent pas de plus-value symbolique. Ces répertoires ne sont plus légitimés par des justifications d'ordre esthétique, mais par la nécessaire prise en compte des goûts d'une majorité dont on ne partage pas nécessairement les orientations.

Et puis tu avais des trucs un peu plus. . . moi je m'y retrouvais pas vraiment, il y avait du Charles Aznavour, du Charles Trénet, qui étaient réarrangés pour chœur, ça plaisait beaucoup je pense aux grands-mères, mais je trouvais ça un peu plus emmerdant. Parce que j'avais l'impression en fait que c'était plus pour flatter un public, que pour mettre en valeur une certaine musique. (Emmanuel, choriste)

Bien souvent cependant, la condescendance des tenants des répertoires savants à l'égard de la musique populaire est tempérée. Il y a une réticence de la part de ces acteurs à stigmatiser ouvertement ce type de musique. Le désintérêt vis-à-vis de la musique chorale populaire est régulièrement accompagné d'un rejet de l'accusation d'élitisme. Le répertoire populaire peut alors être relégitimé au sein d'un ordre de valeur autre que celui de l'esthétique et du chef-d'œuvre. Dans la citation suivante, ce sont les vertus pédagogiques de ces répertoires qui sont mises en avant.

Justement, j'avais plus envie d'aller vers la musique, au sens beaucoup plus large, beaucoup plus approfondi, je pressentais tellement, pressentais, j'entends je voyais tellement de chef-d'œuvres que je me disais « zut, ces machins là, ça va bien un moment », mais j'en avais ras le bol. [. . .] J'en avais un peu marre d'un répertoire un petit peu. . . populaire, bien que je ne me méprise pas, il y a des harmonisations qui sont des étapes qui permettent d'accéder à autre chose. La justification est là, quand même aussi ; c'est un petit peu une marche d'escalier. (Yves, chef de chœur)

Dans une perspective qui valorise avant tout « l'intérêt » du répertoire, on trouve également cette idée que ce n'est pas le répertoire d'origine populaire en soi qui

est inintéressant. Certains types de répertoires populaires sont susceptibles d'être valorisés dans cette optique intellectualisée. Ainsi Emmanuel, que nous avons vu plus haut exprimer le manque d'intérêt des harmonisations de chansons de variété, poursuit en soulignant qu'il peut trouver dans certains répertoires traditionnels un intérêt similaire à celui que lui apportait le répertoire savant.

En dehors de ça, on avait des folklores, des musiques folkloriques russes, tchèques, espagnoles, *et cætera*. Ça par contre c'était un peu plus intéressant, parce que ça permettait d'ouvrir un peu les horizons musicaux. (Emmanuel, Chanteur)

Un sentiment d'illégitimité La hiérarchie symbolique du savant et du populaire est également présente dans les discours des membres de chœurs qui abordent du populaire. Elle se traduit par la reconnaissance souvent implicite d'un sentiment d'indignité vis-à-vis du répertoire savant. Notre perception de cette reconnaissance de la légitimité des répertoires savants doit beaucoup à la figure que nous avons pu incarner sur le terrain. Le « chercheur travaillant sur le chant choral » a manifestement été perçu par certains acteurs comme le représentant d'une légitimité non seulement scientifique, mais également d'ordre symbolique. Il m'est arrivé à plusieurs reprises au cours d'observations d'être interrogé par des membres de chorales s'inquiétant du peu d'intérêt que je pouvais trouver à l'observation de leur groupe. « Ça va, tu ne t'ennuies pas trop avec nous ? », ou sur le ton de l'excuse : « on ne fait que des petits chants, tu dois avoir l'habitude de voir des choses beaucoup plus intéressantes ». À l'égard du répertoire, cette situation particulière s'est traduite en entretien, par des discours de justification des goûts individuels. Des chanteurs peu attirés par les répertoires savants éprouvent spontanément le besoin d'apporter des justifications. Françoise explique pourquoi elle n'a pas rejoint le chœur dont faisait partie son amie.

C'était genre le Requiem de Fauré, c'était ce qui me paraissait être des plus gros morceaux, ben à écouter, moi je trouvais que c'était un peu... Un peu lassant, moins accessible pour moi en tout cas. Alors c'est vrai que peut-être aussi, quand on évolue, à force de chanter, on a envie de faire des choses plus difficiles, plus des grandes œuvres, on en a peut-être marre de chanter des petits chants, bon, pour l'instant, pour commencer, ça va me convenir. (Françoise, choriste)

Si la valorisation de la musique savante est souvent présentée comme un jugement indiscutable (les pièces appréciées sont des chefs-d'œuvre par nature) le rejet de la musique savante est au contraire minimisé comme relevant de dispositions d'ordre

2.2. HIÉRARCHIES SYMBOLIQUES

purement personnel (« ça *me* paraissait... », et formulé en termes comparatifs et non absolus (un répertoire « *un peu* lassant, *moins* accessible »). La notion d'accessibilité et l'idée qu'en progressant, les chanteurs sont plus attirés par les « grandes œuvres » sous-entendent que le rejet du répertoire savant n'est pas lié à la nature de celui-ci, mais à la capacité du chanteur à l'apprécier à sa juste valeur. Jacques exprime clairement cette idée.

J'avais un a priori un peu péjoratif, je pense que c'est normal, et puis c'étaient des morceaux plutôt classiques, des trucs un peu compliqués, ou j'étais pas trop familiarisé avec, et j'y connaissais pas grand chose. Donc moi ça m'attirait pas forcément. Je sais que ça viendra peut-être avec la maturité, ces choses-là, mais ça on verra plus tard. (Jacques, chanteur)

Ce besoin de justifier ses goûts ne concerne évidemment pas l'ensemble des chanteurs attirés par le répertoire populaire, mais le contraste avec les membres de chœurs axés sur les répertoires savants est flagrant. Pour ces derniers, le choix du répertoire savant n'est jamais justifié et toujours considéré comme allant de soi. La spontanéité avec laquelle certains choristes éprouvent le besoin de justifier leur goût est à cet égard parlante.

2.2.3 Éclectisme et spécialisation, une hiérarchie inversée

Nous avons souligné la part remarquablement importante des répertoires variés au sein du monde choral. La classe des chœurs de répertoire éclectique représente un quart de la population. Différents codages des questions sur le répertoire font ressortir des images variables. Si l'on s'en tient au cœur du répertoire des ensembles, en ne prenant en compte que les styles abordés « souvent » ou « de manière privilégiée », un tiers des groupes (34 %) aborde à la fois des pièces relevant de catégories dites savantes et des œuvres des répertoires populaires. Si l'on tient compte en plus des pratiques plus exceptionnelles des groupes, en considérant également les styles abordés « parfois », ce sont trois quart des ensembles qui abordent les deux versants du répertoire ne serait-ce que de façon occasionnelle. Cette diversité des répertoires est par ailleurs étroitement liée à l'histoire que nous avons retracée dans le cadre du chapitre 1. Nous avons vu que la réduction de la fracture entre les cultures musicales savantes et populaires sont une constante du développement des pratiques chorales. Nous explorons ici ces pratiques éclectiques. Nous nous penchons ici sur les formes que prend aujourd'hui cet éclectisme musical et le sens qu'il faut lui accorder.

Les formes de la diversité

La programmation des concerts donnés par les chorales illustre la diversité des répertoires. La seule lecture des intitulés de concerts donnés à l'occasion des Choralies 2007 donne un aperçu de l'éclectisme du répertoire de certains ensembles : « Musique sacrée et profane d'hier et d'aujourd'hui, d'ici et d'ailleurs » (concert donné le 3 août 2007 à Valréas); « De la verdoyante Suisse aux délices des Caraïbes » (concert donné le 6 août à Vaison-la-Romaine); « De la Renaissance à Eric Clapton » (concert donné le 7 août 2007 à Vaison-la-Romaine); « Kaleïdoscop' vocal » (concert donné le 7 août à Entrechaux)... Le détail des programmes donne une idée plus concrète encore de la diversité possible des œuvres abordées (cf. figure 2.2). Les concerts associent musique folklorique (Down in the River to Pray), musique classique (John Dowland et Bach), chanson française (Brassens), jazz vocal (Anne et Claude Germain), rock (John Lennon et Paul Mc Cartney), musique de films... Ces illustrations sont loin d'être des cas isolés et anecdotiques.

Cet éclectisme est pointé explicitement par certains acteurs comme étant une caractéristique marquante du monde choral. Qui plus est, cette tendance à aborder des styles de répertoire extrêmement divers est une caractéristique ancrée dans l'histoire de ce monde musical. Stéphane Caillat décrit ainsi des concerts qu'il a dirigés dans les années 50 en pointant la même diversité des répertoires, et de conclure que cette « salade » de genres est caractéristique du chant choral.

Il y avait des concerts à Pleyel, doublés s'il vous plaît, c'est-à-dire il y avait la salle Pleyel remplie deux fois, au mois de juin, pour le même concert, c'est-à-dire avec 1 500 personnes dans chaque salle, ce qui fait 3 000 en tout; ça n'est pas rien. Tout ça pour entendre des chorals de Bach, mélangés à des chants de marche, des négro-spirituals, déjà bien sûr... je ne sais pas, tout ce qu'on peut imaginer... mais aussi des chansons de la renaissance... La salade la plus totale. C'est le chant choral [*en insistant sur l'article*]. (Stéphane Caillat).

Une remise en cause de la hiérarchie savant / populaire ?

L'éclectisme d'un répertoire est en premier lieu une remise en cause de la frontière tracée entre les notions de savant et de populaire. Ce type de rapport au répertoire est associé à un refus explicite de cette hiérarchie symbolique traditionnelle. Les comportements qui trahissent une volonté trop évidente de distinction en particulier sont critiqués. Le discours de Sandra est particulièrement clair. Elle refuse les « comportements de diva » qu'elle interprète comme une volonté de tirer une va-

Ensemble vocal Synergie.

Concert donné le jeudi 9 août à Vaison la Romaine,
Dans le cadre des choralies 2007

Down in the river to pray	Traditionnel Américain
Chili Con Carne	Anders Edenroth
Come Again	John Dowland
Mein kleiner grüner Kaktus	Hans Herda / Bert Reisfld / Albrecht Marcuse — Arr. Hary Frommermann
Je me suis fait tout petit	Georges Brassens
Back in the USSR	John Lennon et Paul McCartney — Arr. Daryl Runswick
M.L.K.	Adam Clayton / Paul Hewson / Dick Evans / Larry Mullen
Fugue en do mineur	Jean-Sébastien Bach
Pour Henri & Basie	Anne et Claude Germain
Dancing Queen	Benny Andersson / Björn Ulvaeus / Stig Anderson
And I love her	John Lennon / Paul Mc Carney / arr. Bob Chilcott
L'important c'est la rose	Lous Amade / Gilbert Bécaud
Medley sur des musiques de films	Henry Mincinil, Quincy Jones, Richard M. Sherman, Robert B. Sherman, Danny Elfman — Arrangements : Clément Esposito.

FIG. 2.2 – Un programme de concert choral.

lorisation personnelle du fait de chanter un répertoire savant. Elle établit par son discours un lien clair entre le rejet de ce type de comportement et le fait de chanter aussi bien du Fauré que du Charles Aznavour.

La première année on a fait le Magnificat de vivaldi, et la deuxième année, on a fait le Requiem de Fauré. Mais là c'étaient que des adultes. [...] Quand il n'y a que des adultes, il y a une espèce de sérieux, pour certains, qui moi me gênait, parce que moi je recherche pas forcément ça... [...] Je trouvais qu'il y avait des tempéraments de diva, un peu Callas.

C'est-à-dire ?

C'est des attitudes un peu, [*avec un accent snob*], « Aaaaah, je fais du chant, dans un conservatoire, et tout... » [...] . C'est-à-dire que pour moi, je suis vachement contente d'avoir fait le Requiem de Fauré, mais ça m'impressionne pas en soi. Et je vais fournir le même travail sur le Requiem de Fauré que sur *Emmenez-moi* de Charles Aznavour, ou que sur *J'ai du bon tabac*. Parce que c'est le travail qui importe. Mais y'en avait certains, c'était vraiment une histoire de valorisation. (Sandra, Choriste)

La généralisation des répertoires variés doit être rapprochée du caractère souvent tempéré des jugements de dévalorisation du répertoire populaire. Tous deux témoignent d'une remise en cause du bien-fondé de la distinction entre répertoires savant et répertoires populaires. La pratique chorale ouvre la possibilité d'un relâchement de la frontière entre musique savante et musique populaire.

Un renversement des hiérarchies

Dans la sphère culturelle, les travaux consacrés aux comportements éclectiques se limitent à l'étude des consommations. La littérature consacrée à l'émergence de consommations culturelles « omnivores » présente l'éclectisme comme porteur d'une forme nouvelle de légitimité symbolique tendant à occulter la valorisation des répertoires culturels savants [Peterson, 1992, Peterson et Kern, 1996]. Une telle grille de lecture ne permet pas de comprendre l'éclectisme choral. Les comportements omnivores changent radicalement de sens et de valeur lorsque l'on passe de consommations culturelles (écoute, lecture), à une pratique artistique en amateur.

L'éclectisme étudié par les théories des consommations culturelles omnivores est la marque d'une ouverture d'esprit. Il témoigne d'une aptitude à apprécier un produit culturel indépendamment des jugements préconçus et socialement construits qui sont ancrés dans les typologies de répertoires. Il manifeste la capacité d'un individu

2.2. HIÉRARCHIES SYMBOLIQUES

à libérer son jugement des déterminismes qui pèsent sur lui, et à se comporter en esthète véritable en ne laissant parler que son appréciation personnelle de l'œuvre d'art. Les fondements d'une consommation omnivore distinguée ne s'écartent en définitive pas radicalement du rapport désincarné à l'art dont Bourdieu met en évidence les déterminants sociaux [Bourdieu, 1979].

La situation change dans le cas d'une pratique artistique comme le chant choral. La finalité de l'action n'est pas ici l'appréciation, mais la production d'une œuvre. Les dispositions mises en valeur ne sont donc plus un jugement dont on appréciera la justesse et l'autonomie, mais la réalisation d'un programme artistique jugé sur sa qualité et sa cohérence. La diversité des genres est appréciée de façon radicalement différente. Elle a tendance à être perçue comme un signal négatif suggérant un manque de cohérence dans le travail artistique. Le retournement de la valeur accordée aux pratiques non spécialisés passe par une évolution lexicale. La diversité d'un répertoire n'est plus désignée comme éclectisme, mais qualifiée « d'hétéroclite ».

Il faisait des thèmes, on a fait un programme marial par exemple, un programme autour de la musique dédiée à la Vierge Marie, avec des musiques et des auteurs qui n'ont absolument rien à voir les uns avec les autres, à part les paroles, bon, c'était un petit peu, bon ça va parfois du Moyen Âge au XX^e Siècle, même parfois au XXI^e siècle, donc c'est des programmes qui musicalement, voilà, sont très hétéroclites. (Charles, Choriste)

L'éclectisme des répertoires de certaines chorales est parfois vertement critiqué comme opposé à une démarche de création artistique de qualité. Cette citation d'une chef de chœur professionnelle illustre cette idée selon laquelle l'éclectisme de chorales qui abordent indistinctement des facettes hétéroclites du répertoire est incompatible avec une démarche proprement artistique.

Quand je programmais [le festival] [...] ils se plaignaient des programmes que je demande aux ensembles... mais c'était n'importe quoi, fallait voir. J'ai dû batailler.

C'est-à-dire, qu'est-ce qu'il y avait avec les programmes ?

Ben, c'était les trucs habituels, du profane au sacré, les mélanges *tutti frutti*, j'avais beaucoup de ça, qui fait partie d'une arrière-garde. Dans les présentations, ce sont des choses qui ne font pas assez rêver. L'auditeur a besoin qu'on le fasse rêver. Alors ça a un côté sympathique, ça va dans un certain contexte, mais quand on touche à l'art, il faut qu'il y ait un transfert de beauté, on peut pas faire les choses toujours de façon simple si on veut que ce répertoire aille dans les grandes salles. C'est un secteur qui souffre de ses contradictions. (Sophie, chef de chœur professionnelle)

Le rejet des répertoires éclectiques passe par une double argumentation qui mobilise des justifications d'ordres distincts. Elle passe tout d'abord par une argumentation purement esthétique en termes relativement abstraits, sur l'incapacité des répertoires éclectiques à « faire rêver », et à permettre un « transfert de beauté ». On retrouve ici la rhétorique esthétique mobilisée dans une optique de valorisation du répertoire savant. L'argumentation passe ensuite sur un second plan lorsqu'elle souligne la nécessité de dépasser les programmes hétéroclites « si on veut que ce répertoire aille dans les grandes salles ». Il ne s'agit plus ici d'une question esthétique mais de la reconnaissance manifestée par le prestige des lieux de programmation.

2.2.4 Deux hiérarchies complémentaires

Les pratiques du répertoire choral sont donc structurées par deux échelles de valeurs. L'une est celle du savant et du populaire. Quoique souvent atténuée dans ses expressions, cette hiérarchie symbolique structure fortement le monde choral. L'autre est celle de l'éclectisme et de la spécialisation. Contrairement à ce que l'on observe dans l'ordre des consommations culturelles, l'éclectisme d'une pratique artistique amateur est considéré de façon négative. « Salade totale », « incohérence »... Les jugements portés sur l'éclectisme choral traduisent une défiance à l'égard de la qualité d'un travail artistique dispersé sur une pluralité de genres.

Ces résultats ne remettent pas en cause les travaux portant sur les consommations culturelles omnivores. Ils conduisent cependant à relativiser certaines conclusions qui ont pu en être tirées. Le caractère distinctif des consommations culturelle omnivores a été présenté par leurs auteurs comme une remise en cause historique de la légitimité du savant [Peterson, 1992, Peterson et Kern, 1996, Peterson, 1997]. Nous constatons au contraire la permanence de cette hiérarchie symbolique classique et le caractère relatif de la hiérarchie de l'éclectisme et de la spécialisation. Ce résultat incite à considérer avec Philippe Coulangéon [Coulangéon, 2003] que l'opposition entre éclectisme et spécialisation n'est pas un principe concurrent à l'opposition du savant et du populaire, mais plutôt comme une seconde dimension venant complexifier les phénomènes de hiérarchisation culturelle.

2.3 L'harmonisation, fondement d'un art moyen

Comment expliquer la double hiérarchie symbolique qui traverse le monde choral ? La trajectoire historique de cette pratique musicale est essentielle. L'ambiguïté

d'un monde profondément marqué par l'opposition du savant et du populaire, mais qui, en même temps, s'attache à nier ce clivage découle directement de l'idéologie chorale dont nous avons retracé les développements au XIX^e et XX^e siècles. Retracer la genèse de cette ambiguïté ne suffit pas à la comprendre pleinement. Les paradoxes du monde choral reposent également sur les propriétés de cette musique. Nous nous penchons dans cette dernière partie sur les caractéristiques formelles de la musique chorale qui fondent l'ambiguïté de ce répertoire et font du chant choral un « art moyen ».

La notion d'art moyen est problématique. Les cultures moyennes sont généralement abordées par référence à la position sociale des individus (les arts moyens sont les arts des classes moyennes). Le contenu de ces pratiques artistiques n'est généralement pas considéré en tant que tel, ou alors d'une façon négative qui nie toute autonomie créatrice des cultures moyennes. Nous proposons de renverser cette perspective en nous penchant attentivement sur les propriétés sociales du répertoire choral. Les pièces populaires de chant choral n'ont généralement pas été écrites initialement pour chœur. Ce qui rend possible leur intégration au répertoire choral, c'est l'harmonisation, la réécriture de pièces dans un format musical qui est celui de la musique chorale. En quoi consiste cette harmonisation ? Quels sont ses effets sur la musique interprétée ? Nous verrons ici que la conséquence principale de l'harmonisation est d'opérer une synthèse entre un matériau musical populaire et des conventions musicales savantes. C'est dans cette capacité d'hybridation des matériaux musicaux que repose la dimension moyenne du chant choral.

2.3.1 Qu'est-ce qu'un art moyen ?

Depuis les travaux fondateurs de Bourdieu et Boltanski sur la photographie [Bourdieu et Boltanski, 1965], plusieurs études se sont penchées sur des pratiques culturelles en les désignant explicitement comme « moyennes » [Boltanski, 1975, Rubin, 1992, Grieve, 2009]. Ces travaux n'ont pas donné lieu à un courant de recherche structuré autour de la notion d'art moyen. Il est révélateur que les actes d'une conférence organisée en 2006 autour de la thématique des arts moyens s'ouvre précisément sur une interrogation sur l'intérêt de cette notion [Gaudez, 2008a]. Plusieurs contributions concluent d'ailleurs à son absence de pertinence [Doga, 2008].

Derrière l'interrogation sur la pertinence de la notion d'art moyen se pose une question de définition. Celle-ci porte un enjeu méthodologique. Deux entrées sont possible pour étudier ce qu'est un art moyen : une entrée par les individus et une

entrée par les œuvres. L'entrée par les individus est une approche classique en sociologie. Elle repose sur le rapport d'homologie existant entre hiérarchies symboliques et classes sociales. Les arts moyens sont les arts produits et consommés par les classes moyennes. Nous adopterons une autre entrée qui est celle des œuvres. Les notions d'art savant et d'art populaire font référence à des corpus d'œuvres dont l'identification est en principe consensuelle. L'identification de ce qui fonde la dimension moyenne d'une œuvre va en revanche moins de soi.

La sociologie fait souvent preuve à l'égard des cultures moyennes du même « dominocentrisme » que pointent Grignon et Passeron dans l'analyse des rapports entre le savant et le populaire [Grignon et Passeron, 1989]. On observe dans l'analyse des œuvres d'arts moyens les deux mêmes postures que décrivent ces auteurs quant à l'analyse des cultures populaires. Une conception « misérabiliste » des cultures moyennes considère celles-ci comme une version dégradée des cultures savantes. Une approche « populiste » de ces cultures voit au contraire les arts moyens au prisme des cultures populaires et met derrière cette notion tout « art populaire en voie de légitimation ». Dans un cas comme dans l'autre, ces approches échouent à définir de façon positive ce que sont les propriétés d'un art moyen. Nous proposerons une troisième approche permettant de sortir de cette alternative.

Une version dégradée du savant

La culture moyenne est souvent perçue comme une version dégradée des cultures savantes. La notion de culture moyenne tient alors plus aux dispositions individuelles face à une œuvre qu'à l'originalité d'un contenu artistique propre. De la figure pascalienne du « demi-habile » [Pascal, 1978] aux « philistins » de Matthew Arnold [Arnold, 2004], la thématique de la figure intermédiaire suscite une méfiance teintée de rejet. Joan S. Rubin montre que la posture culturelle des classes moyennes est construite sur la base d'un projet de démocratisation de la culture distinguée [Rubin, 1992]. Le monde choral français participe pleinement de ce mouvement. Cette origine est lourde de conséquences. La culture moyenne est souvent définie comme une version dégradée des cultures savantes. Sa tendance à la désacralisation semble devoir ne pas lui être pardonnée. Le court essai que Virginia Woolf consacre aux « middlebrows » [Woolf, 1974] reflète parfaitement cette conception en creux de la culture moyenne à l'égard de laquelle elle professe un profond mépris. La culture moyenne est définie en négatif, elle est « betwixt and between », « ni l'un ni l'autre ». Entre une culture savante à la supériorité assumée et une culture populaire idéali-

sée, la culture moyenne est dépeinte avec une ironie mordante comme une forme de parasitisme.

Cette posture à l'égard de la culture moyenne reste présente dans certaines approches sociologiques. La façon dont Bourdieu caractérise les dispositions culturelles des classes moyennes dans *La Distinction* [Bourdieu, 1979] n'y échappe pas. La notion de « petit bourgeois » qu'il utilise participe d'une telle approche : la culture moyenne est appréhendée comme une réduction de l'ordre savant. Jusque dans les termes choisis, la proximité est troublante entre les développements de Bourdieu à ce sujet (p. 371 et 375) et l'ostracisme cinglant dont fait preuve Virginia Woolf. La notion de « bonne volonté » est la marque la plus flagrante d'un déni d'autonomie culturelle des classes moyennes. Ce qui définit leur culture, ce ne sont pas des œuvres, mais une disposition particulière des individus face aux productions de la culture savante. Le contenu de cette culture est pour sa part toujours décrit sur le mode de la reproduction fautive et dégradée, dans la rhétorique du « simili ».

La culture moyenne doit une part de son charme aux yeux des membres des classes moyennes qui en sont les destinataires privilégiés, aux références à la culture légitime qu'elle enferme et qui inclinent et autorisent à la confondre avec elle : [...] « arrangements » « populaires » de musique savante ou « orchestrations » d'allures savantes d'airs populaires, interprétations vocales d'œuvres classiques dans un style évoquant la chanson scoute et le chœur des anges, bref tout ce qui fait les hebdomadaires ou les spectacles de variétés dits « de qualité », entièrement organisés en vue d'offrir à tous le sentiment d'être à la hauteur des consommations légitimes [Bourdieu, 1979, p. 371]

La culture moyenne n'est qu'une copie sans valeur d'un original hors de portée, une fausse monnaie dont les classes moyennes seraient dupes. La notion renvoie donc aux dispositions d'individus mais le corpus artistique concerné n'a pas d'existence propre et n'est pas digne d'intérêt en tant que tel. Faute de définition substantielle, un genre artistique ne peut être considéré comme moyen en soi. Du point de vue des œuvres, seule l'opposition bipolaire entre œuvres savantes et œuvres populaires est pertinente. L'art moyen n'est qu'une version déficiente des arts savants.

Une culture populaire en cours de légitimation

D'autres approches de la notion de culture moyenne adoptent un point de vue polairement opposé. L'art moyen n'est plus défini par le déficit de légitimité touchant une frange dominée de la culture savante, mais au contraire par le gain de légitimité de segments de la culture populaire. La Bande Dessinée [Boltanski, 1975], le cinéma

ou le jazz seraient ainsi des exemples de genres artistiques initialement populaires dont la moyennisation tient à une trajectoire historique de légitimation.

La notion d'art moyen se rapporte alors plus à un processus par lequel un genre dominé tend à acquérir une reconnaissance similaire à celle des genres savants. Dans une telle perspective, la notion d'art moyen prend une acception beaucoup plus large. N'importe quel genre populaire est susceptible d'entrer dans cette définition. De nombreuses contributions aux actes de la conférence de 2006 se réfèrent implicitement à cette conception. La liste des disciplines artistiques étudiées dans les contributions inclut ainsi des genres que l'on aurait spontanément classés parmi les arts populaires : hip-hop, musiques actuelles, clip video, cirque... [Gaudez, 2008b].

Nous sommes donc dans une situation opposée à la conception de l'art moyen comme art « petit-bourgeois ». La notion de culture moyenne recouvrait toute culture savante susceptible d'être dégradée par la posture de bonne volonté culturelle des classes moyennes. L'art moyen est désormais tout art populaire qui tend à gagner en légitimité. Là encore, la notion de culture moyenne perd toute consistance, et il n'est pas étonnant qu'une telle approche conduise Emmanuel Brandl à proposer d'abandonner la notion d'art moyen au profit de la notion « d'ambivalence des cultures populaires » [Brandl, 2008].

Les propriétés sociales d'un art

L'incapacité à de ces approches à pointer ce qu'est une culture moyenne tient à nos yeux à l'impasse qui est faite dans un cas comme dans l'autre sur le contenu des œuvres et de leurs propriétés sociales. La culture moyenne est définie par le positionnement social des individus, ou par la trajectoire ascendante d'un champ artistique, sans que soit réellement pris en compte le contenu du corpus culturel considéré. À ces approches, nous opposerons les écrits de Bourdieu sur la photographie [Bourdieu et Boltanski, 1965] plus convaincants à nos yeux que *La Distinction* lorsqu'il s'agit de caractériser ce qu'est un art moyen. Bourdieu ne fait pas l'économie de l'analyse des caractéristiques qui font de la photographie un art moyen. Il analyse les propriétés sociales de la technique photographique. Il montre que la dimension réaliste de la représentation photographique fonde son usage populaire, tout en l'inscrivant dans la continuité des œuvres savantes produites par les beaux arts. Ce sont ces caractéristiques ancrées dans la matérialité des œuvres qui inscrivent la photographie dans la sphère du « légitimable » et qui font de celle-ci un art moyen en la distinguant à la fois de la sphère du légitime et de celle de l'arbitraire

[Bourdieu et Boltanski, 1965, p. 136].

L'analyse de la construction des propriétés sociales d'une pratique⁹ est à nos yeux une perspective féconde pour définir ce qui fonde la dimension moyenne d'un art. L'analyse des propriétés sociales du répertoire choral nous conduira à proposer de renverser la perspective sur ce qu'est un art moyen. D'un point de vue formel, la particularité de tout un pan de ce répertoire est d'opérer une synthèse originale entre musique savante et musique populaire. Plus que comme un entre-deux dénué de contenu propre, le chant choral nous invite à considérer la culture moyenne comme un hybride.

2.3.2 Une musique harmonisée

La musique chorale populaire est une musique harmonisée. Les œuvres qui composent ce pan du répertoire n'ont pas été composées originellement pour chœur. Elles ont été harmonisées et réécrites pour permettre leur interprétation par des chorales.

Harmonisation et universalisme choral

Le Centre de Documentation pour l'Art Choral hébergé par la Mission voix de la région Bourgogne abrite une importante collection de partitions de musique pour chœurs. Son organisation traduit une caractéristique importante du répertoire choral de musique populaire. Sa responsable explique que la base de données recensant le fonds est construite sur la distinction entre des œuvres (des pièces musicales immatérielles) et des supports (des partitions bien concrètes). Elle souligne que cette distinction ne se pose pas dans les mêmes termes selon le type de répertoire. Normalement, la notion d'œuvre renvoie au travail de création réalisé par le compositeur. Les différences entre différents supports d'une même œuvre relèvent de spécificités éditoriales. Pour les répertoires populaires, la distinction renvoie à un écart plus profond, entre une œuvre qui n'a originellement pas été composée pour chœur et une partition destinée à un ensemble vocal qui est donc une version réécrite. Cette précision est importante. La quasi totalité du répertoire de musique populaire n'est pas originellement destiné à être interprétée par un chœur. Ce n'est que par le biais de l'harmonisation que ces musiques sont intégrées au répertoire choral.

9. À la suite du travail de Bourdieu sur la photographie, cette attention à la construction des propriétés sociales d'une technique — artistique ou non — s'est développée dans le cadre du courant de la sociologie des usages [Jouët, 2000].

Ça dépend du type de répertoire. La vraie œuvre, c'est celle du compositeur. Tous les répertoires de tradition populaire, tous les répertoires de chanson de variété qui sont en tant qu'œuvre des compositions pour solistes, pour une voix. La quasi totalité des fiches partitions, ce sont des fiches pour chœurs. C'est-à-dire que ça a été arrangé, harmonisé. La fiche œuvre, elle a une voix, et la fiche partition elle a quatre ou cinq voix mixtes. . . (Françoise Passaquet, Centre de Documentation pour l'Art Choral)

L'harmonisation joue un rôle central au sein du monde choral. Elle n'est pas seulement une solution technique permettant de chanter un répertoire à plusieurs. Elle est révélatrice d'une conception particulière de la voix, qui est au cœur d'un projet choral universaliste. La voix est conçue comme un instrument de musique que distinguent sa malléabilité et sa capacité à reproduire tout phénomène musical — voire tout phénomène sonore. Dans cette perspective, le chant choral n'a pas vocation à être un style musical particulier, mais toute la musique en tant qu'elle est susceptible d'être chantée en groupe. L'idéologie chorale décrite au chapitre précédent participe déjà de cette conception universaliste de la musique chorale. Elle repose sur l'affirmation d'une capacité de cette chorale à diluer les frontières entre cultures musicales savantes et populaires.

Ce projet universaliste peut prendre des formes multiples. L'imitation instrumentale en est une traduction fréquente. Nombreux sont les arrangements vocaux qui recourent à l'imitation par les chanteurs de sonorités instrumentales, percussions, lignes de basse. . . La programmation au cours des Choralies 2007 du *human beat box* Roxorloop¹⁰, le succès qu'il a rencontré et, de manière plus générale, la fascination qu'exercent au sein du monde choral des vocalistes virtuoses¹¹ sont une manifestation de cet attachement à la puissance de la voix et à sa capacité à se substituer à tout instrument de musique. La reprise vocale de pièces instrumentales est une pratique courante que l'on observe également à l'articulation entre les répertoires de musique savante et de musique populaire, comme dans le cas des *Swingle Singers* qui se sont fait une spécialité de l'arrangement « jazzy » de pièces instrumentales classiques. Au cœur même du monde de la musique savante, l'exercice n'est pas ignoré. Il peut être pratiqué sur le ton de la boutade, comme par exemple avec l'album *Classixties* du groupe *Indigo*¹². Plus récemment la sortie des deux DVD *Transcriptions* du chœur

10. Le *human beatbox* — boîte à rythme humaine — est un exercice de virtuosité consistant à reproduire vocalement les sonorités complexes de la rythmique d'une musique électronique.

11. De Nathalie Dessay à Bobby Mac Ferrin. . .

12. Ce disque qui a reçu le soutien du Centre de Musique Baroque de Versailles parodie la démarche de redécouverte de chefs-d'œuvre méconnus qui fonde le mouvement de la musique

Accentus relève, dans un registre beaucoup plus légitime, de la même démarche¹³.

L'harmonisation comme pratique

Pour les acteurs du monde choral, l'harmonisation n'est pas qu'un style musical. Elle est une pratique courante. La majorité des arrangements parviennent aux chœurs sous la forme de partitions déjà harmonisées. Cependant il est courant que les chefs de chœurs, plus rarement des choristes, produisent eux-mêmes les versions d'œuvres qu'ils souhaitent interpréter. Une note en marge du programme de concert que nous avons reproduit plus haut¹⁴ précise par exemple : « La plupart des arrangements ont été réécrits spécialement pour et par le groupe ». Pour Benoît, la réécriture est une réponse qui s'impose face à la difficulté de trouver un répertoire approprié pour son chœur.

Ma grosse difficulté au début, ça a été de trouver du répertoire. Parce que très peu de voix d'hommes, ça veut dire que j'ai qu'un seul pupitre d'hommes forcément, et donc ça veut dire chœur mixte à trois voix et c'est assez difficile à trouver. Et j'ai eu toutes les peines du monde à trouver du répertoire. [...] J'ai été obligé d'arranger des choses, qui étaient prévues pour voix mixtes au départ. *Go Down Moses*, je l'ai réarrangé, c'était écrit pour quatre voix, je l'ai réécrit à trois voix. (Benoît, chef de chœur)

L'arrangement et l'harmonisation ne sont d'ailleurs pas l'apanage d'une minorité formée à l'écriture musicale. Ils sont pratiqués spontanément, de façon autodidacte et en dehors de toute formation préalable à l'harmonie. Elle prend alors la forme de bricolages par lesquels des individus s'approprient une œuvre, la transforment en superposant des voix de façon à ce que le résultat soit jugé satisfaisant, à ce que « ça sonne ». Bernard sait lire la musique, mais n'a pas de formation instrumentale ni à l'écriture musicale. Sa formation autodidacte n'est pas sans rappeler la façon dont les musiciens de variété apprennent à utiliser leurs instruments (Perrenoud 2007). Il décrit les « bricolages » qui lui ont permis de se former à l'écriture.

Tous les jeudis matins, j'allais passer un moment à l'harmonium du presbytère, pour m'entraîner à plaquer des accords, à accompagner des

ancienne. Il prétend faire redécouvrir des pièces classiques inconnues qui mettent en évidence les racines savantes des musiques populaires actuelles. Il s'agit en réalité d'arrangements de pièces de variété réécrites selon dans des styles variés (baroque, romantique...). La démarche est symétrique à la ré-interprétation swinguée de pièces de Bach par les *Swingle Singers*.

13. Le Chœur a commandé à des compositeurs contemporains reconnus des réécritures pour chœur de pièces classiques instrumentales.

14. Cf. figure 2.2 p. 93.

chants, un peu comme la guitare, on m'a montré des doigtés, mais ça reste encore instinctif quoi. C'est grâce au clavier aussi que j'ai commencé à faire quelques harmonisations.

Tu peux me raconter ?

Ben là, ça a démarré, j'avais envie d'harmoniser certaines chansons. Donc je m'y suis mis dans mon coin. Mais ça reste, ça restait très sommaire, et puis je répandais pas ma musique, on chantait ça pour notre plaisir, ça semblait marcher. [...] J'entendais dans ma tête. Par rapport à une mélodie, j'entendais une harmonie se construire, et j'essayais de la mettre sur le papier. Alors bien sûr je passais beaucoup de temps sur le clavier, à placer les mains, pour enchaîner les accords, et je voyais si c'était bien ce que j'avais entendu. (Bernard, chef de chœur)

Dans le cas de ces arrangeurs autodidactes, l'activité d'harmonisation relève d'une forme de bricolage du matériau musical qui ne se fait pas dans l'abstrait. Les instruments qui servent de support à ce travail d'enrichissement du matériau musical jouent un rôle. Ces autodidactes ont en effet besoin d'un outil leur permettant d'entendre le résultat sonore de leur harmonisation afin de décider si celle-ci est satisfaisante. Ces outils peuvent être des instruments classiques de musique, comme dans le cas de l'harmonium évoqué par Bernard. Il peut également s'agir de techniques dont la finalité première n'est pas l'interprétation ni la composition musicale. Bernard utilisait un temps un magnétophone pour réaliser ses harmonisations.

Ce qui m'a aidé énormément, c'est d'avoir acheté d'occasion un magnétophone à bande, un truc qui faisait re-recording. C'était révolutionnaire à l'époque, ce qui me permettait d'enregistrer plusieurs voix successives, donc dans ma chambre, j'enregistrais la voix soprane, je repassais la voix et j'ai travaillé mes premières harmonisations avec ce magnétophone, où j'entendais avec ma voix de soprane, ma voix de basse, pour entendre ce que ça donnait, et voir ce qui pouvait me choquer. (Bernard, chef de chœur)

Le développement de l'informatique musicale ouvre des possibilités nouvelles pour les arrangeurs autodidactes. Jacques explique comment il utilise la technologie des fichiers midi pour arranger un chant dont il a entendu une version harmonisée pour chœur qu'il avait particulièrement appréciée.

J'ai trouvé un fichier midi de ce *Good vibration*, qui est issu de la version originale, et je me suis dit, connaissant la version arrangée *a capella* pour six voix, je peux peut-être essayer en me calquant dessus, de faire quelque chose pour nous. [...] J'ai un fichier midi, je l'ouvre avec Noteworthy, qui est un logiciel d'écriture de partition. Et quand tu importes le midi, ça te découpe les canaux, et t'as chaque canal sur une partition différente.

Sauf que là tu te retrouves avec au moins douze voix : les basses, les percus, t'as les saxos, je sais pas n'importe quoi, et la règle du jeu, tu essaies d'extraire quatre voix, six voix si vraiment tu peux te le permettre [...] . Connaissant l'harmonie des King Singers, ça aide aussi. Je vais pas partir de rien. Je pourrais, mais bon, vu que j'apprécie celle des King Singers, autant faire pareil. (Jacques, choriste)

Cette description du processus d'harmonisation appuyé sur l'outil informatique met bien en évidence la logique de tâtonnement et de bricolage que mettent en œuvre des acteurs pour harmoniser une musique qu'ils apprécient et qu'ils souhaitent interpréter en chœur.

2.3.3 Ce que l'harmonisation fait à la musique populaire

Du point de vue du répertoire, le monde choral repose sur un projet universaliste. Par le biais de la réécriture, le chant choral est susceptible de s'approprier toute œuvre musicale. Plus encore peut-être que les « chefs-d'œuvre » de la musique savante, l'harmonisation est la forme chorale par excellence.

L'ambiguïté des pièces chorales de musique populaire tient à un double positionnement. Ce sont des pièces dont le « matériau musical » (mélodie, structure, rythme, paroles...) est issu de la musique populaire mais qui, par le biais de l'harmonisation, sont fixées par écrit selon les conventions de la musique savante occidentale. Il s'agit ici de montrer comment s'opère cette synthèse dans le cadre de la partition et en quoi celle-ci fait du répertoire choral une musique particulière. La partition de *Salakao* (cf. figure 2.3) résume l'essentiel des arguments que nous allons développer. Ce document est une partition présentée comme un « Chant traditionnel du sud de Madagascar ». Elle fixe un répertoire de tradition orale en une pièce écrite. Le processus d'appropriation d'un matériau populaire par le biais de conventions savantes aboutit à une transformation du matériau original au point que la nature de la musique devient ambiguë. Ni répertoire savant, ni réellement musique populaire, le chant choral est un hybride.

Le texte

La partition donne trois versions des paroles de *Salakao*. Le texte original est dans le « dialecte de la tribu « Antandroy » ». Deux versions en sont données. La première est une transcription conventionnelle de ce dialecte : « In'toagne anio roha ene ! ». La seconde est une transcription à destination d'un interprète francophone, basée sur les conventions phonétiques du français. La notation « ou » fait ici référence au

CHAPITRE 2. UN GENRE MOYEN



SÉRIE

TOUS PAYS

N° 3011

SALAKAO ACCUEILLEZ-MOI

Chant traditionnel du sud de Madagascar
(Dialecte de la tribu "Antandroy")

Transcription et arrangement : Pierre-Gérard VERNY
Fanja RAHAJASON

Respecter l'accentuation
♩ = 60

Deuxième ligne = prononciation. * : Rouler légèrement les "r"

© 2002 ÉDITIONS À CŒUR JOIE, "Les Passerelles", 24 avenue Joannès Masset, F-69009 Lyon. Tous droits réservés

FIG. 2.3 – Salakao, un chant africain (?)

2.3. L'HARMONISATION, FONDEMENT D'UN ART MOYEN

son phonétique /u/, le son /e/ est traduit par « é »... Le texte devient « In'toua nia niou ra oué né ». Cette seconde version est complétée par des indications qui pallient les limites de la phonétique française. Dès la première ligne, un astérisque renvoie à une note de bas de page enjoignant le chanteur à « Rouler légèrement les « r » ». La troisième version du texte est la traduction française. Elle est présente dès le titre : « Salakao - Accueillez-moi ». La traduction de l'intégralité du texte est donnée à part sur la dernière page de la partition, accompagnée d'une explication contextuelle permettant de situer la portée du chant : « L'enfant prodigue, désireux de retourner à sa terre natale, adresse cette supplique à ses parents ».

Il ne s'agit donc pas de la partition d'un « chant traditionnel du sud de Madagascar », mais plutôt de la transcription de ce chant à destination d'un public francophone. Les trois versions mettent en évidence l'écart qui existe entre le chant original transmis oralement dans un dialecte local, et la version transmise par la partition finalement interprétée en chœur. Traduction d'un chant traditionnel de transmission orale en une pièce écrite, traduction d'un système phonétique à un autre et traduction d'une langue à l'autre, l'ensemble de ces transformations font de l'interprétation de la chorale francophone non pas la reproduction d'un chant africain mais une réappropriation d'un matériau isolé de son contexte culturel d'origine.

Les difficultés rencontrées par les chœurs sont révélatrices de cet écart. La prononciation est un enjeu récurrent. L'appropriation du contenu phonétique du texte nécessite la mise en œuvre de techniques d'apprentissage. Il est rare de rencontrer des traductions phonétiques telles que celle que l'on observe sur la partition de *Salakao*. Il est en revanche fréquent que les choristes portent eux-mêmes ce type de précisions sur leurs partitions. Parmi les techniques utilisées pour opérer cette appropriation de la prononciation d'une langue étrangère, la mobilisation de ressources interpersonnelles est fréquente, ainsi que le décrit Christine.

Au niveau des langues, pour la prononciation... Ben, l'anglais ça va, l'italien, au moment de chanter, on nous fait répéter avec la bonne prononciation. Je sais qu'Anne, elle était prof' de musique, dans son collège, elle demandait à la prof' d'anglais, ou la prof' d'allemand. Elle pouvait demander à une copine pour les langues qu'elle ne connaissait pas. On a fait un truc en italien, il y en avait une dans la chorale, elle connaissait l'italien, elle est peut-être italienne, donc si il y avait des erreurs de prononciation, elle nous le disait. [...] Les chants des pays de l'Est, il y a quand même plus de risques d'erreur... Il y avait un espèce de chant bulgare, bon, l'année dernière, il devait peut-être pas y avoir de bulgares dans la salle, c'était peut-être mieux quand même. (Christine, Choriste, Chœur Gabriel Fauré)

Le problème de la prononciation n'est pas uniquement lié à l'extériorité géographique de la culture dont proviennent les chants interprétés. Des questions tout à fait similaires se posent pour certains face à l'éloignement temporel. La prononciation de l'ancien français pour les chants de la période de la renaissance peut ainsi donner lieu à des questionnements tout à fait similaires.

Enfin la question liée à la troisième version du texte, celle qui permet d'intégrer non plus la prononciation mais le sens des paroles originales, pose moins problème que la question phonétique. Il est courant que des partitions ne mentionnent pas de traduction et un chœur peut ainsi parfaitement interpréter un chant sans en comprendre la signification littéraire. La partition de *Zangalewa*, présenté comme un « chant traditionnel africain », illustre cette situation de façon revendiquée. Un *Nota Bene* signale en fin de page « Nous ne donnons pas de traduction de cette œuvre car le texte a été traité par le compositeur comme des groupes de phonèmes ».

La musique

La traduction phonétique et littéraire du texte n'est pas la seule transformation par laquelle un matériau musical doit passer lors de son intégration au répertoire choral. Les transformations musicales sont fondamentales. Le fait de transcrire et d'harmoniser une pièce de musique populaire la transforme très profondément sur le plan sonore en l'insérant dans un cadre technique musical différent de celui dont elle est issue.

Notation, échelle et harmonie Malgré l'étrangeté que peut suggérer l'énoncé « chant traditionnel de Madagascar », la partition de *Salakao* (cf. figure 2.3 p. 106) ne présente aucune difficulté de lecture pour un musicien occidental. Elle est composée d'une suite de systèmes de quatre portées. Cette organisation de la partition appelle, dans sa banalité, plusieurs remarques.

Salakao est écrit sur des portées musicales classiques à cinq lignes. Des clefs de sol et de fa fixent les hauteurs, et une armure (ici, un bémol) organise l'échelle formant la base de l'œuvre. Ce système de notation impose à *Salakao* un cadre musical bien défini : celui de l'échelle chromatique de douze demi-tons qui sert de cadre de référence à la musique savante occidentale. Sans avoir accès à une version « originale » de *Salakao*¹⁵, il n'est pas possible de déterminer dans quelle mesure ce

15. Il est bien entendu que cette notion même de « version originale » pose problème pour un chant de tradition orale, dans la mesure où aucun enregistrement, aucune interprétation ne peut prétendre résumer à elle seule une pièce par nature mouvante du fait de son mode de transmission.

2.3. L'HARMONISATION, FONDEMENT D'UN ART MOYEN

cadre convient au chant tel qu'il est interprété dans le sud de Madagascar. Il suffit cependant à notre propos de souligner que la notation sur une portée à cinq lignes présente des limites dans la transcription d'un thème. Il est certes possible de sortir de l'échelle de douze demi-tons en utilisant des notations qui ont été développées notamment par la composition contemporaine, afin de traduire par exemple un quart de ton ou tel autre micro-intervalle. Leur utilisation reste cependant rare. Il ne nous a pas été donné d'en rencontrer au cours de notre terrain dans des transcriptions de matériau musical extra-européen. Le rendu par la notation d'intervalles sortant de l'échelle chromatique serait vraisemblablement superflu dans la plupart des cas. Il y a lieu de penser que l'interprétation de tels intervalles serait considérée comme superfétatoire par nombre d'acteurs ne percevant pas clairement en quoi ils diffèrent d'intervalles classiques auxquels notre oreille est bien plus accoutumée. Que ce soit du fait de la notation, ou du fait de l'éducation auditive dominante chez les acteurs du monde choral, la mobilisation de thèmes musicaux populaires ou traditionnels passe en règle générale par la transposition de ceux-ci dans le cadre de l'échelle de douze demi-tons qui est celle de la tradition savante.

Le second élément qui structure la partition est l'organisation en systèmes de portées. Cette organisation traduit sur le papier la nature polyphonique du chant choral. À l'exception de quelques répertoires chantés à l'unisson (le chant grégorien en particulier), la musique chorale repose sur la superposition de voix différentes. Cette dimension polyphonique du chant choral est à elle seule un élément de transformation profonde des musiques qui alimentent le répertoire choral. Harmoniser un chant, c'est faire rentrer celui-ci dans un cadre polyphonique très particulier qui ici encore relève de la musique savante. Ce point peut être illustré de plusieurs façons.

Tout d'abord, la polyphonie telle que la conçoit le chant choral est basée sur un usage spécifique des voix. Les choristes chantent à l'unisson au sein de pupitres. Pour la partition que nous reproduisons, cet aspect s'inscrit très concrètement dans l'organisation de la partition en systèmes de quatre portées. Celles-ci sont notés S., A., T., et B. : Sopranes, Altos, Tenors, Basses. C'est donc sur une classification des voix issue de la tradition musicale européenne que repose l'harmonisation de *Salakao*. Cette distribution des voix dite à « quatre voix mixtes » ne concerne pas l'intégralité du chant choral, loin de là. Elle reste cependant la référence la plus répandue. Et quelle que soit la distribution des voix adoptée par un chœur, la répartition des chanteurs au sein des pupitres en fonction de leur genre et de leur tessiture reste un principe profondément ancré. En dehors des chœurs pour enfants, il est rare d'observer des ensembles au sein desquels hommes et femmes sont rassem-

blés indistinctement au sein d'un même pupitre. Lorsque cela arrive, des difficultés de recrutement (souvent des voix d'hommes) en sont généralement à l'origine. La polyphonie telle que la conçoit le chant choral est donc basée sur un usage particulier des voix, caractérisées avant tout par leur genre et leur tessiture.

Par ailleurs, le fait même d'harmoniser un thème en constitue une transformation profonde. Par exemple, le chant *O-re-mi – Nigerian 'Highlife' Song* est construit à partir de deux fragments qui constituent toute la base musicale de la pièce (figure 2.4).

The figure shows a musical score for the 'O-re-mi' theme in unison. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains the melody with lyrics: 'O-re - mi je- ka- jo, e- lo- e- lo O- re - mi je- ka- jo.' The bottom staff is in treble clef and contains a second melody with lyrics: 'Ba- ba- mi a- ya mi, Ba- ba- mi a- ya mi.' There is a small '5' above the first measure of the bottom staff.

FIG. 2.4 – O-re-mi, thème à l'unisson

Après avoir énoncé les thèmes à l'unisson, l'arrangeur en fait deux usages successifs. La majorité de la pièce consiste en un traitement des deux phrases en canon, à deux puis quatre voix. Les thèmes restent intacts et constituent l'unique matériau musical utilisé. Les douze dernières mesures constituent une conclusion qui sort de ce cadre. Les thèmes sont repris en homorythmie par l'ensemble des voix, mais cette fois-ci, l'arrangeur introduit une harmonisation (figure 2.5).

The figure shows a musical score for the 'O-re-mi' theme in harmony. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains the melody with lyrics: 'O-re - mi je - ka-jo, e-loe-lo O-re - mi je - ka-jo. Baba-mi a-ya-mi, Baba-mi a-ya-mi.' The bottom staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment. The lyrics are aligned with the notes in both staves.

FIG. 2.5 – O-re-mi, thème harmonisé

Dans la transcription que nous en donnons, la transformation opérée par l'harmonisation apparaît de façon immédiate dans l'opposition entre une ligne musicale simple et la superposition de voix qui impose de passer à un système de deux portées. Au delà de cette complexification, l'harmonisation transpose le matériau sonore dans un système musical différent de celui d'origine. L'analyse des échelles musicales est parlante. Si l'on se concentre sur le thème énoncé à l'unisson, on est clairement

dans le cadre d'une échelle pentatonique :

The figure shows a musical notation for a pentatonic scale on a single staff in treble clef. The notes are G, A, B, C, D, which correspond to the notes of the 'O-re-mi' theme.

2.3. L'HARMONISATION, FONDEMENT D'UN ART MOYEN

L'arrangement de la conclusion introduit les notes si et mi, de façon discrète pour la première phrase et de façon beaucoup plus insistante pour la seconde. L'harmonisation fait sortir la conclusion du cadre pentatonique du thème original qui avait été strictement respecté jusque là dans le traitement en canon pour l'inscrire dans un cadre diatonique. Le travail d'harmonisation s'effectue donc au sein d'un système musical qui n'est pas nécessairement celui du matériau d'origine, mais bien là encore celui de la musique de tradition savante occidentale.

La majorité de la musique populaire harmonisée pour chœur n'est pas issue de traditions extra-européennes. Une part importante du répertoire populaire est un répertoire de chansons traditionnelles ou de variété. Ce type de musique est à la base plus proche du répertoire de musique savante que les chants Africains que nous avons évoqués, il s'agit la plupart du temps de musique tonale, harmonisée suivant des règles relativement classiques. L'harmonisation chorale n'en transforme pas moins ce type de répertoire de façon importante. Un effet essentiel de celle-ci est de modifier le statut de la voix par rapport à l'accompagnement instrumental. L'arrangement choral marginalise les instruments, lorsqu'elle ne les fait pas simplement disparaître, en confiant aux voix harmonisées le rôle de soutien harmonique voire rythmique qui leur est habituellement dévolu.

Rythme Du point de vue rythmique les effets de la transcription sont également sensibles. L'analyse de *Salakao* met ceux-ci en évidence. Il est possible, sans avoir accès au matériau musical original, de repérer l'effet de la fusion qui s'opère entre des conventions musicales occidentales et un matériau musical qui leur est étranger. La partition est écrite dans une mesure régulière à 3/8. L'analyse des cellules de la première page ouvre cependant la possibilité d'une lecture différente de la structure rythmique de *Salakao*. La répétition de deux motifs rythmiques récurrents peut être lue de deux façons différentes. La partition nous incite à y voir une suite de cellules régulières de trois temps (figure 2.6).



FIG. 2.6 – Cellule rythmique de Salakao, mesure régulière

Une telle lecture est concordante avec la tradition musicale occidentale classique basée dans son ensemble sur une métrique régulière. Le chef est incité à battre une mesure homogène à trois temps, ou à donner une pulsation régulière à la mesure. Il

est cependant également aussi possible d'y lire des mesures irrégulières organisées selon un schéma 3+3+2+2+2 (figure 2.7).

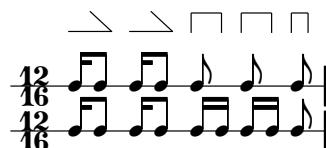


FIG. 2.7 – Cellule rythmique de Salakao, mesure irrégulière

Le fait d'interpréter *Salakao* en se situant dans le cadre d'une mesure régulière ou irrégulière a des implications profondes. Ainsi que cela a été étudié pour le cas des rythmes dits aksak [Cler, 1994, Brăiloiu, 1951], l'interprétation de mesures irrégulières passe par une perception différente de la temporalité de la musique. La façon d'appréhender la rythmique aura un effet important sur la façon dont sont traduits les dynamiques, le phrasé, les accents. . . Il n'est donc ici pas anodin que la complexité rythmique de *Salakao* ait été rendue dans le cadre de mesures régulières.





Un tel choix a des effets contradictoires. Il rend le morceau plus directement accessible à des musiciens occidentaux pour qui la mesure régulière est la norme. Il simplifie en particulier le travail de direction en ne demandant de la part du chef qu'une battue régulière. Cependant, une telle solution technique n'annule pas la complexité rythmique du matériau original. Elle peut au contraire la renforcer. Contraindre une métrique irrégulière dans une mesure régulière impose une écriture rythmique parfois complexe. Et si la mesure régulière crée un cadre familier, le rythme de ces partitions est souvent d'une difficulté technique importante. Cette situation paradoxale laisse en définitive une certaine liberté aux interprètes dans la façon dont il vont appréhender la temporalité du morceau. Même si la partition oriente l'interprétation du chœur vers une interprétation rythmique calée sur une pulsation régulière, la complexité du rythme peut conduire le chef à s'affranchir d'une interprétation rigoureuse de la partition, et à trouver des expédients pour coordonner les chanteurs. Ces solutions sont en définitive une prise en compte du caractère irrégulier de la temporalité du matériau musical original.

Ainsi, Antoine dirige le chant *Zangalewa* (*Chant traditionnel africain*) en ignorant totalement la mesure de la partition (mesure régulière à 4/4). Ses indications consistent à coordonner le chœur en signalant des dynamiques par des gestes de bras, des mouvements du corps, des sauts et des interjections. Ces signaux ne se calent pas sur la pulsation mais sur les temps forts tels qu'il les perçoit. Ceux-ci tombent de façon irrégulière, parfois à contretemps si l'on se réfère à une pulsation métro-

2.3. L'HARMONISATION, FONDEMENT D'UN ART MOYEN

nomique. Cette direction contraste radicalement avec celle de Martine, qui dirige le même chant à l'occasion d'un rassemblement choral auquel participent les chanteurs du chœur d'Antoine. Martine précise avant de commencer à diriger « On va le faire un peu lent pour que le rythme soit bien en place ». Elle donne le départ de façon traditionnelle et bat une mesure à quatre temps pendant l'ensemble du chant. Le résultat sonore est saisissant, les dynamiques et accents sont beaucoup moins marqués. Les choristes d'Antoine en sont décontenancés, l'une d'entre elle souligne par la suite en entretien :

Martine, avec *Zangalewa*, j'ai pas aimé comment elle l'a dirigé, mais parce que *Zangalewa* on l'a déjà chanté autrement, plus vite, et plus vivant. (Julie, choriste)

Le fait que la notation musicale fige le rythme dans un cadre contraignant n'a pas d'effet que sur les musiques traditionnelles extra-européennes. Cet effet se fait ressentir pour d'autres répertoires populaires. La traduction de valeurs irrégulières dans le cas du jazz ou de la variété est révélatrice. Le fait de jouer deux croches de valeurs inégales dans ces répertoires relève d'une forme de liberté rythmique de l'interprète, traduite par la notion de *swing*. Cette irrégularité n'est pas traduite dans les partitions de standards de jazz qui se contentent de mentionner des croches régulières. Il n'est pas rare pourtant de voir des partitions d'harmonisation chorale assigner un rapport explicite et fixe,  ou , à cette convention rythmique. Par exemple, dans *La Maison près de la fontaine* de Nino Ferrer harmonisée par Thierry Morin, l'ensemble des croches ( sont notées ). Là encore, les conséquences de tels transcriptions sur le résultat musical final reposent également sur les choix de l'interprète, sur la liberté qu'il s'autorise ou non vis-à-vis de la partition, et sur sa familiarité avec le répertoire d'origine.

Les chorales qui font du jazz font-elles du jazz ?

La transcription et l'harmonisation font plus que de produire une version écrite d'un matériau musical. Elles le transforment profondément en insérant la musique populaire dans un cadre conventionnel qui lui est à l'origine étranger. Il faut ainsi se défaire de l'idée d'une identité entre musique populaire et musiques chorales populaires. La musique chorale repose avant tout sur les conventions d'écriture de la musique savante qui transforment profondément le matériau musical qu'elle mobilise.

Cette caractéristique de la musique chorale est particulièrement claire pour certains répertoires. Le jazz choral est un style pour lequel les contradictions que font

surgir l'écriture et l'harmonisation sont particulièrement aigües. La définition même du genre « jazz choral » est problématique [Fardet, 2006]. La reconnaissance comme « jazz » de la musique interprétée par les chorales ayant déclaré cette catégorie dans le cadre de l'enquête réalisée par les Missions Voix ne va ainsi pas de soi. Au cours d'une réunion de travail, un membre du comité de pilotage de l'enquête constatant la difficulté à définir des catégories de répertoire claires et cohérentes déclare ainsi : « De toute façon, on sait bien que les chorales qui disent faire du « jazz », elles ne font pas du jazz. Elle font quelque chose de « jazzy ». ».

Cette idée que le répertoire des chorales n'est pas ce qu'il prétend être, mais une forme proche, un succédané, est illustrée par un chef de chœur dirigeant un chœur de jazz. Il souligne lui même les contradictions liées à la confrontation entre un genre musical basé sur l'improvisation, et une forme d'expression musicale (la musique vocale collective) qui suppose une contrainte forte, au point que des musiciens issus du domaine du jazz contestent à la musique chorale l'appellation de jazz.

La difficulté du jazz vocal polyphonique, c'est que t'attends d'une part la liberté du jazz, d'autre part c'est impossible, parce que t'es contraint par le fait que, que t'es douze à chanter la patoche [...] Parce que comment veux-tu que chacun exprime une liberté dans un cadre tellement strict, où il faut chanter ensemble, juste, en rythme, et pas qu'en rythme, tu vois, en phrasé équivalent ? C'est je crois le cœur du problème de ce genre de répertoire en polyphonie. C'est un répertoire qui est pas tellement fait pour la polyphonie. J'ai des copains qui sont comme ça des purs jazziers, eux, ils considèrent que la musique jazz c'est défini par l'improvisation, et la liberté totale. Ben c'est vrai qu'on peut pas offrir ça dans le cadre de la polyphonie. (Thibaut, chef de jazz)

Le cas du jazz met en évidence l'incapacité de la musique chorale à participer à certains mondes musicaux autrement que sous la forme d'imitations dont l'authenticité peine à être reconnue. L'arrangement a donc des effets profonds sur la musique dont il s'empare. Il intègre au répertoire écrit et harmonisé des musiques qui ne sont pas issues de cette tradition. La transformation profonde du matériau musical qui est opérée à cette occasion détache radicalement les musiques de leur contexte original. Parler de « musique africaine », de « jazz » ou de « chanson française » est un abus de langage lorsque l'on applique ces termes à de la musique chorale. Il s'agit plutôt de musique chorale, écrite à partir d'un matériau musical issu de la musique africaine, du jazz, ou de la chanson française, mais qui a été profondément transformé dans le cadre du processus d'harmonisation.

2.3.4 L'art moyen, un art hybride

Les propriétés sociales attachées aux caractéristique formelles du chant choral doivent être rapprochées de celles que Bourdieu analyse pour la photographie [Bourdieu et Boltanski, 1965]. De même que la photographie est perçue comme une reproduction visuellement objective de la réalité, le chant choral est considéré comme une reproduction vocale fidèle de n'importe quelle musique. Bourdieu montre que le caractère réaliste de la photographie résulte en fait d'une construction sociale de son usage reposant sur conception culturellement située de ce qu'est une reproduction réaliste. De même, la fidélité de la reproduction musicale qu'opère le chant est en réalité le fruit d'un travail de transformation musicale dont l'objet est l'intégration au cadre de la musique savante occidentale d'une grande diversité de matériaux musicaux soumis à des conventions musicales savantes.

Bourdieu lie étroitement la dimension moyenne de la photographie aux propriétés sociales qui lui sont attachées. Le réalisme photographique fonde à la fois une appropriation populaire du procédé et une inscription de celui-ci dans la continuité des beaux-arts. La pratique photographique ouvre de ce point de vue la possibilité d'une synthèse entre culture savante et culture populaire. De même, l'harmonisation est un procédé d'écriture musicale original qui fait que le répertoire choral populaire ne peut être décrit ni comme un répertoire savant, ni comme une musique réellement populaire. Il est une création originale issue de la synthèse d'un matériau musical populaire et de conventions techniques savantes. Ce statut hybride fonde la dimension moyenne de ce répertoire musical.

L'analyse des propriétés sociales du répertoire choral invite donc à reconsidérer ce qu'est un art moyen. Une analyse trop centrée sur la position sociale des acteurs et qui fait l'impasse sur le contenu des œuvres se condamne à ne pas saisir l'originalité des cultures moyennes. De telles lectures « dominocentrées », focalisées sur l'opposition du savant et du populaire, ne voient qu'un art bourgeois « en petit » (lecture misérabiliste) ou symétriquement qu'un art populaire « en voie de légitimation » (lecture populiste) [Grignon et Passeron, 1989]. Cette conception normative et négative des cultures moyennes fait l'impasse sur l'originalité des arts moyens qui est précisément de réaliser une synthèse entre deux espaces culturels distincts. Au « ni l'un ni l'autre » (« betwixt and between ») de Virginia Woolf, il faut opposer une perspective inverse : « l'un *et* l'autre ». Un art moyen est un espace d'acculturation qui ouvre la possibilité d'une rencontre, d'une transformation mutuelle et d'une synthèse entre des contenus culturels provenant de deux mondes pensés tradition-

nellement sur le mode de l'opposition.

Nous avons souligné la dimension universaliste du projet musical choral. Celle-ci est centrale dans la définition du caractère moyen de cette pratique musicale. Michèle Lamont a souligné à plusieurs reprises le rôle essentiel que joue la définition de frontières dans la structuration d'espaces sociaux structurés par des inégalités de statut [Lamont, 1992, Lamont et Fournier, 1992, Lamont et Molnar, 2002]. L'existence des cultures savantes et populaires est intimement liée à la définition de frontières symboliques claires séparant ces espaces. Dans cette optique, les cultures moyennes participent de ce que Michèle Lamont décrit comme des « cultures à contours flottants » (*loosely bounded culture*, [Lamont, 1992]) : elles reposent sur un effacement, ou tout au moins un brouillage, de ces frontières. Leur émergence est liée à des périodes historiques déterminées qui voient la démocratisation et la massification des pratiques culturelles. De ce point de vue, le développement de l'idéologie chorale et l'affaiblissement des frontières symboliques qu'il provoque n'est pas sans rappeler d'autres cas qui ont pu être traités par ailleurs, comme le développement de la scène culturelle bostonienne au XIX^e siècle, antérieurement à l'institutionnalisation des scènes d'art savant [DiMaggio, 1982], ou le développement de la culture littéraire moyenne américaine [Rubin, 1992].

L'animosité dont font part les tenants de la culture savante à l'égard des arts moyens, l'assimilation systématique du moyen au médiocre, le mépris que suscitent les répertoires « *Tutti Frutti* »... ne sont pas sans lien avec cette capacité des cultures moyennes à brouiller les frontières. Rien ne désacralise plus efficacement les arts savants, rien ne remet plus radicalement en cause leur caractère distinctif que ce projet universaliste de fusion des genres. Si la distinction que confère le savant repose sur son opposition avec le populaire — et l'idée de frontière [Lamont et Molnar, 2002] attachée à la notion est ici fondamentale —, l'universalisme d'un art moyen hybride en est précisément la négation.

Conclusion

L'analyse du répertoire choral met pleinement en évidence les paradoxes de ce monde musical. Elle nous renseigne sur sa structure ainsi que sur sa spécificité au sein des mondes musicaux. L'originalité du monde choral tient à l'ambiguïté de l'opposition traditionnelle entre répertoires savants et répertoires populaires en son sein.

Le monde choral est clairement structuré par l'opposition du savant et du popu-

laire. La pratique exclusive du répertoire savant permet d'isoler une classe homogène d'ensembles. La hiérarchie symbolique traditionnelle entre ces deux ordres culturels est opérante. Par comparaison aux grandes œuvres chorales savantes, le répertoire de musique populaire est marqué par un déficit de légitimité. Une seconde ligne de fracture vient cependant complexifier l'image du répertoire choral. Le monde choral est profondément marqué par la place qu'occupent en son sein les pratiques éclectiques. La fréquence des ensembles qui puisent leur répertoire aussi bien du côté de la musique savante que de la musique populaire est particulièrement remarquable et inattendue. Par ailleurs, éclectisme et spécialisation sont pris dans un rapport hiérarchique inversé par rapport à ce que l'on observe dans le domaine des consommations culturelles. La diversité d'un répertoire n'a aucune valeur distinctive. C'est au contraire la spécialisation qui est perçue comme un gage de qualité. Le paradoxe du monde choral tient à l'apparente contradiction entre, d'une part, la pertinence de l'opposition du savant et du populaire et, d'autre part, la banalité de sa remise en cause.

Les propriétés sociales du répertoire choral permettent de comprendre cette situation. Le répertoire choral est construit sur un projet musical universaliste. Le répertoire choral est susceptible de s'approprier n'importe quel matériau musical par le biais de l'harmonisation. La réécriture chorale n'est cependant pas sans effet. Elle reste un exercice fondé sur les conventions de la musique savante occidentale, qui transforme très profondément son objet.

Situé à l'articulation entre le monde savant et le monde populaire, le monde choral ne reproduit pas les clivages du monde musical mais les intègre et les réinterprète. Au sein du monde choral, la combinaison des musiques populaires et des conventions savantes brouille les frontières entre ces deux termes. Elle permet notamment un large développement de pratiques éclectiques se situant aussi bien du côté du savant que du populaire. À l'échelle du monde de la musique, la musique chorale est une pratique musicale moyenne. Elle contribue par son existence même à faire bouger, et à rendre floues les frontières entre le savant et le populaire.

Deuxième partie

Les acteurs du monde choral

Ayant situé les pratiques chorales au sein des mondes de la musique, nous abordons le fonctionnement de cet espace social à proprement parler. Cette seconde partie sera consacrée aux acteurs du monde choral.

La question centrale qui se pose est celle de la diversité des conventions sur lesquelles repose le fonctionnement du monde choral. Nous avons mis en évidence le caractère « moyen » de ce monde. Celui-ci n'est pas sans conséquences. Du fait de la fusion qu'opère le chant choral entre cultures musicales savantes et cultures musicales populaires, les acteurs individuels qui composent le monde choral peuvent se référer à des systèmes conventionnels extrêmement hétérogènes. Le sens qu'ils accordent à leur pratique chorale, les solutions techniques mises en œuvre pour chanter collectivement diffèrent radicalement d'un individu à l'autre. Nous chercherons dans un premier temps à organiser cette hétérogénéité. Dans le cadre d'une démarche idéal-typique, nous proposerons des grilles de lecture permettant de baliser la diversité des rapports individuels au chant choral. Le chapitre 3 traitera cette question pour les choristes amateurs, et le chapitre 4 sera consacré aux chefs de chœurs.

À l'échelle des acteurs collectifs que sont les chorales, la question que pose la diversité des conventions est tout autre. Chez Becker, l'unicité d'un système de conventions est la condition de l'efficacité de la coopération entre individus. Or, une caractéristique marquante du monde choral français est que non seulement les conventions sur lesquelles repose son fonctionnement sont hétérogènes, mais que cette diversité s'exprime au sein même des groupes qui le composent. Les chœurs amateurs rassemblent des individus qui ne partagent pas les mêmes objectifs ni les mêmes compétences techniques. Le fonctionnement du monde choral repose donc moins sur le partage de conventions que sur la définition d'équilibres locaux qui garantissent la cohésion des groupes. Nous analyserons dans le cadre du chapitre 5 les facteurs d'intégration sur lesquels repose la cohésion des chœurs amateurs.

Loisir et vocation.

Les rapports des chanteurs à la pratique chorale

Introduction

En termes démographiques le monde choral est avant tout composé des chanteurs. Les choristes sont les forces vives du monde choral. Ils seront l'objet de ce premier chapitre de notre partie consacrée aux acteurs du monde choral amateur. Une approche désormais traditionnelle des pratiques artistiques amateurs consiste en une description fine des caractéristiques sociographiques des individus, appuyée sur les données produites par l'INSEE [Donnat, 1994, Donnat, 1996, Donnat, 1998, Coulangeon, 2005]. Notre perspective est différente. Nous abordons le chant choral dans l'optique d'étudier le fonctionnement d'un monde social. La finalité de notre étude est de rendre compte des effets collectifs des interactions entre individus. À l'échelle individuelle, l'enjeu est de comprendre les logiques et les formes de l'engagement des individus. Pourquoi et comment chanter en chœur ? À travers ces deux questions, nous étudions le rapport au chant choral des choristes amateurs selon une double entrée : celle des représentations et celle des pratiques.

Représentations

Les choristes amateurs consacrent du temps, de l'énergie, parfois une part de leur revenu au fait de chanter en groupe. Une première question qui se pose est celle de la finalité d'un tel engagement. Quelles justifications les individus y apportent-ils ? Quelles valeurs entrent en jeu dans cette pratique ? Dans l'ordre des représentations,

le monde choral est traversé par une opposition relativement simple. Pour reprendre la formule élégante de l'un de nos informateurs l'objectif est-il de « se retrouver pour chanter ou de chanter pour se retrouver ? » Le chant choral peut être vécu comme une fin en soi, ou comme un simple moyen. La dimension musicale de la pratique peut être mise en concurrence avec des considérations relevant plus de la sociabilité (« se retrouver »). Cette dimension « sociale » est essentielle. Elle participe à une conception du chant choral autonome de toute référence à la dimension artistique de cette pratique.

Une seconde question est celle de l'importance accordée par les individus au contenu esthétique de leur pratique. Comment l'opposition entre répertoires savants et répertoires populaires que nous avons mise en évidence plus haut¹ se traduit-elle pour les choristes ? Nous verrons que si cette opposition est présente, elle est combinée à un clivage qui oppose des individus faisant preuve d'une assez grande indifférence à l'égard du répertoire, à des individus pour qui la nature des œuvres chantées importe et dont la vision du répertoire est hiérarchisée.

Pratiques

Derrière la notion de pratiques, nous aborderons deux dimensions de l'engagement des choristes : les modalités de leur circulation au sein du monde choral et leur rapport à la technique musicale. Le premier point renvoie au déroulé de trajectoires individuelles. Comment les choristes rejoignent-ils une chorale ? Quelles démarches ont-ils effectuées pour s'insérer à ce groupe ? Pourquoi celui-ci plutôt qu'un autre ? Les trajectoires peuvent être plus ou moins actives. Certains choristes présentent leur trajectoire comme le résultat de choix conscients. D'autres au contraire décrivent des circulations plus passives, dans lesquelles la pratique chorale dépend d'événements contingents.

Le second point (le rapport à la technique musicale) concerne les formes de l'activité des choristes. Le chant choral est un répertoire écrit selon les règles de la musique savante². La participation à un chœur pose donc la question de la maîtrise (ou de l'absence de maîtrise) des conventions techniques de cette tradition musicale. Comment les choristes apprennent-ils les œuvres ? Quelles compétences mobilisent-ils ? Là encore nous observons une opposition entre des choristes dont le rapport spontané au chant s'affranchit de toute connaissance technique et d'autres qui tendent vers une maîtrise plus ou moins virtuose de cette technique.

1. Cf. Chapitre 2 sur le répertoire

2. Cf. à ce sujet l'analyse des effets de l'harmonisation dans le cadre du chapitre 2.

Cohérence des sphères et complexité des acteurs

L'étude du rapport des choristes au chant choral passe par la mise en évidence d'une série de clivages qui traversent leurs représentations et leurs pratiques. Nous mettrons en évidence le recouvrement de ces différents clivages, qui conduit à définir deux grands types de rapports à l'activité chorale. La mise en évidence du lien entre des représentations symboliques et des pratiques est un projet classique de la sociologie depuis l'analyse par Max Weber des effets de l'éthique religieuse sur les comportements individuels, dans la sphère économique notamment [Weber, 2008] mais également de façon plus large³. Dans l'ordre artistique, la mise en évidence d'une cohérence entre formes esthétiques et schèmes de pensées est également un projet classique. En mettant en évidence les effets de l'imprégnation des architectes gothiques par la pensée scholastique, Panofsky met l'accent sur les mécanismes individuels qui fondent cette cohérence [Panofsky, 1967]. Cette approche est reprise et systématisée par Bourdieu qui désigne par le concept d'*habitus* l'incorporation par les individus de dispositions les conduisant à agir en conformité avec un ordre symbolique qu'ils contribuent, par là-même, à reproduire [Bourdieu, 1967, Bourdieu, 1980].

Nous chercherons à reconstituer cette cohérence entre des représentations et des formes concrètes d'engagement individuel dans le domaine du chant choral. Nous adopterons la démarche idéal-typique weberienne [Weber, 1992]. Cette approche nous conduira à distinguer deux types de rapports cohérents au chant choral. Nous résumons ces deux types dans l'opposition entre les notions de loisir et de vocation. Il faudra prendre en comptes les critiques adressées aux théories de l'*habitus*, et en particulier au risque de construction factice d'une identité, qui fait de l'individu un automate. Nous nous pencherons donc également sur les mécanismes qui fondent la cohérence de ces rapports au chant choral, ainsi que sur les conditions dans lesquelles les oppositions que nous aurons définies peuvent être dépassées.

3.1 Le chant choral comme loisir

Le chant choral en amateur est avant-tout un loisir. Des acteurs s'y adonnent bénévolement, y consacrent une part de leur temps libre, de l'énergie, des moyens financiers... Comment parlent-ils de cet engagement ? Quelles explications lui donnent-ils ? Pour beaucoup, c'est l'idée du plaisir tiré spontanément de cette pratique musicale qui est mise en avant. La notion de plaisir musical reste malgré tout ambiguë.

3. Il élargit la réflexion aux ordres politiques, esthétique, érotique et intellectuel [Weber, 1996].

À la fois mobilisée fréquemment mais souvent laissée dans un flou relatif, elle trahit un rapport complexe à la dimension proprement musicale du chant choral. Nous décrirons ici l'ambiguïté de ce rapport à la musique et nous cernerons ses conséquences sur les formes de la pratique chorale des choristes.

3.1.1 « L'essentiel, c'est d'abord de se faire plaisir. »

Jacques découvre le chant lors de ses études. Il rejoint une chorale au sein de son école d'ingénieur et il assiste à la représentation d'un quintet vocal, dont certains de ses amis sont membres.

J'avais trouvé ça vraiment épatant, ils avaient chanté au gala de l'école, et j'avais trouvé ça vraiment génial, ça me plaisait vraiment beaucoup. [...] Et en fait, ben du coup j'ai dit « ça me plairait vachement, je sais pas si j'ai le niveau ou quoi, je vais essayer de me renseigner », et j'ai demandé aux copains qui faisaient partie du quintet, s'il était prévu qu'ils continuent à faire un groupe cette année. C'était pas vraiment prévu. Donc j'ai proposé, pourquoi on essaierait pas de faire un petit quelque chose comme l'an dernier. Essayer d'avoir un petit groupe à quatre ou cinq voix, sans aucune prétention, parce que j'étais pas du tout sûr d'avoir le niveau, et finalement, je l'avais pas vraiment, l'essentiel c'était d'abord de se faire plaisir. (Jacques, choriste)

Au cours de son entretien, Jacques fait toujours preuve de la même modestie. Il n'a « pas le niveau ». Quel niveau ? Il n'a jamais fait de musique, il ne lit « pas très bien » les partitions, et il estime ne pas avoir les compétences pour chanter facilement bien et juste. Mais son engagement choral n'en est pas moins enthousiaste, car l'essentiel est ailleurs : « l'essentiel, c'était d'abord de se faire plaisir ».

Il ne s'agit d'ailleurs pas uniquement de se faire plaisir, mais également de faire plaisir, en particulier au public des concerts. Là aussi, le plaisir du chœur ne tient pas à son « niveau ». Il n'est pas question de faire approuver une qualité musicale irréprochable par un public de juges, mais plutôt de créer une connivence, de partager un moment agréable en évitant de susciter l'ennui. L'exigence de perfection devient secondaire. Les éventuels défauts techniques passent inaperçus, ou tout au moins n'entament pas l'adhésion du public qui se situe sur d'autres plans — la complicité, l'humour,...

[Le concert], ça fixe un but, ça te motive, et puis par dessus tout, c'est le plaisir de montrer aux gens. Ça, c'est vraiment génial, à la fête de la musique, que tant de gens s'arrêtent et t'écoutent même si c'est faux. C'est ça qui est marrant, parce qu'à la fête de la musique, on a chanté

3.1. LE CHANT CHORAL COMME LOISIR

faux par moment, même si c'est faux, les gens ils s'arrêtent, ils regardent, et ils rigolent [...] Si c'est plat, ils partiront, mais si tu mets de l'humour et que c'est faux, ça passe, j'ai remarqué ça, on fait ça surtout pour le plaisir, et moi j'ai beaucoup de plaisir à le faire. (Jacques, choriste)

Ce relâchement d'une exigence absolue de justesse technique est présenté comme le privilège de l'amateurisme. Le fait que l'erreur ne soit « pas dramatique » devient constitutif ici du « fait d'être une chorale amateur ».

Le fait d'être une chorale amateur, c'est qu'on se prend pas la tête. [...] Et, moi je pense que c'est important. Je veux dire, même si la note est pas juste, à partir du moment où ça sonne pas trop faux pour l'assistance, c'est pas dramatique. (Sylvie, choriste)

Cette conception de la pratique chorale renvoie en définitive à la notion de *loisir*, conçue dans une opposition frontale à celle de *travail*⁴, que reflète par exemple l'approche de Joffre Dumazedier [Dumazedier, 1962]. Le loisir — appréhendé comme *tiers temps*, distinct du travail et des obligations sociales — est, par définition, conçu comme un espace de liberté. Les individus y sont en particulier susceptibles de s'affranchir des contraintes qui feraient basculer la pratique amateur dans le domaine du travail aliénant.

L'exigence qualitative n'est pas rejetée en soi. Il ne s'agit évidemment pas de se satisfaire d'imperfections trop visibles qui nuiraient au plaisir. Une limite claire est fixée : « que ça ne soit pas gênant pour l'assistance ». Arriver à ce que « ça ne sonne pas trop faux » implique déjà du travail. Mais ces considérations techniques et les moments laborieux qu'elles imposent ne sont pas valorisés en soi. Ce sont des moyens, non des fins. Il sont peu gratifiants, et vécus comme des passages obligés. La façon dont cette choriste décrit le travail de répétition de son chœur, souligne que le plaisir réside bien dans l'aboutissement, non dans la démarche.

Il y a un échauffement d'abord, et après, on attaque les morceaux les uns après les autres, c'est assez varié, et des fois c'est un petit peu laborieux, et des fois un petit peu plus satisfaisant, quand on arrive à chanter un morceau entier, ou une chanson entière, c'est un peu plus gratifiant que quand il faut arriver à déchiffrer des chants qui sont un peu durs, et tout réajuster pupitre après pupitre, il y a des phases un peu plus... plus obscures, un peu lourdes quoi. Un peu oui, moins gratifiantes. (Bénédicte, choriste)

La mise à distance de la qualité de l'interprétation comme préoccupation exclusive peut prendre une forme plus critique. Une exigence ouverte de qualité artistique

4. Notion que l'on peut considérer ici dans son acception étymologique : la torture. Il s'agit d'une activité contrainte qui fait souffrir.

est considérée comme la marque d'une ambition prétentieuse. C'est une « prise au sérieux » qui, pour Sandra, ne correspond pas à ce qu'elle recherche dans un chœur. À plusieurs reprises au cours de son long parcours choral, elle ne se sent pas en phase avec les préoccupations d'autres chanteurs, comme ici au cours d'une collaboration entre son chœur et un orchestre de conservatoire.

C'était pas évident, parce que nous on était ni au conservatoire, ni rien du tout, donc pour nous c'était vraiment sérieux, mais ça restait du *fun*, enfin, de la détente. Et les musiciens avaient l'air de se prendre beaucoup plus au sérieux dans leur pratique musicale, et donc c'était un peu surprenant pour nous (Sandra, choriste)

Toute la subtilité du positionnement réside dans la nuance entre « le sérieux » et la « prise au sérieux ». L'exigence de qualité n'est pas rejetée en tant que telle, elle est même normale aux yeux de Rachel. Mais elle doit rester dans certaines limites. Lorsqu'elle devient une fin en soi, le plaisir de la pratique s'éloigne, il est remplacé par une perspective égocentrée. La pratique n'est plus orientée par l'œuvre et le sérieux qu'on met dans son interprétation, mais l'idée que l'on se fait de soi ou l'image que l'on souhaite donner.

Les données disponibles sur le rapport des chanteurs à la pratique musicale confirment ce point. Les tableaux proposés par Olivier Donnat sur les pratiques amateurs musicales [Donnat, 1996] sont parlants. 69 % des chanteurs⁵ attendent de leur activité culturelle qu'elle leur permette de se distraire et d'oublier la vie de tous les jours. Cette représentation de la musique comme loisir est plus présente chez les chanteurs que pour l'ensemble des musiciens amateurs (ils ne sont que 62 %) [Donnat, 1996, p. 209]. Les données confirment également l'ambiguïté du rapport à la musique et le rapport distant à la technique. L'idée selon laquelle la musique est un élément très important de leur vie est moins répandu chez les chanteurs que chez les autres musiciens (19 % des chanteurs contre 22 % pour l'ensemble des musiciens), de même que la volonté d'y consacrer plus de temps (50 % pour les chanteurs contre 69 % des musiciens). Enfin, les chanteurs déclarent moins fréquemment que les autres musiciens avoir fait des progrès depuis leurs débuts (61 % des chanteurs, contre 83 % de l'ensemble des musiciens), et ils sont également moins nombreux à considérer « devoir certainement continuer à en faire » (49 % contre 54 %) [Donnat, 1996, p. 207].

5. Les tableaux d'Olivier Donnat concernent les chanteurs et non les choristes. 72 % de ces chanteurs déclarent faire partie d'une chorale ou d'un ensemble vocal.

3.1.2 Les plaisirs du chœur

La primauté du plaisir sur l'exigence technique n'explique pas ce qui motive l'adhésion de ces amateurs au chant choral. En mettant en évidence la distanciation à l'égard de la « prise au sérieux » et le relâchement des contraintes de qualité, on pointe là où n'est pas la finalité de la pratique. Ils'agit désormais de cerner d'où les choristes tirent le plaisir de leur pratique. Le chœur offre à ses membres une expérience sonore. Le plaisir choral repose sur deux aspects fondamentaux : l'implication corporelle forte liée à l'usage de la voix et la dimension collective de l'engagement musical.

Chanter, une expérience physique

La voix est un instrument de musique « incorporé ». Une dimension fondamentale du plaisir que les choristes tirent du fait de chanter tient au bien-être physique qu'ils éprouvent. Les acteurs interrogés évoquent facilement cette dimension du chant, qui le rend comparable à une activité physique ou sportive. Matthieu est particulièrement sensible à cette dimension corporelle du chant, qui revient comme un *leitmotiv* sous diverses formes tout au long de son entretien.

C'est vraiment une sensation comme ça. Et d'ailleurs à la fin de chaque répét', c'est vraiment un sport, dans le sens où quand c'est fini, bien que je sois très excité et bien que je parle beaucoup, j'ai l'impression d'être complètement détendu après, et d'ailleurs le soir je dors très bien. Comme quand tu as fait un grand effort physique. [...]

Ensuite il y a eu le concert de fin d'année. Bon, le concert c'est toujours, . . . ouais, c'est, . . . C'est l'orgasme quoi [rire]. Oui, j'utilise beaucoup ce genre d'image. C'est l'orgasme final, et voilà, comme après chaque orgasme, t'as une sensation de bien être quoi. Tu te sens mieux. Parce que t'as beaucoup travaillé avant, t'as beaucoup donné de toi, de ta personne, de ton corps, enfin, en l'occurrence, de ta voix, et t'arrives à ce résultat final. Donc après ce concert, où moi je me suis dit « ouah, c'était quand même vachement bon. Pas question d'hésiter l'année prochaine, je recommence. »(Matthieu, choriste)

Un autre registre d'évocation du plaisir physique du chant est celui du manque. Si chanter est un plaisir, ne pas pouvoir chanter est douloureux. C'est précisément la prise de conscience du manque causé par l'absence de chant qui provoque la recherche d'un chœur, susceptible d'être un cadre approprié à l'expression vocale. Sylvie, qui n'avait jamais chanté en chœur, explique ainsi sa décision de rejoindre une chorale.

En fait, j'ai vécu un an aux États-Unis dans un appartement. Avant je vivais chez mes parents dans un pavillon, où effectivement je pouvais chanter à tue-tête, ça gênait personne, et quand j'ai emménagé dans cet appart' aux États-Unis, les murs c'était du papier à cigarette, donc il valait mieux pas trop déranger les voisins, et je me suis rendu compte que, pendant un an, j'ai pas pu chanter comme je voulais, et franchement pour moi c'est frustrant. Et quand je suis rentrée, je me suis dit, « faut que je chante ». (Sylvie, choriste)

La dimension physique du chant choral transparaît enfin de façon particulièrement flagrante lorsque l'on considère la façon dont il peut être mis en balance avec une pratique sportive. Dans le cas des mères de familles bloquées par la garde de leurs enfants, l'alternative rencontrée à plusieurs reprises en entretien est celle de la gym ou du yoga entre midi et deux, remplacés par le chœur le soir. L'évocation de la dimension corporelle du chant prend souvent appui sur des tentatives d'explication par les mécanismes physiologiques à l'œuvre dans le chant : plaisir provoqués par la vibration, phénomènes hormonaux.

Il y a quelque chose de très jouissif, de très exaltant, de très... oui oui, c'est vibrant, voilà, c'est très fort comme sentiment, je pense que c'est l'adrénaline, ou je sais plus ce que c'est : l'hormone des coureurs de fond ? C'est le truc des chanteurs, je pense, il y a quelque chose comme ça. (Bénédicte, choriste)

Le chant n'est pas pour autant un besoin « naturel » ressenti de façon universelle par les individus. Sa pratique spontanée est souvent évoquée sur un mode ironique, de façon distanciée : « je chante dans sa salle de bain, comme tout le monde ». Aussi stéréotypée soit-elle, cette association du chant à l'espace privé d'une salle bain est éloquente. Elle souligne le caractère particulièrement intime des mécanismes corporels que le chant met en jeu. Leur reconnaissance est loin d'aller de soi. Il faut la rare décontraction d'un Matthieu pour revendiquer spontanément le bien-être tiré d'un « orgasme choral »⁶. Dans la plupart des cas au contraire, les individus ont des réticences parfois fortes à reconnaître leur jouissance à chanter, et à se décrire comme « chanteurs ». L'expérience du plaisir tiré de l'activité vocale passe l'apprentissage de sa propre capacité à chanter spontanément. Cette acquisition se fait très souvent dans le cadre intime de l'environnement familial. Bénédicte évoque cette transmission.

Mon père, il chante tout le temps, et il chante comme une barrique, c'est une catastrophe, et il chante tout le temps, et moi j'ai plein d'airs en

6. cf. Supra. p. 129.

3.1. LE CHANT CHORAL COMME LOISIR

tête comme ça, et je m'aperçois maintenant que, avec les enfants, j'ai acheté par exemple un livre de chansons pour enfants, avec tout un tas de classiques français, je m'aperçois que je les connais toutes, mais que je sais très mal les chanter, et j'adore ça surtout chanter, les karaokés... (Bénédicte, choriste amateur)

Les environnements familiaux évoqués par les choristes sont souvent présentés comme des univers « non-musiciens ». Bénédicte s'empresse d'affaiblir la portée musicale de l'évocation de sa famille, en précisant que son père chantait « comme une barrique ». La dévalorisation de son univers musical, et de soi, est fréquente. Les choristes dont il est question ici établissent une distinction claire entre le fait de chanter et le fait d'« être musicien ». Toute l'ambiguïté du rapport à la dimension esthétique du chant choral transparait ici. Chanter est un plaisir, mais on explique, presque en s'excusant, ne pas être « musicien ».

Chanter en groupe : harmonie, sécurité, effet de masse

Chanter en chœur, ce n'est pas simplement chanter, c'est surtout chanter à *plusieurs*. Le caractère collectif du chant choral est fondamental dans l'expérience qu'en font les choristes. Il transforme la nature de l'expérience sonore. Le résultat sonore n'est plus une simple ligne mélodique, mais la combinaison de plusieurs voix qui créent une harmonie. Les choristes évoquent la satisfaction immédiate que procure la sensation de sentir sa voix intégrée à un ensemble musical plus complexe. Sylvie évoque le plaisir qu'elle éprouve au moment où les chants appris en cours d'année finissent par se mettre en place, et produisent un résultat « motivant ». Le plaisir tiré de cette expérience tient largement à l'articulation de plusieurs voix qui se combinent.

En juin, il y a un truc, c'est magique si tu veux, tout fini par se mettre ensemble, et ça sonne quoi. Et ton pupitre, la voix de ton pupitre se cale avec la voix des autres, et c'est joli, et t'es content d'y arriver, et finalement le résultat dépasse ce que tu pensais. Ça c'est une grande motivation je trouve. (Sylvie, choriste)

Nous avons souligné plus haut le caractère intime de l'expression vocale qui. Celle-ci est une source de plaisir qui reste l'objet d'une certaine pudeur de la part de beaucoup de chanteurs. Le chœur a de ce point de vue un effet paradoxal. Il offre un cadre qui permet de sortir le chant de la sphère strictement privée, tout en garantissant aux individus un anonymat protecteur qui aide à dépasser l'angoisse d'une exposition de soi en public. Le parcours de cette choriste illustre ce point. Alors

qu'elle traverse une phase difficile sur le plan personnel, elle décide d'abandonner le théâtre qu'elle pratique en amateur et de revenir à la chorale dont elle avait une expérience préalable.

Finally, la chorale, c'est sans risque, on n'est pas exposé personnellement, c'est très protecteur un chœur, personne d'entre nous n'est soliste, [...] La chorale ça m'a paru comme une espèce de loisir un peu cocoonant d'une certaine façon. Un chœur, c'était faire quelque chose avec d'autres mais sans, sans aller au casse-pipe. (Chloé, choriste)

L'effet incitatif du groupe va d'ailleurs bien au-delà d'un simple rôle facilitateur. La pratique collective du chant tient dans certaines conditions du mouvement de foule. En témoignent les expériences de chant « de masse » qui peuvent être lues comme des moments d'« effervescence » au cours desquels l'individu est porté à agir sous l'effet d'une dynamique collective [Durkheim, 2008, p. 299 et suivantes]. On a vu le rôle central que les « masses chantantes » tiennent dans l'histoire chorale française⁷. Elles sont délicates à décrire tant leurs enjeux émotionnels et symboliques sont forts et sujets à crispation. Elles suscitent des adhésions comme des rejets d'une égale intensité. Lors des rassemblement de chorales, les séances de chant commun peuvent mobiliser plusieurs centaines à plusieurs milliers de choristes⁸. Ces événements suscitent des réactions émotionnelles souvent très vives. Les témoignages recueillis auprès de membres d'À Cœur Joie sur leurs premières participations aux Choralies évoquent systématiquement les moments de chants communs.

On a découvert surtout ce théâtre de Vaison rempli de choristes, ça c'est la chair de poule assurée à la première fois que tu vis quelque chose comme ça. [...] Ce qui m'a frappé, les premières Choralies, c'est déjà, ben le chant commun. Le premier soir de l'arrivée, on se retrouve assis dans le théâtre, et il y a un espèce d'énorme escogriffe, qui nous donne un ton, qui nous dirige, c'était César Geoffroy, c'est vraiment le truc qui m'a frappé le plus, cette vibration qui passe, on se retrouve assis avec des gens qu'on connaît pas, et on se met à chanter, et ça je pense que je suis pas le seul à dire ça. (Bernard, Chef de chœur)

L'explicitation des raisons sur lesquelles repose cette réaction d'adhésion spontanée est souvent malaisée. Les hésitations de Julie sont révélatrices.

7. De l'orphéon aux chants communs de la fédération À Cœur Joie, en passant par les mouvements de jeunesse, l'exercice consistant à mobiliser des foules par le chant est une constante de l'histoire chorale. Cf. Chapitre 1.

8. Ces foules chantantes interprètent soit des œuvres apprises au préalable, soit des pièces suffisamment simples — canons, simples jeux vocaux, voire percussions corporelles... — pour être apprises sur place dans un temps réduit.

3.1. LE CHANT CHORAL COMME LOISIR

Il y a des trucs, vraiment,... C'est accrocheur quoi, le chant commun dans le grand théâtre, c'était génial, voilà tout le monde en train de chanter la même chose. [...] J'ai beaucoup été dans les gradins pour chanter sur le chant commun, mais voilà, quand t'es quatre mille à chanter la même chose, c'est terrible, avec l'acoustique.

C'est-à-dire ?

Eh ben, c'est un peu comme quand on dirige, t'as toute la musique qui arrive devant toi. C'est... comme un cadeau de Noël. Non non, c'est vrai, c'est... ouah... Et puis tu partages avec des centaines d'inconnus, qui connaissent la même chose, qui chantent la même chose, t'as l'impression de faire partie d'une grande famille. (Julie, Chanteuse, Chef de chœur)

De Bernard à Julie, deux éléments reviennent. D'une part, l'expérience sonore du chant commun est difficile à caractériser. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une émotion esthétique, mais plus d'une présence sonore : une « vibration qui passe », une « musique qui arrive devant toi ». D'autre part, la dimension collective est primordiale. Elle manifeste une appartenance commune à un groupe au-delà des liens de connaissance interpersonnels entre participants. Ces moments relèvent totalement de la notion durkheimienne d'effervescence [Durkheim, 2008].

L'expérience du chant est extrêmement similaire à toute manifestation sonore émanant d'une foule : chants ou slogans de manifestations politiques ou sportives... Ce type d'événement crée une situation très particulière. Elle abolit la distinction entre des artistes et un public. La disposition spatiale de ces « masses chantantes » est révélatrice. Lors des Choralies, les choristes occupent l'espace normalement prévu pour le public. Ils sont assis sur les gradins du théâtre antique, tandis que le chef de chœur dirige depuis la scène. Cette inversion du dispositif de représentation manifeste que contrairement à un spectacle classique, la « masse chantante » est la fois productrice et destinataire d'une musique qui n'a, en fin de compte, d'autre finalité que de manifester l'existence du groupe.

Les conséquences sonores de la disposition spatiale sont intéressantes. La transformation d'un espace normalement destiné à un public passif, en lieu d'une production sonore fait que la disposition des lieux n'est pas nécessairement optimale sur le plan acoustique, pour que les individus qui participent au chant commun en perçoivent le résultat. Le cas du théâtre de Vaison est particulièrement révélateur. L'absence de mur de scène fait que la masse des choristes chante face à un espace vide, qui ne renvoie pas la production sonore. Les acteurs les mieux placés pour entendre un son global sont le chef de chœur sur scène, les spectateurs des premiers

rangs situés dans l'*orchestra* du théâtre et d'éventuels passants hors du théâtre⁹. L'expérience qui en résulte pour les chanteurs au sein du théâtre est paradoxal. Il manifeste sur le plan sonore la « dilution » des individualités dans un son collectif. Un son « de masse » est clairement perçu, et d'autant plus présent que le chant est bien su et chanté par la majorité des participants¹⁰. À ce son collectif se superposent des manifestations individuelles du même chant : sa propre voix et celle des voisins. Cette superposition manifeste sur le plan sonore l'intégration d'individus à un phénomène collectif de façon assez saisissante. Le son collectif a en effet sa dynamique propre. Les erreurs perceptibles au niveau individuel sont inaudibles dans le son collectif. Le chef même n'est généralement pas en mesure d'influer réellement sur le rendu : les décalages rythmiques qui interviennent sont extrêmement difficiles à rattraper.

L'enthousiasme provoqué par ces chants communs n'est pas partagé par tous. L'histoire des mouvements de politiques de masse du XX^e siècle rend profondément suspects aux yeux de certains ces moments de liesse collective, où l'adhésion au chœur ne découle plus de préoccupations esthétiques, mais d'un effet de foule dont l'effet d'entraînement inquiète¹¹. La critique formulée par ce chanteur est particulièrement claire dans ses références explicites au totalitarisme.

Au moment des Choralies, ça m'a fait pensé à une secte. Je pense que tu pourras demander à d'autres choristes qui ont participé, je pense qu'ils te diront tous, on a tous eu peur.

Ah oui ?

Oui, parce que dans un théâtre où il y a cinq mille personnes qui font les mêmes gestes, et puis ce chant, . . . ah, ça fait peur. Il y a un documentaire qui s'appelle *Jesus*, je sais pas si tu l'as vu, sur les fous de Dieu aux États-Unis, j'avais l'impression que c'était un peu la même chose. Juste pour ce coup là, ça a pris une connotation religieuse, et c'est ce que je fuis, et ça m'a fait peur. Heureusement c'est pas resté. [. . .]

Cinq mille personnes, c'est impressionnant quoi. Cinq mille bouches qui s'ouvrent. Bon, autant les chants, on a fini par s'y habituer. Autant, je sais plus à quel moment, ce chef de chœur qui faisait taper sur les cuisses, sur le corps, *et cætera*, ça c'était très impressionnant, aussi bien visuellement que auditivement. C'était, impressionnant, parce que quand tu vois cinq mille personnes faire le même geste au même moment, et

9. Nous en avons fait l'expérience : bien qu'affaibli, le son perçu hors du théâtre lors du chant commun est clairement plus homogène que depuis les gradins.

10. Ce qui est d'autant plus le cas que les chants sont faciles. Les canons et jeux sonores ont un rendu particulièrement impressionnant.

11. Cf. [Le Bon, 1981] sur la spécificité des dynamiques de foules. Le caractère inquiétant de ces phénomènes collectifs propre à l'ère des masses est un sujet de réflexion classique.

faire ce son là, c'est... C'était assez puissant. C'était assez puissant, mais encore une fois, j'ai pas pu m'empêcher de penser à ces grands messes Nazi. Bon, je sais pas, les chefs de chœurs, je vais pas dire que c'était des Hitler, mais c'était des Furher quoi. Le Furher, c'est le guide, c'est le leader, donc oui, leur vocation première c'était de nous guider, et je veux dire c'est exactement la même chose que dans un stade nazi où t'avais les gens qui suivaient le guide. On va dire que les chefs de chœur, c'était des anti-Hitler... Cet effet de masse. C'est ça qui était... impressionnant. (Matthieu, choriste)

À bien la lire, la critique de ce choriste est plus ambiguë que ne pourrait laisser présager la radicalité des références sociales et historiques mobilisées. Ce qui est frappant, c'est sa défiance vis-à-vis d'un mécanisme d'adhésion à un mouvement de foule qui le rend d'autant plus mal à l'aise qu'il y est lui-même indéniablement sensible. Comme il le souligne, « c'est impressionnant », « c'est puissant ».

La dimension collective du chant choral complexifie l'adhésion que peuvent avoir les chanteurs vis-à-vis de cette pratique musicale. Le groupe transforme l'expérience sonore solitaire en intégrant l'harmonie. Il offre un cadre sécurisant à la pratique du chant. Enfin, il peut susciter dans certains contextes des effets d'entraînement basés sur des dynamiques de groupe. Soulignons pour conclure sur ce point que même si les dimensions sonores et émotionnelle sont centrales ici, nous restons toujours hors de toute référence à des notions de musicalité ou d'esthétique.

3.1.3 Une pratique sociale

Nous nous sommes concentré jusqu'ici sur les effets sonores de la dimension collective du chant choral. La notion d'harmonie prend une dimension symbolique supplémentaire aux yeux de certains. Ce cadre de la fédération À Cœur Joie l'évoque, non sans un certain lyrisme, à propos des groupes dirigés par César Geoffray.

On faisait un couple avec le chant choral, et comme le chant choral invite au partage, avec les gens, on écoute, avec lesquels on fabrique des accords, des accords humains, des accords de chair, pas des accords d'instruments, des accords humains. [...] Il était d'une exigence de la justesse étonnante. Et il faisait sonner l'accord, et il dit « écoutez l'accord, vous êtes dedans ». (François, chef de chœur)

Cette dimension de l'harmonie, censée refléter dans l'ordre symbolique un ordre social, est centrale dans le chant choral. 55 % des chanteurs déclarent qu'ils attendent de leur activité culturelle de partager des moments avec des amis ou en famille. Ce taux est de 47 % pour l'ensemble des musiciens et le chant est la pratique musicale

pour laquelle il est le plus élevé [Donnat, 1996, p. 209]. La dimension collective du chœur fait de cette pratique une expérience sociale.

Un cadre de sociabilité

C'est en termes très « terre à terre » que la chorale est une pratique « sociale ». Au cours des répétitions et des concerts, le chœur met des individus au contact les uns des autres. Intégrer un chœur c'est intégrer un groupe, avec les membres duquel se tissent *a minima* des interactions musicales. C'est souvent en tant qu'opportunité de tisser des liens sociaux que la pratique chorale est recherchée. Les motivations qui ont poussé cette chanteuse à reprendre la chorale sont formulées explicitement.

Je commençais à trouver que ça me manquait, j'avais envie de, déjà je travaille pas. J'essayais de trouver un truc pour me socialiser un peu quand même, pas devenir complètement ermite dans mon bureau. (Sandra, Choriste)

Cette attente des choristes vis-à-vis de la pratique chorale transparaît dans la temporalité des parcours de chanteurs. Il est courant que les découvertes ou les reprises du chant choral interviennent à des périodes de transformation de la vie sociale, pendant lesquelles les individus sont en situation de recomposer leurs réseaux : début des études, changement d'école ou d'université pour des étudiants, déménagements. . .

Une fois entré en contact avec un chœur, le caractère socialisant de la pratique prend une nouvelle dimension aux yeux des individus. Ceux-ci ne projettent plus dans le collectif leur volonté de développer de nouvelles interactions, mais ils sont confrontés concrètement à la vie d'un groupe. La qualité des relations est déterminante dans la décision des acteurs de poursuivre ou non leur engagement. La « convivialité », l'« ambiance », l'« atmosphère » . . . sont jaugées et ont des effets incitatifs (ou dissuasifs) forts, comme en témoigne le récit de la première répétition à laquelle Chloé a participé au sein de son chœur actuel.

C'était vraiment très très gentil, il nous a fait chanter une petite chanson, et donc j'ai été prise tout de suite, donc voilà, j'étais très contente, et bon, moi je trouve que dès la première année, il y avait une ambiance, je pense que ça compte aussi, c'est très agréable dans cette chorale, c'est-à-dire que les gens se connaissent, se parlent, il y a une convivialité qui fait qu'on a envie de rester. (Chloé, Choriste)

Dernier point, peut être anecdotique mais révélateur de cette dimension sociale, le développement de relations affectives au sein de chorales est monnaie courante. La

description des chœurs comme « de véritables agences matrimoniales » est un poncif de l'humour choral. Les observations et entretiens regorgent d'anecdotes illustrant cette fonction sociale de la chorale. La fréquence de ces récits suggère que, au-delà de la distanciation ironique souvent associée à son évocation, le *topos* de l'agence matrimonial reflète bien une réalité.

Ben moi [dans ce chœur] je m'y suis fait des amis que j'ai encore, et le fait de ne plus chanter ou jouer avec eux n'empêche pas, enfin ça a forgé des amitiés durables. Certains disent même en rigolant que ce chœur, à un moment, c'était une vraie agence matrimoniale, ce qui n'est pas faux, mais ce qui est quand même un peu exagéré. (Élisabeth, choriste)

« Chanter pour se retrouver » n'est donc pas un vain mot. La dimension sociale de la pratique chorale est déterminante aux yeux de nombreux choristes qui voient avant tout dans le chœur un espace de socialisation leur permettant de développer des relations.

Un espace social fantasmé

Un des éléments centraux de l'*idéologie chorale*, dont nous avons retracé plus haut le développement historique¹², est la revendication de cette dimension sociale de la pratique chorale. Il faut souligner ici toute l'originalité d'une telle conception dans un cadre artistique. La revendication de la dimension sociale de leur pratique par les artistes eux-même va à rebours de la revendication de l'autonomie de l'ordre esthétique, qui est au fondement des champs artistiques [Bourdieu, 1992]. Cette dimension de l'*idéologie chorale* est encore très prégnante aujourd'hui. Guénolé Labey-Guimard et David Ledent montrent que la chorale est perçue comme le reflet symbolique d'un ordre social idéal, opposé à une réalité vécue au quotidien, critiquée et dont les acteurs cherchent à s'abstraire [Labey-Guimard et Ledent, 2008]. Les valeurs professées par la fédération À Cœur Joie sont particulièrement révélatrices de cette conception de la pratique chorale. La valeur sociale prêtée au chant choral est sensible jusque dans les déceptions qu'elle suscite. On retrouve par exemple dans cette citation cette attente que le chœur se fasse le reflet d'une société idéale exempte de discrimination.

Un truc terriblement gênant je trouve dans cette chorale, c'est qu'on a chanté pas mal de chants Africains, et il n'y avait pas un seul *black*. En termes de mixité ethnique, c'était assez effrayant. (Paul, choriste)

12. Cf. Chapitre 1.

La déception de cette attente est intéressante. Elle marque le nécessaire désenchantement d'une pratique dotée de vertu sociales largement fantasmées. Les choristes cherchent un cadre leur permettant de rencontrer des personnes avec lesquelles ils sont susceptibles de développer des liens affinitaires. Le rassemblement autour d'une pratique musicale assure, *a minima*, un centre d'intérêt commun. Mais il ne garantit aucunement le développement de liens amicaux plus profonds. La prise en compte d'autres facteurs discriminants est monnaie courante dans la recherche d'une chorale. L'âge des choristes en particulier est considéré comme un critère de choix parfaitement légitime, dont les choristes revendiquent d'autant plus spontanément la prise en compte que le chant choral est souvent perçu comme une pratique sociale vieillissante. La citation suivante est exemplaire de l'ambiguïté du chant choral de ce point de vue. Elle met bien en évidence la tension entre un idéal d'ouverture : « c'est varié », et la crainte que les caractéristiques des membres du chœur ne soient pas celles que l'on souhaite : « je voulais pas être dans une chorale de vieux ».

Ça s'est bien passé, au niveau âge, c'est quand même assez varié, je voulais pas être dans une chorale de vieux, enfin, de beaucoup plus vieux que moi [...] Oui, ça va ; il y a quand même quelques plus âgés, mais il y en a quand même quelques uns qui ont la quarantaine, il y en a pas mal. Et des plus jeunes aussi. (Christine, choriste)

Cette ambiguïté de la fonction sociale du chœur est une source de difficulté récurrente pour un mouvement tel À Cœur Joie, qui met au centre de son projet le caractère fédérateur de la chorale dans une perspective de rassemblement humaniste non discriminatoire. Nous avons vu César Geoffroy contraint à des acrobaties rhétoriques¹³ pour justifier le caractère « populaire » de son mouvement, alors même que les classes ouvrières en étaient absentes. Le même type de contradiction est observé autour de la question lancinante du rajeunissement du mouvement. Une conversation de chefs de chœurs de jeunes (et eux-même jeunes chefs de chœurs) à laquelle nous avons assisté à l'occasion des Choralies est révélatrice. Plusieurs d'entre eux soulignaient que beaucoup de leurs choristes ne se retrouvaient pas dans les événements organisés et en particulier dans les ateliers au sein desquels ils étaient perdus dans des groupes de moyenne d'âge élevée. La véhémence du propos laissait d'ailleurs sous-entendre qu'ils n'étaient pas loin de partager ce ressenti. La proposition de créer des ateliers réservés aux jeunes apparaissait cependant comme une alternative difficile. Certains faisaient remarquer que « Les Choralies, c'est aussi pour être ensemble » et que de toute façon ce n'est pas « dans l'esprit À Cœur Joie » de faire

13. Cf. p. 55.

des ateliers séparés. Une jeune chef soulignait en particulier que « là on touche à un tabou. Ce sera dur de faire bouger les mentalités ».

La dimension sociale de la pratique chorale est donc profondément ambiguë. Le chœur fait spontanément l'objet de projections qui en font un espace social fantasmé. Les valeurs professées de tolérance et de reflet de la diversité sociale contrastent avec une réalité plus terre à terre. L'intégration à une chorale témoigne souvent d'un besoin de socialisation des choristes. Ceci les conduit à rechercher des groupes avec les membres desquels ils sont susceptible de développer des relations d'affinité. Le caractère paradoxal de la dimension « sociale » du chant choral réside dans cette contradiction entre le fantasme d'un espace social idéal et la recherche dans les faits d'un « entre soi ».

3.1.4 Des trajectoires passives

Pour paradoxale qu'elle soit, la dimension « sociale » du chant choral n'en joue pas moins un rôle important dans les trajectoires des choristes. Nous avons vu que la recherche d'un cadre de socialisation peut être au principe de l'engagement choral. La prédominance de la dimension « sociale » du chœur dans l'engagement des chanteurs aboutit à des trajectoires chorales relativement passives. Dans de nombreux récits, l'engagement au sein de chœurs se fait dans le cadre de relations amicales. Le rôle récurrent des amis dans l'engagement choral prend des formes variées. Les récits de choristes incités à rejoindre un chœur par une connaissance faisant déjà partie du groupe sont légion et répondent la plupart du temps au même schéma relativement simple.

Comment j'ai commencé à faire du chant choral ? Parce que j'avais une amie qui faisait partie d'un chœur, et qui m'a entraînée dans ce chœur.
(Élisabeth, Choriste)

Le rôle des amis peut également intervenir sous d'autres formes. On voit avec Jacques comment se met en place une émulation, deux connaissances se motivant mutuellement pour aller assister à une première répétition. Cet extrait d'entretien est intéressant dans la mesure où la motivation toute relative dont semble faire preuve ce chanteur va, là encore, à rebours de la notion de vocation dans l'engagement au sein d'une pratique artistique.

Quand j'ai commencé mon école d'ingénieur, il y avait plusieurs associations. Il y avait une chorale, et en fait il y avait une amie qui m'a motivé pour qu'on y aille ensemble, pour tenter je dis. Bon ben je dis

je vais aller voir à quoi ça ressemble, je connaissais pas du tout, je peux y aller pour un jour ou deux, et si ça m'emballe pas, j'y vais pas, donc ça m'engageait pas trop et j'y suis allé, j'y connaissais rien. (Jacques, Choriste)

Les autres relations conduisant des individus à s'engager dans le chant choral sont les relations familiales. Celles-ci jouent souvent selon des modalités différentes. Pour les relations amicales, l'effet d'entraînement tient à un engagement simultané : l'intérêt exprimé par les choristes est de partager un engagement avec une connaissance au sein d'un même groupe. Dans le cas des liens familiaux, l'effet d'entraînement est plus diffus. Il n'a pas nécessairement pour finalité de chanter dans le même ensemble et tient plus à une familiarité préexistante avec la pratique. Comme dans le cas de Thibault, l'insertion au sein d'un chœur est alors souvent présenté comme allant de soi par les acteurs issus de certains milieux familiaux.

Maman dirigeait, dirige toujours une chorale de 120 personnes, d'oratorio classique, plus un ensemble vocal de 25–30. Mon père chante dans la chorale, il chantait avant qu'elle n'arrive, voilà, encore un exemple d'agence matrimoniale. Et moi j'ai commencé à chanter. (Thibault, ancien choriste, chef de chœur)

Les exemples de telles « familles choristes » ne sont pas rares. Dans d'autres cas, la famille peut jouer un rôle prescripteur plus directe et explicite.

J'avais aussi ma grand mère qui me disait « il faut que tu chantes, il faut que tu ailles dans une chorale, il faut que t'y ailles », *et cætera*. Alors à chaque fois, je trouvais une excuse, j'ai trop de boulot, là j'ai les examens, *et cætera*, *et cætera*, et puis un jour on en a parlé au téléphone, et elle m'a dit « bon et là, qu'est-ce que t'as comme prétexte ? » Et j'en ai pas trouvé quoi. Donc ça m'a un peu mis à nu. [...] et ça a été très rapide, parce que je crois que dans les jours qui ont suivi, j'ai fait ma recherche, et je me suis lancé. (Matthieu, Choriste)

Face à ce poids des relations sociales, la prise de décision individuelle apparaît souvent très limitée. Pour les individus dont l'engagement choral repose sur cette conception d'un loisir offrant un cadre de socialisation, les débuts de la trajectoire chorale sont moins évoqués comme une prise de décision active que comme le résultat d'une conjonction d'éléments favorables. Trois éléments récurrents sont déterminants : la disponibilité générale des individus, l'accessibilité géographique, et les horaires du chœur qu'ils rejoignent. De nombreux récits d'engagement dans le monde choral qui reprennent parfois exactement les mêmes termes. L'extrait qui suit est d'autant plus représentatif que l'on y retrouve les caractéristiques démogra-

3.1. LE CHANT CHORAL COMME LOISIR

phiques très largement sur-représentées dans le monde choral d'une mère de famille dont les enfants sont « suffisamment grands ».

Je me suis décidée l'année dernière, les enfants étaient plus grands, ils arrivaient à se garder tous seuls le soir. Avant je travaillais à mi-temps, donc je pouvais faire des activités entre midi et deux, ou l'après-midi plutôt le soir. Donc là, les grands pouvaient garder la petite, et bon, ce qui m'a décidée, oui, j'ai vu une annonce, parce que mon fils il est à l'école municipale de musique, et donc j'ai vu l'annonce de cette chorale, ben c'était des horaires qui collaient, qui me correspondaient parce que c'était pas trop tard non plus, ça permettait de récupérer les enfants avant d'y aller, c'était à côté de chez moi, je pouvais y aller à pieds. (Françoise, Choriste)

Les chœurs ne sont pas choisis en premier lieu pour ce qu'ils sont sur le plan musical, mais pour leur accessibilité. La recherche d'un cadre à cette pratique se limite souvent à trouver une chorale disponible et « pratique » sur le plan matériel. Le caractère passif de telles trajectoires tient d'ailleurs au fait que cette disponibilité d'un groupe précède bien souvent la formulation du désir de faire du chant. L'engagement choral n'est pas évoqué comme une envie ayant conduit à la recherche d'un groupe mais comme une occasion qui, en se présentant, a révélé une envie latente.

Une autre caractéristique de ces trajectoires est la fragilité de l'engagement qui en résulte. L'engagement choral de ces individus est extrêmement sensible aux aléas des trajectoires individuelles. De même qu'une transformation du cadre de vie privée peu déclencher l'entrée dans un chœur, un nouvel événement d'ordre privé pourra y mettre fin. D'autre part, un point marquant est le caractère somme toute très marginal des considérations musicales dans les engagements évoqués jusqu'ici. Le chant choral en tant que pratique musicale n'est pas une fin en soi. Il peut être mis en balance avec d'autres activités de loisirs non musicales (ici le théâtre), voire non artistiques (yoga, sport, gymnastique,...)

Je me suis pas donné la peine de chercher une autre chorale. Par contre, comme j'avais une envie de théâtre qui était rentrée depuis très très longtemps, on m'a parlé d'un cours de théâtre dans le coin, et là ça a très vite accroché. [...] Je pouvais pas prendre deux activités en plus de mon travail à plein temps. J'ai tout misé sur le théâtre. (Chloé, Choriste)

Les trajectoires que nous évoquons sont passives, au sens où elles ne prennent pas la forme d'un processus décisionnel dicté par une envie positivement affirmée de faire du chant choral. Elles résultent de la conjonction d'éléments indépendants — incitation de l'environnement social, prise de conscience de la disponibilité d'un groupe. . .

— qui aboutissent à un engagement sans que la volonté de chanter en chœur ait été nécessairement ressentie au préalable. Sans doute ce choix n'est-il pas aléatoire. Il repose sur des motivations objectives (plaisir vocal, volonté de socialisation, . . .) auxquelles le chant choral apporte une réponse satisfaisante. Mais la mise en balance du chœur avec d'autres activités souligne le caractère partiellement contingent de cette réponse. La dimension musicale du chant choral semble parfois s'effacer totalement. Le chœur est alors mis sur le même plan que n'importe quelle activité de loisir, et nous avons souligné à plusieurs reprises combien les discours justifiant l'engagement choral passaient sous silence le caractère musical de l'activité.

3.2 Le chant choral comme vocation

Tous les parcours de choristes ne relèvent pas des trajectoires que nous avons analysées jusqu'ici. Le discours de certains chanteurs s'écarte parfois radicalement de la conception du chœur comme d'une pratique musicale socialisante. Les préoccupations esthétiques et techniques qui jusque là pouvaient sembler secondaires sont alors mises au premier plan. Tant dans les discours que dans les pratiques, une ligne de clivage divise la population des choristes. La frange de la population des choristes que nous étudions ici mobilise une rhétorique de la « vocation » clairement distincte de la conception du chant choral comme loisir.

3.2.1 Le répertoire : de l'indifférence à la spécialisation

La musique chorale, loin de constituer un ensemble homogène, rassemble des pièces extrêmement variées qui couvrent un très large spectre de traditions musicales. On pouvait s'attendre à ce que les motivations des choristes vis-à-vis de la pratique du chœur reflète cette diversité du répertoire, et que l'intérêt pour tel genre musical plutôt que pour tel autre motive l'engagement des individus au sein du monde choral. Il apparaît cependant que plus que la nature de la musique abordée, c'est l'intérêt même pour la question du répertoire qui clive la population des choristes. Si certains d'entre eux font part de préférences clairement affirmées en la matière, nombreux sont ceux qui restent indifférents à l'égard du répertoire qu'ils abordent.

Une relative indifférence

Le répertoire choral n'occupe qu'une place très modeste dans beaucoup d'entretiens. Interrogés sur les motivations qui les ont poussés à pratiquer le chant choral et

3.2. LE CHANT CHORAL COMME VOCATION

à rejoindre un chœur plutôt qu'un autre, beaucoup de choristes n'abordent pas spontanément le contenu de leur pratique : les œuvres chantées sont absentes. Lorsque cette question est abordée, l'impression qui ressort est une relative indifférence à l'égard du contenu de la programmation.

Au niveau répertoire, ça correspondait à peu près, enfin, j'avais pas forcément des envies prédéfinies, mais ça me convenait (Christine)

Cette apparente indifférence ne doit pas laisser présager que le répertoire est totalement absent des préoccupations de ces choristes. Mais ce détachement témoigne d'une conception du répertoire fortement orientée par la perception du chœur comme un *loisir socialisant*. Si l'on creuse la question, le rapport des choristes à la musique interprétée est structuré par deux principes : d'une part une relation ambivalente à l'égard du répertoire savant et, surtout, une volonté de diversité.

Pour les choristes dont l'engagement au sein du monde choral relève d'une logique de loisir social, la façon dont est perçu le répertoire savant est ambivalente. Cette ambivalence tient à l'opposition entre la forte légitimité de cette musique et des critiques qui lui sont adressées. Nous ne reviendrons pas sur le sentiment d'illégitimité que ressentent de nombreux choristes confrontés au répertoire savant¹⁴. Nous nous contenterons de signaler les critiques formulées, révélatrices de la façon dont est vécue la pratique chorale. Tout d'abord, la « musique classique » est très souvent associée à l'idée de difficulté. Elle est perçue comme un répertoire complexe qui ne s'adresse pas à des choristes ne disposant que d'une faible formation musicale. Un choriste que nous avons cité plus haut dans le cadre du chapitre sur le répertoire assimilait le répertoire savant à « des trucs un peu compliqués ». Le second reproche qui est fait à la « musique classique » rejoint la finalité qui est assignée au loisir choral : se faire plaisir. La « musique classique » est comme une musique difficile d'accès, lassante, donc moins propice au plaisir choral.

Si on fait un ou deux morceaux de classique, je vais trouver ça joli, sympa, mais l'année dernière, j'ai assisté au concert d'une autre chorale [...], et c'était que de la musique sacrée. Et j'ai trouvé ça chiant en fait. Et du coup je me dis, si je trouve qu'une heure de concert, rien que de ça, ça m'ennuie, avoir à travailler ce genre de répertoire toute l'année, enfin... c'est pas drôle quoi. (Sylvie, choriste)

Ce n'est généralement pas la musique en soi qui est jugée lassante mais plutôt sa répétition, son exclusivité dans le programme. Nous touchons à la seconde caractéris-

14. Nous avons montré dans le cadre du chapitre 2 que celui-ci découle d'une hiérarchisation symbolique entre répertoires savants et répertoires populaires, qui est opérante quoique de façon tempérée au sein du monde choral.

tique du rapport au répertoire de ces choristes. L'absence de préférences marquées pour un style particulier ne doit pas amener à conclure à une totale indifférence. Leur position tient plutôt à un rejet de la monotonie. Ils s'accommodent volontiers de n'importe quel programme choral, dans la mesure où la variété des pièces éloigne l'ennui d'un répertoire spécialisé autour d'un seul genre musical. Matthieu exprime ce point très simplement.

Si je veux pas de répertoire classique, c'est pas que je veux d'un répertoire moderne, mais plutôt un répertoire varié (Matthieu, choriste)

On touche ici à l'un des fondements de l'éclectisme du répertoire des chœurs amateurs, dont nous avons vu qu'il constitue un trait remarquable de ce monde musical.

La spécialisation

Certains chanteurs ne partagent pas ce rapport très distant au répertoire et accordent une attention certaine à la musique qu'ils chantent. Le répertoire peut même en venir à jouer un rôle déterminant dans leur trajectoire chorale. Cette chanteuse par exemple affirme s'être engagée dans le monde choral sur la base de son intérêt pour la musique baroque.

Le tout premier chœur [auquel j'ai participé], il y a quinze ans, c'est le goût de la musique baroque et puis j'y suis allée avec une amie à l'époque, qui était choriste depuis très très longtemps et qui connaissait ce chef de chœur, et qui m'a vraiment entraînée, parce qu'elle savait que je m'intéressais à cette musique. (Chloé, Choriste)

La façon dont est évoqué le contenu musical de l'activité chorale contraste alors fortement avec les attitudes plus ou moins indifférentes évoquées plus haut. L'évocation spontanée d'une œuvre, d'un style, d'une époque musicale, . . . clive déjà en soi les discours. Au-delà de la spontanéité de la référence au répertoire, les termes utilisés marquent une rupture. Les références au répertoire se font plus précises, plus érudites. Les mots changent de sens. L'usage en particulier de l'expression « musique classique » dans un sens large, pour désigner l'ensemble des musiques savantes s'efface. Dans la bouche de Paul, mis en parallèle avec les notions de « baroque » et de « renaissance », le terme « classique » désigne implicitement une époque musicale clairement définie.

On a fait des concerts plusieurs années de suite, avec des choses assez ambitieuses, et un répertoire baroque, alors c'était de la musique ba-

3.2. LE CHANT CHORAL COMME VOCATION

roque, musique de la renaissance, et musique classique. (Paul, choriste amateur)

Un tel rapport au répertoire va de pair avec une tendance à la hiérarchisation des styles musicaux, et avec des démarches de spécialisation. L'indifférence vis-à-vis des pièces chantées découle somme-toute d'une vision uniforme du répertoire : toutes les musiques se valent plus ou moins et c'est la monotonie d'un répertoire uniforme qui est à craindre plus que la faible qualité des œuvres. La manifestation d'un intérêt pour le répertoire est au contraire associé à une vision hiérarchisée de celui-ci. Si je m'intéresse au répertoire c'est que j'estime que toutes les œuvres ne se valent pas. Les discours qui évoquent l'intérêt pour un répertoire en particulier relèvent de la rhétorique de la musique « intéressante » que nous avons évoquée au cours du chapitre sur le répertoire¹⁵. L'attention au répertoire va donc de pair avec la recherche d'ensembles dont les répertoires sont plus resserrés. Il est plus rare qu'ils abordent simultanément des pièces relevant des répertoires savant et populaire, et les démarches de spécialisation peuvent parfois être poussées, comme en témoigne l'exemple de cette chanteuse qui explique avoir créé récemment « un petit ensemble vocal, voué à la musique baroque sacrée ».

Cette vision discriminante du répertoire amène à s'interroger sur l'échelle de valeur de ces acteurs, plus sensibles au répertoire. Les exemples que nous avons évoqués jusqu'ici relèvent de spécialisations dans le domaine de la musique savante. Soulignons cependant que cette sensibilité au répertoire n'est pas exclusivement orientée vers ces styles. On recueille également, quoique moins fréquemment, des discours manifestant un intérêt particulier pour des répertoires populaires, qui justifient une démarche de spécialisation de ce domaine.

En 87, j'avais, j'ai fait un stage de jazz choral, c'était à Strasbourg. [...] Et alors là, espèce de flash. Ça y est, j'ai trouvé mon truc, tu sais c'est un peu le côté, tu sais le classique j'aimais beaucoup, c'était pas un problème, mais j'avais trouvé un peu ma voix, pour me différencier par rapport à mon univers musical familial, et puis, me faire un peu moderne, donc je suis parti là dedans (Thibault, Chanteur, puis chef de chœur jazz)

Il est intéressant que cette logique de spécialisation résulte d'une volonté de différenciation à l'égard d'une pratique familiale plus axée sur « le classique » (au sens large). La démarche de spécialisation apparaît malgré tout comme la transposition,

15. Nous avons vu au cours du chapitre 2 (2.2.2 p. 87 en particulier) que la valorisation de la musique savante s'appuie souvent sur une rhétorique manifestant l'intérêt particulier que représentent certaines œuvres.

dans l'ordre des musiques populaires, d'attitudes propres au domaine des musiques savantes. Cette introduction d'une logique de spécialisation orientée en priorité vers les répertoires savants manifeste, à l'échelle des choristes, les deux principes structurant des hiérarchies symboliques qui ordonnent le répertoire choral¹⁶. On y retrouve d'une part l'opposition atténuée entre répertoires savants et répertoires populaires, et l'attachement d'une logique de spécialisation à la valorisation des répertoires.

Nous observons donc deux types bien distincts de relations au répertoire chez les choristes. Les choristes pour lesquels le chœur est avant tout un *loisir social* restent relativement indifférents à l'égard de la musique qu'il chantent, et sont portés à valoriser un répertoire varié excluant toute monotonie. Lorsque le contenu musical de la pratique chorale est abordé spontanément, la situation change. On est alors confronté à une vision différenciée du répertoire qui reflète généralement la hiérarchisation symbolique des répertoires savant et populaire. Surtout, ces conceptions du répertoire choral marquent l'apparition d'une volonté de réduire la diversité des genres abordés.

3.2.2 La diversité des rapports à la technique

Monter une pièce chorale passe par le déchiffrage de partitions, par l'apprentissage et la mémorisation d'œuvres, par un travail sur l'interprétation. Pendant le travail de répétition, la musique est présente de façon imparfaite et incomplète. Les hésitations et erreurs, individuelles ou collectives, s'enchaînent. La pièce n'est chantée que de façon discontinue et fragmentaire : mesure par mesure, phrase par phrase, pupitre par pupitre¹⁷. Les choristes apprécient diversement ces phases de travail parfois ingrates et cette musique en train de se construire. Le plaisir tiré de la dimension sensible de la musique chorale est relativement consensuel. L'intérêt pour la dimension technique du chant choral en revanche est plus clivé. Pour certains, l'exigence technique est une fin en soi. Pour d'autres le travail du chœur est d'avantage considéré comme un moyen qui ne doit pas être confondu avec le plaisir tiré de la pratique chorale. Nous explorons ici la diversité des rapports des choristes à la technique musicale. Le bagage technique des choristes et la volonté de cultiver un rapport virtuose à pratique chorale sont très inégalement distribués.

16. Nous avons vu dans le cadre du Chapitre 2 que deux échelles de valeur structurent le répertoire des chœurs. La première reproduit l'opposition classique entre répertoires savants et répertoires populaires. La seconde oppose l'éclectisme à la spécialisation.

17. Nous reviendrons au cours du chapitre 5 sur ces moments de travail collectif.

Absente, bricolée, déplacée,... les multiples formes de la technique

Dans la mesure où le chant relève d'un usage spontané de la voix, la pratique chorale peut ne nécessiter aucun investissement technique. La plupart des choristes ne disposent, au moment où ils s'engagent dans un chœur, d'aucun bagage en solfège ou en chant. Cette pratique chorale spontanée passe avant tout par l'écoute, la mémorisation et la reproduction d'un exemple donné par le chef. Malgré tout le chant reste une discipline musicale qui peut passer par la mobilisation de compétences techniques pointues dans de multiples domaines : déchiffrage de partition, capacité d'oreille et de justesse, technique vocale,... Le chant choral est donc dans une situation que l'on pourrait qualifier « d'indétermination technique ». L'absence de pré-requis se traduit par une extrême diversité des compétences et des rapports à la technique musicale.

Certains choristes considèrent la technique musicale comme leur étant totalement étrangère. Ils affirment clairement n'être pas musiciens et ne disposer d'aucune compétence en la matière. Pour eux, l'engagement choral est loin d'aller de soi. Il doivent prendre conscience pour s'engager dans un chœur que cette « technique musicale » — souvent considérée comme impressionnante si ce n'est inaccessible — n'est pas indispensable pour chanter et que leurs compétences naturelles d'oreille et de mémorisation sont amplement suffisantes. Le témoignage de cette choriste est très révélateur de ce rapport d'extériorité à la technique musicale. Elle reflète en particulier le besoin maintes fois observé d'être rassuré quant à ses propres capacités.

Ce qui m'a aidée au départ, c'était d'être rassurée, et de savoir qu'il y avait des chorales qui recrutaient sans audition, et sans savoir lire la musique. Parce que moi j'avais pas d'autre choix que de trouver une chorale comme ça. Je pense que même si un jour je me décidais à apprendre la musique, il me faudrait plusieurs années avant d'y arriver, donc ça m'a rassurée de savoir qu'il y avait des chorales qui recrutaient sans audition, et sans savoir lire la musique. (Sylvie, Choriste)

Beaucoup de chanteurs ont un rapport à la technique plus complexe qu'un rejet pur et simple. Le plus souvent, les compétences solfégiques et vocales sont certes faibles, mais pas inexistantes. Beaucoup disposent d'un bagage technique minimum. Nous aurons à revenir sur la formulation rituelle, « je vois si ça monte ou si ça descend », par laquelle les choristes signifient qu'ils sont capables de repérer les inflexions d'une mélodie sur une portée. Cette formulation est absolument révélatrice de la technique musicale fragmentaire que se constituent les choristes dans le cadre de leur pratique.

Il s'agit souvent d'une technique musicale assez largement lacunaire qui, sans autoriser une indépendance totale dans le déchiffrage, permet de gagner en autonomie, en justesse, en réactivité dans l'interprétation d'une pièce. Sur la base de formations musicales très frustrées voire inexistantes, certains choristes se constituent un bagage technique fait de bricolages, de « trucs », qui leur permettent de se repérer dans une ligne musicale. Certains choristes particulièrement motivés développent de véritables boîtes à outils qu'ils enrichissent en permanence. Jacques fait preuve d'une certaine systématisme dans la constitution de ces savoir-faire.

Le *la* et le *fa* sonnent bien. Il me semble, je peux me tromper. Par exemple dans *Black Bird*, il y a un intervalle comme ça, je donne le *la*, et la basse prends le *fa* [il chante bouche fermée] mmmm [*la*] mmmm [*fa*]. [...] C'est comme ça, j'essaie de prendre des repères dans la note. C'est-à-dire, je trouve pas une note, mais je me dis, « attends, c'est la note qu'on a joué à tel endroit déjà, mais un peu moins basse, un peu plus basse », ou ce genre de chose. Et je me dis, « bon, quand je vais chanter, je vais essayer de me rappeler de cette note, et avec ce souvenir je vais chanter cette note là ». (Jacques, Choriste)

La préoccupation première pour les chanteurs sans formation musicale tient aux difficultés de déchiffrage. Il s'agit avant tout de savoir quoi chanter. Les points de repère que cherchent à se construire ces chanteurs sont donc d'ordre solfégique. Ils ont pour but de régler les problèmes de justesse et de cadrage rythmique, facilitant l'apprentissage d'une ligne mélodique.

Pour d'autres choristes enfin, le rapport à la technique est beaucoup plus poussé. Certains ont une réelle formation musicale. Tous les degrés de compétences sont observables, de la capacité à lire une partition qui assure une simple autonomie d'apprentissage, au développement d'une véritable virtuosité ouvrant la porte au déchiffrage en première lecture des partitions les plus abscondes.

La diversité des niveaux techniques tient à la nature des questions qui se posent aux choristes. On distinguera deux grands domaines de compétences susceptibles d'être mobilisés par les choristes : les compétences solfégiques (capacité de déchiffrage d'une partition, solidité de l'oreille) et les compétences vocales (maîtrise de l'appareil phonatoire, travail sur les capacités vocales et la qualité de la voix). Conjointement à l'acquisition d'une formation musicale, on assiste souvent chez les choristes à un déplacement des préoccupations techniques. Nous l'avons vu, la préoccupation première de choristes dont la formation est inexistante ou lacunaire, est généralement de « savoir que chanter ». Parvenus à un certain degré d'autonomie, on observe un glissement des préoccupations. Les choristes ne mentionnent plus ces

3.2. LE CHANT CHORAL COMME VOCATION

questions liées à une technique solfégique, jugées comme allant de soi¹⁸. Les préoccupations techniques ont alors tendance à porter plutôt sur des questions de technique vocale, de maîtrise et de connaissance de la voix en tant qu'organe, de travail sur la sonorité du chœur... Le cas d'Élisabeth illustre ce point. Ce n'est plus tant la conception solfégique du chant (la justesse, l'exigence dans la mise en place), que le travail sur la technique vocale et la recherche de couleurs sonores.

J'ai eu envie de chanter toujours à plusieurs, mais en plus petit effectif, et je pense que ça allait de pair aussi avec le fait que j'allais entamer une formation vocale parallèlement, au sens apprentissage de la technique vocale, et... Donc, j'avais envie de travailler avec des gens [...] qui aient ce même souci de la technique vocale, et de travailler avec sa voix, d'avoir une voix travaillée, enfin, de pouvoir prétendre à des œuvres peut-être plus complexes, où la recherche d'un son, c'est plus de chanter ensemble qui est important, mais de trouver un son commun, des couleurs particulières. (Élisabeth, Choriste)

Le rapport des choristes à la technique musicale est donc profondément hétérogène. Si la plupart d'entre eux ne dispose que de formations musicales lacunaires, voire inexistantes dans de très nombreux cas, certains choristes ont un rapport à la pratique plus axé sur le développement d'une virtuosité technique. Ce décalage ne marque pas uniquement un différentiel de niveau de compétences, mais également un déplacement des préoccupations. Les premiers témoignent généralement d'un rapport anxieux aux compétences solfégiques. Les seconds s'en détachent et reportent leur préoccupation sur le développement d'une technique vocale.

Littéraire, visuel, analytique : Les rapports à la partition

La question du rapport à l'écriture musicale cristallise une part importante des enjeux liés à la technique. La diversité de la place de la partition dans la pratique chorale reflète la diversité des rapports à la technique musicale. Même si le chant choral reste une musique de tradition écrite, la façon dont travaillent certaines chorales dispense leurs membres de tout contact avec une partition. Nous avons déjà évoqué ce mode de fonctionnement (écoute, mémorisation, répétition) qui repose sur la médiation du chef de chœur qui « traduit » la partition pour les choristes non lecteurs. Il est cependant rare que les chœurs amateurs fonctionnent intégralement

18. Les chanteurs disposant d'une solide formation musicale n'évoquent généralement les préoccupations solfégiques que dans le cas particulier de répertoires de musique contemporaine où elles prennent une dimension particulière du fait de l'extrême difficulté des partitions.

sans partition. Celles-ci sont mobilisées suivant des modalités diverses qui dépendent du bagage musical des choristes.

L'usage strictement littéraire de la partition est extrêmement courant. Il peut être illustré par cette séquence d'observation participante au sein d'un chœur amateur. Dès la première répétition du chœur *E...* à laquelle j'assiste, la chef me propose d'intégrer le pupitre des hommes. Je n'ai pas de partition, mon voisin partage la sienne avec moi. J'adopte au sein de cet ensemble une attitude passive¹⁹. Je laisse mon voisin me guider dans les chants qu'il connaît pour les avoir abordés au cours des répétitions précédentes. Je le laisse en particulier gérer la tourne des pages. Suite à une reprise, nous perdons le fil : nous ne sommes manifestement pas à la bonne page. Nous arrêtons de chanter et écoutons le reste du chœur afin de nous situer. Mon voisin parcourt la partition, et finit par pointer une ligne en soulignant du doigt des paroles qui correspondent effectivement à celles qui sont en train d'être chantées. Cette séquence témoigne d'un usage littéraire de la partition. la lecture des paroles sert de support à la mémoire, mais la composante musicale du document est laissée de côté.



Le chant en question était l'arrangement d'une chanson de variété connue. Les deux voix se partagent la ligne mélodique et un contrechant. Si nous sommes familiers avec la ligne mélodique principale²⁰, le contrechant demande en revanche un effort d'apprentissage et de mémorisation. Non seulement la mélodie du contrechant est inconnue²¹ mais en plus le texte des paroles est altéré par des omissions, des répétitions et l'introduction d'onomatopées. La simple lecture de ces paroles « retravaillées » pose un point de repère et aide à mémoriser la ligne musicale. Cependant, cette lecture à elle seule ne suffit pas à comprendre la structure du document. Le texte fragmentaire, et entrecoupé d'onomatopées n'a pas une continuité évidente. Il ne permet pas de repérer spontanément l'ordre des pages. La compréhension de l'organisation de la partition suppose la connaissance de conventions d'écriture mu-

19. Sans être un choriste chevronné, ma formation musicale me permet de déchiffrer une partition, ce qui est susceptible de modifier la situation de travail d'un chœur au sein duquel je réaliserais une observation participante. Cette situation m'a conduit à devoir opter pour des attitudes actives ou passives dans ce genre de situations (Cf. les remarques méthodologiques en introduction, p. 23). À de très rares exceptions près, aucun choriste ne sait lire la musique au sein du chœur *emphE...* Afin de ne pas influencer sur la situation, j'adopte une attitude passive, et ne recours pas à la partition : je ne fais que répéter ce que je mémorise de ce que chantent le chef et le reste du chœur. Dans cette situation de partage du document, cette démarche de participation « passive » me conduit à concentrer mon attention non sur le contenu de la partition, mais sur l'usage qu'en fait mon voisin. Cf. également p. 208 pour l'évocation d'un cas de figure opposé.

20. Ce que chante en soliste l'interprète de cette chanson.

21. L'apprentissage d'une ligne de contrechant est de plus rendue d'autant plus difficile que le chanteur tend à se « laisser entraîner » par la mélodie principale qu'il « a dans l'oreille ».

3.2. LE CHANT CHORAL COMME VOCATION

sicale. Ici, elle repose en particulier sur la notation de reprises. Une barre de reprise  signale un retour à la barre  définie plus haut dans la partition. Seuls ces symboles permettaient de repérer qu'il fallait revenir quelques pages en arrière. La perte du fil de la partition, de même que le point de repère qui a permis de rétablir la situation, témoignent d'un usage centré sur la composante textuelle du document. Cet usage purement littéraire de la partition est extrêmement courant. Pour des chœurs au sein desquels il est entendu que les choristes ne savent pas lire la musique, il peut arriver qu'au lieu d'une partition, seule la transcription des paroles soit distribuée.

Pour de nombreux choristes, le rapport à l'écrit va au-delà du texte littéraire. Nombre d'entre eux disposent d'une culture musicale minimale. La partition livre peu à peu des indications plus directement en lien avec la production de sonorités musicales. Des points de repères visuels sont mobilisés pour soutenir la mémorisation, mais ne permettent pas un déchiffrement autonome. Sylvie illustre bien ce rapport à la partition. Le document reste un support mémoriel. Mais cet aide-mémoire ne passe plus uniquement par le texte. La portée commence à prendre du sens. Elle offre des points de repères visuels qui sont mis en relation avec les caractéristiques d'une mélodie. Le rituel « je vois si ça monte ou si ça descend » relève de ce rapport à la partition.

Si tu me chantes pas le morceau, j'y arrive pas, ça c'est clair. Même aujourd'hui, ça fait quatre ans que je côtoie des partitions, j'arrive à voir à peu près quand ça monte et quand ça descend. Et je me dis si elle est noire, elle est normalement plus courte que la blanche, mais c'est très très abstrait pour moi ce genre de notions. Pour moi, les gens qui savent lire une partition, et chanter les notes comme s'ils jouaient d'un instrument, ça tient du miracle (Sylvie, Choriste)

Le rapport plus ou moins familier qu'entretiennent les choristes avec la partition se traduit très concrètement dans la façon dont ceux-ci s'approprient le document. La photo d'une partition prise à l'occasion d'un atelier dans le cadre d'un rassemblement choral (cf. Figure 3.1, p. 153) est parlante. Le choriste a surligné uniformément la ligne de chaque système correspondant à sa voix, ainsi que les paroles. La non-maîtrise des conventions d'écriture musicale pose un premier obstacle d'orientation. La disposition de la partition en un système de portées rend difficile la localisation de la ligne correspondant à un pupitre et le sens de lecture d'un système à l'autre. Notons que le fait de surligner les paroles illustre là encore l'importance du texte comme point de repère. Cette illustration contraste fortement avec la suivante (Fi-

gure 3.2, p. 154). La différence de traitement des deux documents est révélatrice de la transformation d'un rapport à la technicité du chant choral.

Cette seconde photographie a été prise à l'occasion de la répétition d'un chœur dont tous les membres sont censés être indépendants dans le déchiffrement de leurs partitions. L'uniformité du traitement de la première partition — qui témoigne d'un souci de faciliter le repérage — contraste avec la sélectivité des commentaires portés sur la seconde. Ceux-ci témoignent d'un usage beaucoup plus analytique du document, fondé sur une capacité à s'orienter en son sein, à repérer les passages potentiellement problématiques, et à s'approprier les conventions d'écriture musicale afin de porter des indications d'interprétation (nuances, levées, respirations...). La façon dont le chanteur s'est approprié cette partition témoigne d'ailleurs ici du déplacement des préoccupations techniques. À l'exception de notes surlignées en jaune dans l'avant-dernière mesure — qui semblent signaler un passage délicat à l'attention du chanteur — les remarques portées sur la partition ne concernent pas des problèmes d'ordre solfégique, mais témoignent d'un travail plus axé sur la sonorité. Les indications rédigées sous forme de texte signalent des indications de phrasé : « + léger », « Pas d'accent ! ». D'autres indications sont portées sous forme de notations musicales conventionnelles signalant des nuances (*crescendo*, *decrescendo*, *piano*), ou des respirations.

La technique musicale transforme donc l'appréhension de la partition, et déplace en même temps l'objet de l'attention du choriste. En devenant intelligible, la portée devient un objet de travail analysé, permettant de faire porter l'effort sur des dimensions de l'interprétation (nuances, phrasés,...) autres que la seule mémorisation d'une ligne mélodique.

3.2.3 La vocation chorale

Le développement d'un rapport plus technique à la pratique chorale va souvent de pair avec une transformation des valeurs qui justifient l'engagement dans cette pratique. La description des motivations individuelles s'éloigne de la « rhétorique du loisir » évoquée plus haut, pour mettre en scène des « vocations chorales ».

Exigences techniques et ambition. Un retournement de valeurs

Nous avons déjà rencontré Élisabeth. L'évolution de son rapport à la technique musical était marqué par une attention croissante au travail vocal et à la sonorité. Penchons-nous sur les motivations qui portent ce rapport à la pratique chorale.

3.2. LE CHANT CHORAL COMME VOCATION

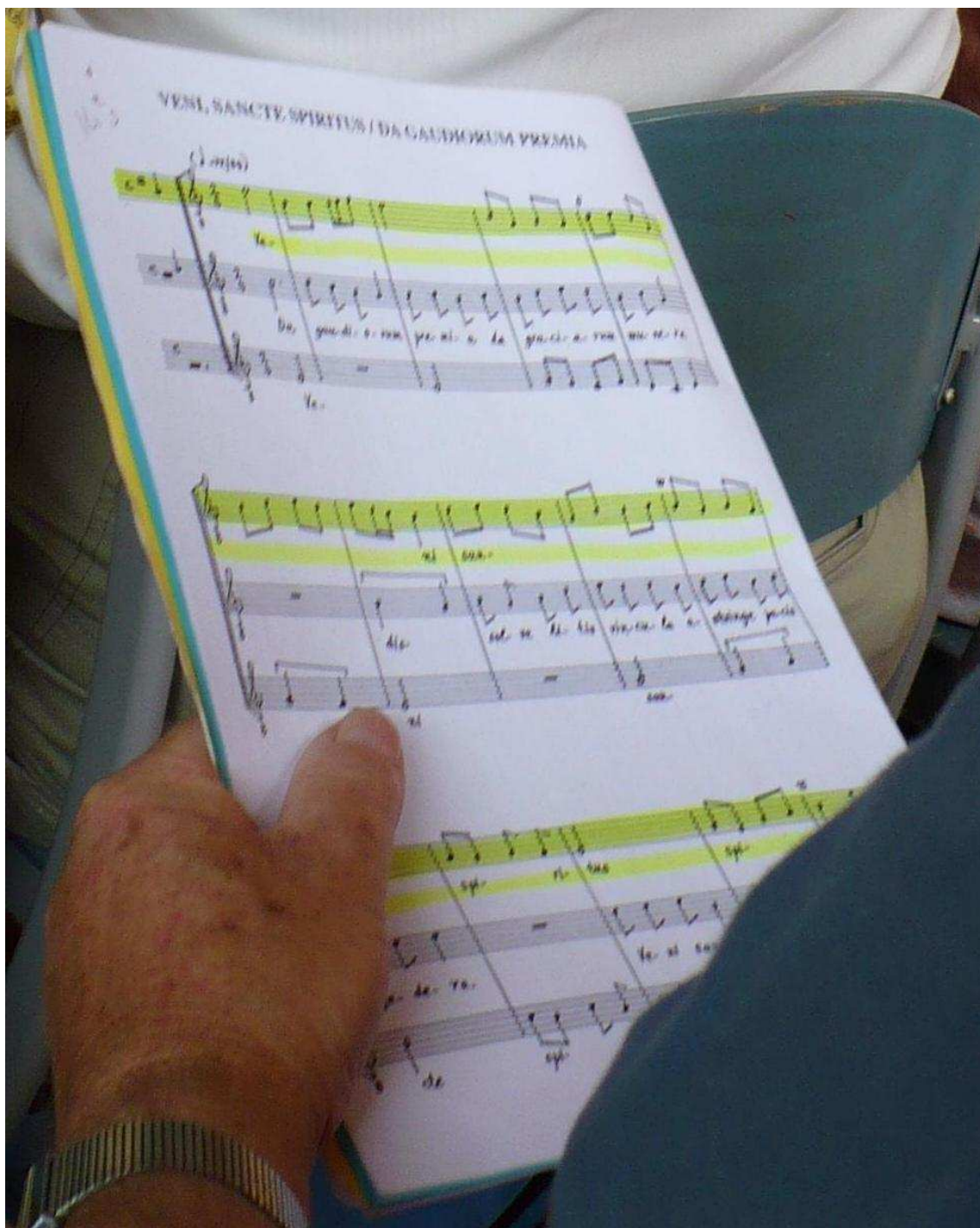


FIG. 3.1 – Un traitement uniforme de la partition

CHAPITRE 3. LOISIR ET VOCATION

The image shows two pages of a musical score for a choir. The top page (page 4) features four vocal staves labeled Soprano, Alto, Tenor, and Bass, along with a piano accompaniment. The lyrics are "doo bah doo bah doo" and "doo doo". A handwritten note "flage" is written above the Soprano staff. The bottom page (page 5) continues the vocal parts and piano accompaniment. A handwritten note "low" with an arrow points to a note in the Soprano part. Another handwritten note "p" is written above the piano part. The score is written in a key with two flats and a common time signature.

FIG. 3.2 – Sélectivité et technicité de l'appropriation de la partition

3.2. LE CHANT CHORAL COMME VOCATION

J'avais envie de travailler avec des gens d'un niveau... Enfin, ça peut paraître hyper-prétentieux, mais d'un niveau équivalent. [...] [J'avais envie] de pouvoir faire un travail plus précis, et un peu plus ambitieux aussi. [...] C'est hyper-grisant de travailler avec un orchestre, le fait que toutes les voix qui s'agrègent. C'est hyper-grisant, mais on peut avoir envie aussi d'un travail tout autre, où il y a moins cet effet de masse qui va jouer, un travail plus ciblé, et chanter *a capella* aussi, c'est une expérience hyper intéressante. (Élisabeth, Choriste)

On assiste à un basculement des centres d'intérêt qui justifient l'engagement dans un chœur. Avec le caractère « grisant » de l'agrégation des voix, nous ne sommes pas si éloigné du plaisir choral évoqué plus haut. Mais si elle ne le nie pas, Élisabeth prend malgré tout ses distances avec ce rapport au chant choral. Avec le déplacement de ses centres d'intérêts se joue le retournement complet d'une partie de la rhétorique du chœur comme « loisir ». Jusqu'alors, le travail et l'exigence technique étaient décrits comme secondaires et le propre du loisir était précisément la possibilité de s'en affranchir. Premier retournement, ils sont ici au centre de la pratique du chœur et contribuent à lui donner une dimension nouvelle. Dans l'expérience du chant *a capella*, ce n'est plus le loisir qui est mis en avant, le caractère « intéressant » de l'expérience. Nous retrouvons la rhétorique qui justifiait la valorisation de répertoires répertoires savants. Seconde rupture : les notions de sérieux et d'ambition font l'objet d'un retournement complet et deviennent des valeurs positives. L'envie d'avoir une pratique porteuse de plus d'« ambition » est clairement revendiquée, obligeant par là-même à reconnaître le caractère apparemment « prétentieux » d'une telle position.

Les notions d'exigence qualitative et de travail sérieux que l'on voit émerger ici n'ont pas un contenu défini de façon claire et univoque. Pour Élisabeth, c'est le travail sur la voix et la sonorité. Pour Chloé, on reste dans une conception plus proche de la rigueur solfégique, ce sont la justesse et l'attention aux fausses notes qui sont évoquées en premier lieu.

C'était très bien en fait, c'était un excellent travail qu'on faisait. C'était pas ce qu'on fait maintenant, ... c'était très rigoureux.

C'est-à-dire ?

Très rigoureux. On avait un chef, bon c'est sûr son défaut c'était d'être caractériel. Mais il était très exigeant, il repérait les fausses notes, les questions de justesse. Il était très sensible à l'interprétation, et comme c'était un fin musicologue aussi, il nous faisait entrer dans l'œuvre, il nous en parlait en tant que musicien. [...] Et moi j'étais très très triste que le chœur s'arrête, parce que je trouvais qu'on faisait du bon boulot quand même. Même si j'adorais pas son caractère, c'est vrai, mais il transmettait quelque chose. (Chloé, Choriste)

Le point essentiel, au fondement de ces discours, est un relâchement de l'opposition entre « plaisir » et « travail ». C'est la qualité du chant qui est visée ici et son obtention passe par des sacrifices que sont l'acceptation des exigences et du comportement « caractériel » du chef de chœur. Avec ce relâchement de l'opposition entre « travail » et « plaisir », on s'éloigne d'une conception du chant choral comme « loisir » pour rentrer dans la sphère de la « vocation »²². De plus, le renversement de la valeur associée à l'idée d'ambition est un point récurrent. Prétentions et « prise au sérieux » ne sont plus des risques à conjurer. Pour Paul, c'est *a contrario* l'absence d'ambition qui est vécue comme un défaut du chœur qu'il a rejoint récemment.

Et puis il y a une chose aussi, c'est que notre programme n'est pas vraiment vraiment ambitieux. C'est-à-dire le fait de chanter des choses assez courtes. (Paul, Choriste)

Ce rapport à l'ambition se traduit en particulier dans le rapport à la production du chœur et à sa diffusion auprès d'un public. Nous avons vu que pour Jacques, s'il s'agit de « se faire plaisir », la qualité de la représentation en termes absolus compte moins que l'adhésion du public. L'humour et la complicité peuvent se substituer à la justesse. Dans le cadre de la rhétorique de la vocation, le concert est au contraire un aboutissement lié à la recherche de qualité musicale. Après avoir évoqué l'absence d'ambition de son chœur, Paul enchaîne en regrettant le faible nombre de concerts.

Une chose aussi que je regrette, c'est qu'on a fait qu'un seul concert.
Pour moi, la partie intéressante dans le chant, c'est justement le concert,

22. L'opposition entre *loisir* et *vocation*, ne dit rien de l'attachement à la musique des acteurs. Il ne s'agit évidemment pas de réserver aux uns le privilège d'un goût noble et inspiré pour la musique que l'on dénierait aux autres. L'opposition renvoie à deux rhétoriques susceptibles d'être employées pour justifier le plaisir tiré du chant choral. Ce qui distingue ces deux types de discours c'est, dans la relation qui unit le sujet à l'objet de son plaisir, le pôle sur lequel repose le principe ultime du goût de la pratique chorale.

La vocation justifie le plaisir par l'objet aimé. La source du plaisir, c'est la beauté de telle ou telle musique, la qualité d'un travail exigeant, ... La vocation ne prend pas nécessairement les formes de l'emportement mystique ou de l'exaltation inspirée, mais elle met toujours en scène une nécessité qui s'impose à l'acteur. La rhétorique de loisir s'appuie au contraire sur l'individu. La source du plaisir ne réside plus dans l'universel de l'œuvre ou de l'exigence qualitative, mais dans la particularité du sujet. « Ce n'est pas parfait mais *moi* j'aime ça ».

S'en tenir à l'opposition entre d'une part l'humilité et le goût de l'effort d'un musicien qui se met au service d'œuvres musicales « nécessairement sublimes », et d'autre part l'égotisme de celui qui cherche avant tout à « se faire plaisir », reviendrait à être dupe des enjeux de distinction omniprésents dans ces rapports à la musique. Derrière la rhétorique de la vocation, il faut évidemment lire la volonté de captation de la légitimité du répertoire que l'on encense. Dans la rhétorique du loisir, l'accent mis sur la première personne de l'énoncé « ça *me* plaît », doit surtout être lu comme une relativisation du goût, qui témoigne en dernier lieu d'un sentiment d'indignité. Il n'y a pas lieu de porter de jugement sur la nature du plaisir des acteurs. Derrière les rhétoriques de justification du plaisir se jouent simplement des postures différentes face à l'objet musical et en dernier lieu des pratiques distinctes.

3.2. LE CHANT CHORAL COMME VOCATION

parce que c'est là que tout se passe, c'est là que tu cristallises, tout ce que tu as appris, et c'est là aussi que généralement, sans doute sous l'effet du stress, tu arrives à donner un petit peu plus que ce que tu fais d'habitude. [...] Si tu n'as pas de concerts, au final tu n'avances pas. Et surtout tu prends de mauvaises habitudes, tu n'as pas un œil extérieur, tu n'as pas l'œil du public, et tu ne te sens pas aussi pressé que si tu avais une contrainte. [...] Le fait de se fixer un certain nombre de concerts oblige du coup à se fixer un certain nombre de répétitions, qui obligent du coup à travailler plus rapidement pendant ces répétitions, qui obligent du coup à faire en sorte de bien travailler dès le départ, à se placer, connaître, mieux écouter les personnes autour de soi, de bien réussir à s'entendre. (Paul, choriste)

Le concert a ici une double valeur. Le moment même de la représentation est un aboutissement et incite au dépassement de soi sous l'effet du stress. À plus long terme, il est un aiguillon qui, en fixant une échéance, transforme le rapport des membres du chœur au travail et renforce leur engagement. Ces deux valeurs du concert marquent également un détachement vis-à-vis d'une conception de « loisir » définie en opposition à la contrainte.

Vers un entrepreneuriat choral

La rhétorique de la « vocation », en rupture avec la notion de loisir, a des effets profonds sur les trajectoires des individus. Par contraste avec le caractère relativement passif des trajectoires chorales de « loisir » que nous observions plus haut, les choristes qui s'inscrivent dans le registre de la vocation présentent leurs trajectoires sous un jour beaucoup plus actif. Charles illustre ce point. Sa circulation dans le domaine choral est présentée comme le résultat de démarches entreprises pour répondre à des objectifs précis.

J'ai essayé d'arrêter le chant pendant quatre ans, mais j'ai pas tenu plus que quatre ans, et j'ai recommencé à la maîtrise. Mais je trouvais que ça commençait à se répéter le répertoire, on commençait à reprendre des choses que j'avais déjà chanté deux ou trois fois, donc j'ai souhaité partir. J'ai regardé ce qui se faisait un petit peu à Paris. Et je suis rentré dans l'ensemble vocal *J. . .* (Charles, Choriste)

La démarche de choix rationnel — « j'ai souhaité partir. J'ai regardé ce qui se faisait. Je suis rentré dans tel ensemble » — apparaît ici comme la conséquence directe d'une vocation (l'incapacité à arrêter) et d'attentes musicales précises (une volonté de découverte de nouveautés en particulier dans le répertoire). Cette trajectoire individuelle tranche avec le caractère presque fortuit des engagements motivés par la

recherche d'un loisir. Cette logique active peut prendre la forme de véritables démarches entrepreneuriales. Les acteurs ne se contentent plus de chercher des chœurs, mais s'impliquent dans leur fonctionnement et créent des groupes qui correspondent au plus près à leurs attentes.

La trajectoire d'Élisabeth illustre ce type d'entrepreneuriat choral. Elle rejoint une association qui rassemble un chœur symphonique et un chœur de chambre. Elle commence par chanter dans le grand chœur ouvert à tous avant d'intégrer le chœur de chambre déjà plus sélectif. Elle s'implique alors au sein du conseil d'administration et participe à la création d'un nouvel ensemble vocal au sein de la structure à l'effectif encore plus réduit, de seize chanteurs recrutés sur audition²³. Au bout de deux ans, le chef qu'elle apprécie quitte la direction. Moins en phase avec son remplaçant et plus attirée par les groupes vocaux d'effectif réduit et par un répertoire spécialisé dans la musique baroque, elle quitte l'association chorale et crée un nouveau groupe correspondant exactement à ses attentes en fédérant des amis chanteurs.

3.3 Rapports à la pratique et trajectoires individuelles

Les notions de loisir et de vocation permettent de distinguer deux rapports clairement distincts au chant choral. Cette distinction est pertinente pour rendre compte de la diversité des modes d'engagement personnel dans le monde choral. Nous nous penchons ici sur les fondements de cette opposition ainsi que sur les limites d'une telle représentation de la population des choristes.

3.3.1 Deux rapports au chant choral

Les représentations et les pratiques des choristes peuvent être organisés en deux rapports idéal-typique au chant choral (cf. tableau 3.1, p. 160). L'opposition qui se dessine entre une pratique de loisir et une pratique de vocation est fondée en premier lieu sur le rapport à la dimension musicale du chœur. C'est l'introduction de considérations proprement musicales (un intérêt ciblé pour le répertoire, la prise en compte de considérations techniques), qui fait basculer l'acteur hors d'un discours axé uniquement sur la notion de loisir. Cette opposition est essentielle pour comprendre les dynamiques qui animent le monde choral. Nous y reviendrons dans le

23. Ce type de structure chorale « emboîtée » est courant, en particulier pour les grands chœurs symphoniques.

3.3. TRAJECTOIRES INDIVIDUELLES

cadre des chapitres qui suivent²⁴. Une fois systématisée cette typologie des formes d'engagement dans la pratique chorale, il faut cependant nous interroger sur ses limites. Jusqu'à quel point permet-elle de rendre compte de la réalité des logiques d'engagements ? Dans quelle mesure ne nous enferme-t-elle pas dans une lecture unidimensionnelle des individus ?

La frontière entre un loisir apportant un plaisir immédiat, et une vocation plus sensible au travail et à la recherche de qualité musicale n'est évidemment ni tranchée ni étanche. La notion de plaisir sonore en particulier peut être très présente dans la bouche de tenants d'une conception du chœur comme vocation. Les discours tenus sur le répertoire contemporain sont souvent révélateurs de l'ambiguïté de cette notion de plaisir sonore. Malgré la complexité de ce répertoire, les termes utilisés par ceux qui le pratiquent pour en rendre compte ne sont pas d'ordre intellectuels. Il relèvent de deux ordres lexicaux : celui du plaisir sonore, et celui de l'apprentissage. Le plaisir sonore évoqué est de même nature que celui dont font part les chanteurs débutants qui s'insèrent pour la première fois en chantant dans une harmonie consonante. Ce qui le distingue toutefois c'est qu'il n'est pas spontané mais passe par une phase d'apprentissage. Plaisir sonore immédiat et vocation musicale sont donc pris dans un rapport de continuité. La seconde peut être présentée comme une version « éduquée », « domestiquée » du premier²⁵. Le goût de Benoît pour la musique contemporaine illustre ce point. Il décrit comment il a découvert le plaisir de la dissonance à l'occasion de ses études musicales.

[Cette expérience], ça m'a initié au répertoire contemporain, et à une vision différente de la musique, une esthétique contemporaine, qui est plus sur une recherche d'effets de sons, de textures sonores, plus que de justesse, d'accords parfaits ou de belles septièmes d'espèce. Des choses plus dissonantes, et moi la dissonance, ça m'a vraiment touché. (Benoît, Chanteur, Chef de chœur)

Organiser la population des choristes autour d'une opposition franche entre deux types de rapport au chant choral est donc réducteur. Si dans l'ordre des discours, les oppositions sont généralement relativement franches, la pratique est le lieu de

24. En particulier dans le cadre du chapitre sur la construction des chœurs amateurs comme acteurs collectifs, cf. Chapitre 5.

25. Le plaisir de la dissonance s'apparente ici à celui des fumeurs de marijuana de Becker [Becker, 1985]. Il s'agit d'apprendre à reconnaître comme agréables des sensations qui ne sont pas nécessairement perçues comme tel au premier abord. Il n'y a d'ailleurs aucune raison de considérer que le plaisir tiré des accords consonants par les débutants est plus naturel. Mais l'association d'un accord parfait à un sentiment de plaisir relève d'une socialisation musicale plus spontanée, liée à une intégration passive et de long terme des canons de la culture musicale occidentale.

CHAPITRE 3. LOISIR ET VOCATION

		Loisir	Vocation
Représentations	Finalité de la pratique	Plaisir (corporel et sonore) Dimension sociale (activité socialisante, et projection d'un idéal social)	Qualité esthétique (justesse, sonorité) Sérieux du travail réalisé
	Rejet	Refus de la prise au sérieux prétentieuse	Critique du manque d'ambition
	Tolérance	Tolérance pour l'imperfection technique	Apparence de prétention, élitisme assumé
Esthétique	Rapport au répertoire	Indifférent (répertoire varié)	Hierarchisant (répertoire spécialisé, en particulier mais non exclusivement dans l'ordre savant)
Pratique	Rapport à la technique	Possibilité d'une pratique sans technique : Écoute, mémorisation, répétition	Possibilité d'une technique virtuose
	Trajectoire chorale	Passive ; Poids des relations sociales	Active ; Entrepreneuriat choral

TAB. 3.1 – Conceptions de la pratique chorale

construction de situations concrètes intermédiaires. Entre des trajectoires relativement passives et des trajectoires « d'entrepreneurs chorals » d'une part, entre une pratique étrangère à toute considération technique et une pratique virtuose d'autre part, toutes les situations intermédiaires sont envisageables. Le comblement par « bricolages » de techniques lacunaires est en ce sens extrêmement révélateur. Même dans l'ordre des représentations, les discours des choristes s'extraient, parfois de façon spectaculaire, de cette opposition, et concilient les contraires de façon parfois inattendue. La question de savoir dans quelle mesure l'opposition que nous décrivons permet ou non d'établir une typologie rigoureuse des *individus* est un faux débat. Nous faisons ici un usage idéal-typique de cette dichotomie, qui laisse ouverte la possibilité de situations intermédiaires complexes. Certains choristes tiennent des discours parfaitement cohérents et font preuve d'une systématisme remarquable dans leur comportement. D'autres ont des discours plus souples et illustrent plus le modèle de *homme pluriel* de Bernard Lahire [Lahire, 1998] que celui de l'habitus bourdieusien.

Constater les limites d'une démarche idéal-typique ne doit pas interdire de chercher des régularités, et la perspective de l'*homme pluriel* n'est pas satisfaisante si le constat de la complexité des individus équivaut à renoncer à organiser celle-ci. L'enjeu pour nous est de cerner les déterminants qui fondent la cohérence ou au contraire le caractère pluriel des profils. Dans cette optique, il faut être particulièrement attentif aux trajectoires des individus. Deux éléments doivent être soulignés. Tout d'abord, les profils les plus cohérents que nous observons sont ceux d'individus qui entretiennent un rapport de vocation au chant choral. L'émergence de tels profils est très étroitement liée au passage par les institutions d'enseignement musical spécialisé (écoles de musique et conservatoires). D'autre part, le rapport à la pratique chorale des choristes est susceptible de varier dans le temps. Les profils « pluriels » sont moins le reflet d'une complexité permanente dans le temps qu'un effet de la reconstruction *ex post* d'une carrière dans le moment de l'entretien. La projection synchronique d'une succession d'états peut donner le sentiment d'une complexité voire de contradictions, quand le redéploiement d'une trajectoire dans le temps permet de donner sens à une transformation.

3.3.2 Le rôle des institutions de formation musicale

La plupart des individus ont déjà chanté dans leur vie lorsqu'il rejoignent un chœur. Le rôle de l'environnement familial sur le développement d'un rapport indi-

viduel à la voix a déjà été évoqué. En ce qui concerne le chant collectif, la plupart des chanteurs évoquent des expériences antérieures chorales passées dont les cadres les plus fréquents sont l'école et la pratique religieuse. Les expériences musicales à l'école sont en principe très largement partagées. Elles sont souvent évoquées comme repoussoir : limitées et jugées peu intéressantes. Les expériences positives sont liées à des personnalités « exceptionnelles » : des enseignants dont l'investissement personnel a permis le développement d'initiatives inhabituelles en cadre scolaire. Lorsque le rôle de la pratique religieuse est évoqué, c'est souvent en termes plus positifs. La religion reste indubitablement un vecteur de familiarisation avec la pratique du chant²⁶. Si ces expériences font que la plupart des choristes ne sont pas totalement étrangers au chant en groupe, elles ne débouchent pas pour autant sur la structuration systématique de rapports cohérents à la pratique chorale.

La situation change radicalement pour une frange d'individus qui sont passés par des institutions de formation musicale spécialisée : conservatoires, écoles de musique, maîtrises et manécanteries. Celles-ci contribuent à l'émergence d'un amateurisme de conservatoire dont les formes sont structurées par l'horizon de la professionnalisation [François, 2004]. Le premier effet du passage par ces cursus de formation musicale est l'acquisition d'une solide technique musicale. Même les individus qui ne sont pas passés par des formations purement chorales (maîtrises), mais par des formations instrumentales (en conservatoire ou en école de musique), ont acquis une technique de solfège aisément transposable dans le domaine choral. Même si elle ne forme pas nécessairement au déchiffrement chanté, une technique instrumentale (souvent de clavier) permet un apprentissage plus autonome de la partition.

L'année dernière, la chef donnait des partitions, et je sais quand même, avec le piano, je peux répéter à la maison, et me chanter les chansons en faisant la musique au piano. Par contre lire directement les notes comme ça, et déchiffrer, ça, non, je sais pas du tout faire ça. (Françoise, Choriste)

Par ailleurs, ces institutions de formation inscrivent les individus dans un rapport spécifique au répertoire. Elles sont souvent le cadre d'un contact répété et approfondi avec des œuvres de répertoire savant. Ceci contribue à développer chez les individus un rapport très particulier à la musique chorale. On voit se dévelop-

26. Plusieurs interviewés évoquent spontanément le cadre religieux lorsqu'ils décrivent les débuts de leur pratique chorale. Les seules expériences recueillies relèvent des religions chrétiennes. Pour les catholiques, les expériences évoquées sont occasionnelles. Il s'agit de chants préparés pour des occasions spéciales (messe de Noël, communion). Pour les protestants en revanche, les expériences sont marquées par une implication plus régulière liée à une participation plus forte de l'assemblée. Les récits recueillis témoignent alors d'une plus grande familiarité avec la pratique du chant.

per conjointement un goût pour des genres musicaux pointus, et un intérêt marqué pour une approche plus technique de l'interprétation. Le témoignage de Paul illustre ce point. Il explique comment s'est développé son goût pour la musique baroque. L'origine de sa volonté de spécialisation sur ce répertoire trouve ses racines dans son passage par la manécanterie des Petits-Chanteurs à la Croix de Bois, ainsi que dans l'option musique qu'il a suivie au lycée²⁷. C'est d'ailleurs dans ce cursus spécialisé au lycée qu'il noue les contacts qui vont le conduire à rejoindre des ensembles semi-professionnels spécialisés dans la musique baroque.

Au départ, disons que j'ai un goût prononcé pour la musique classique dans son ensemble, dès le départ aussi, j'ai une grande admiration pour Bach. Ça c'est un héritage des Petits-Chanteurs, c'est que le fait de chanter des pièces de Bach, ça me plaisait énormément. Ce goût-là, j'ai pu l'approfondir au cours donc de l'option musique que je préparais à partir de la seconde. [...] Et puis donc, ça s'est fait au fur et à mesure des œuvres que je chantais. Comme je chantais de la musique baroque, je me suis intéressé à des pièces de musique baroque un petit peu plus pointues, jusqu'à être référencé comme étant un chanteur de musique baroque. (Paul, Choriste)

Par contraste avec le profil extrêmement indéterminé des choristes, dont la socialisation musicale ne s'est faite que dans le cadre de l'école ou de l'église, on voit donc émerger une frange de choristes dont le profil choral est beaucoup plus clairement structuré. La spécificité de ces profils tient à l'action d'institutions de formation musicale. Pour ces choristes, l'attachement au chant choral tient à la combinaison d'un rapport technique au chant en chœur, avec des orientations prononcées vers des répertoires spécialisés.

3.3.3 Des logiques d'engagement changeantes

Les logiques d'engagement choral sont variables dans le temps. Deux types de trajectoires peuvent être observés. La dimension pédagogique du chœur est indéniable. Elle peut transformer au fil du temps le rapport qu'ont les individus à la pratique musicale. D'autres trajectoires se traduisent par un engagement décroissant qui peuvent conduire à terme au retrait de la pratique chorale

27. Ce cursus conduit les élèves de lycée qui le choisissent à suivre 6h30 de musique par semaine et à passer des épreuves musicales comptant pour un coefficient 6 dans le cadre du baccalauréat. Cette filière est un cursus de formation se rapprochant plus des institutions de formation spécialisée que des cours classiques de musique de l'éducation nationale.

Le chœur comme formation

Si la formation musicale d'un chanteur a un effet important sur son engagement choral, l'inverse est également vrai. La pratique chorale comporte une dimension pédagogique importante. Les techniques musicales « bricolées » sont très révélatrices de cette dimension formatrice du chœur. La façon dont les chanteurs considèrent leur pratique peut par conséquent évoluer radicalement dans le temps. Le cas de Jacques est absolument exemplaire. Nous l'avons vu tout d'abord se faire le chantre d'une approche décomplexée du chant choral, mettant à distance la prétention et soulignant que « l'important c'est de se faire plaisir ». Ce discours apparaît en net décalage avec celui qu'il tient sur le dernier chœur qu'il a rejoint. Il explique avoir été désarçonné par le « manque de rigueur » du chef et se fait à cette occasion l'apôtre d'une conception du chant choral basée sur le « sérieux ».

J'ai été un peu surpris de... de son manque de rigueur. Concrètement, je m'apercevais... euh... qu'il était pas professionnel, voilà, dans un sens ou il manquait d'après moi de... de, faudrait que je trouve mes mots. De sérieux, de... je trouve pas le mot, pas de sérieux, mais de...

Qu'est-ce qui n'allait pas ?

Il laisse trop aller en fait, il recentre pas.

Tu as des exemples ?

Ben disons, je pense qu'il est pas du tout assez carré au niveau du rythme, de la rythmique, pour donner les gestes, les départs, pas toujours, il donne pas toujours la note de départ, c'est un peu n'importe quoi en fait. [...]

Bon, concrètement, à un moment, je me suis dit « est-ce que je vais pas changer de chorale ? » (Jacques, Choriste)

Un point extrêmement marquant avec Jacques est la façon dont sa pratique du chœur se transforme au cours du temps. Les motivations de son engagement évoluent radicalement. Il n'évoque aucun enthousiasme préalable à l'égard du chant choral. Sa première inscription dans un chœur était présentée plus haut comme un événement presque fortuit lié à un entraînement mutuel avec une amie, dans le cadre des pratiques associatives de son école. Très rapidement, il découvre en marge de son chœur des formes particulières de pratiques au contact d'un ensemble vocal de petite taille, ainsi qu'un répertoire d'arrangements de jazz et de variété. Il développe un intérêt très fort pour ce type de pratiques. Son rapport au chant choral bascule très vite d'un engagement social (amical et associatif) à un engagement de vocation.

Cette transformation se traduit dans les formes de son engagement. Son rapport au chant se technicise. Il est l'un de nos interviewés pour qui la dimension formatrice de la chorale est la plus manifeste. Il évoquait plus haut les « trucs » qu'il mobilise de

3.3. TRAJECTOIRES INDIVIDUELLES

façon systématique pour gagner en autonomie dans l'apprentissage de la partition. D'autre part, il bascule dans une posture relevant beaucoup plus de l'entrepreneuriat choral. À la fin de ses études, il déménage et cherche un cadre pour continuer à chanter. L'activité qu'il déploie à cette occasion contraste fortement avec la passivité de son premier engagement. Il multiplie les recherches sur Internet et adopte une posture « comparative » inhabituelle chez les choristes.

Ce que j'ai compris c'est que l'an dernier, il y avait une partie de la chorale qui était carrément partie pour former sa propre chorale. [...] Alors je suis allé à leur concert justement, pour me faire une idée du niveau précisément. (Jacques, Choriste)

Et il finira par entrer en contact avec d'autres chanteurs avec lesquels il formera un groupe vocal *a capella*, marquant ainsi l'aboutissement d'une trajectoire allant d'un engagement fortuit dans le monde choral à l'adoption d'une posture d'« entrepreneur choral ».

Retrait

À l'opposé, on assiste à des trajectoires de retrait de l'engagement choral. Les trajectoires chorales sont, nous l'avons, vu fortement soumises aux aléas des vies individuelles. Des évolutions de situations personnelles peuvent conduire à des transformations contraintes de l'engagement choral. Ces évolutions conduisent parfois à une réévaluation des principes sur lesquels repose l'engagement choral. Le cas de Paul est parlant. Sa jeunesse est marquée par une pratique extrêmement intensive de la musique chorale, d'abord au sein d'une manécanterie, puis dans le cadre d'ensembles de haut niveau, spécialisés sur des répertoires baroques. Il est même conduit à participer à des productions à dimension professionnelle. La fin de ses études et le début de sa vie professionnelle le contraignent à abandonner quelques années la pratique du chœur. Lorsqu'il est enfin en mesure de reprendre celle-ci, sa faible disponibilité l'empêche de rejoindre un ensemble correspondant à ses attentes. Sur une base amicale, il finit par rejoindre un chœur extrêmement éloigné de sa pratique d'origine, tant en termes de répertoires que de niveau technique. Après avoir hésité à rester au sein de cet ensemble, la convivialité du groupe, et l'engagement à l'égard de l'amie qui l'a recruté, font qu'il y reste.

On assiste donc ici à un mouvement inverse de celui de Jacques. La soumission de la pratique amateur aux aléas de la trajectoire individuelle (professionnelle notamment) conduisent ce choriste à transformer radicalement les formes de son

engagement, simultanément à une redéfinition de ses motivations pour la musique chorale.

Conclusion

Vocation ou loisir, activité à finalité esthétique ou à finalité sociale, le sens que prend la pratique chorale aux yeux des choristes n'est pas univoque. Il oscille entre deux pôles qui se traduisent par des dispositions pratiques clairement distinctes : virtuosité technique, spécialisation et entrepreneuriat choral dans un cas ; rejet de la technique, indifférence au répertoire et passivité des trajectoires dans l'autre.

Les pôles que nous dessinons ici n'ont bien sûr qu'une finalité idéal-typique. La dimension formatrice du chant choral ouvre la porte à une transformation dans le temps du rapport entretenu à la pratique. Il n'en reste pas moins que si de nombreux choristes ont un rapport souple au chant choral, conciliant les contraires dans leurs discours et adaptant leurs pratiques dans un continuum de postures techniques « bricolées », les institutions de formation musicale contribuent à former des individus au profil très cohérent dans l'ordre de la vocation artistique.

Les chefs de chœur du monde amateur

Introduction

Le fonctionnement d'un chœur est basé sur le face-à-face d'un groupe et d'un individu, le chef de chœur¹. Le rôle du chef de chœur est avant tout musical. Sa spécificité tient au fait qu'il ne consiste pas directement à faire musicalement, mais à faire faire : le chef est un « musicien silencieux ». Cette situation soulève la question de l'autorité musicale du chef de chœur et de ses fondements. Les termes mêmes qui désignent cette fonction, « chef », « direction », soulignent le caractère central de l'exercice d'une forme de pouvoir dans le cadre de ce rôle très particulier. Cette dimension demande cependant à être nuancée. Les lectures traditionnelles de la direction musicale font de celle-ci l'incarnation d'un pouvoir charismatique découlant de qualités individuelles. Nous relativiserons cette vision en montrant que l'enjeu de la direction musicale est avant tout une question de coordination. L'autorité du chef repose sur la maîtrise par celui-ci d'une technique (notamment gestuelle), et sur l'affirmation d'un écart de compétences entre le chef et le groupe.

La dimension personnelle du pouvoir de la direction musicale doit également être relativisée au vu des trajectoires des chefs de chœur. Plus qu'une orientation individuelle manifestant les qualités d'un individu, les parcours des chefs de chœurs marquent par l'effacement des décisions individuelles. L'orientation vers la direction prend fréquemment la forme de processus collectifs au sein desquels le chef « en devenir » n'est pas le seul acteur impliqué.

Enfin, nous soulignerons la complexité de la fonction de direction qui ne se laisse

1. Si certains chœurs travaillent sans chef, il s'agit d'une infime minorité. Il s'agit généralement de groupes de taille limitée, composés de musiciens autonomes, donc bien formés dont la démarche se rapproche souvent plus de la musique de chambre que du chœur.

pas réduire à sa seule dimension musicale. La diversité des rapports au chant choral, que nous avons illustrée pour les choristes, est également très sensible lorsque l'on se penche sur la fonction de direction chorale. Nous décrirons ici la diversité des rôles les chefs de chœurs peuvent être appelés à endosser.

4.1 Un « musicien silencieux »

Il m'arrive de dire — évidemment, ça fait un peu provocateur — de dire que plus ça va, moins je sais ce que ça veut dire diriger. Mais il y a une part de vérité là-dedans. C'est une chose tellement incongrue... C'est le seul musicien qu'on n'entende pas. C'est un musicien théoriquement silencieux, tout au moins en concert. Il se rattrape bien en répétition d'ailleurs [rire]... (Stéphane Caillat)

Nous ne contesterons pas à son auteur la dimension « un peu provocatrice » de son affirmation, d'autant plus sensible quand l'on connaît son parcours. Élève de César Geoffray, actif dans le milieu choral depuis les années 1940, il a joué au cours de sa carrière un rôle de premier plan dans le monde choral en tant que chef de chœur et que pédagogue. L'idée qu'il ne sache pas ce qu'est la direction de chœur laisse perplexe. Au-delà de la boutade cependant, cette remarque soulève des questions importantes. En quoi consiste le rôle musical de cet acteur silencieux qu'est le chef de chœur ? Qu'un chef de chœur disposant d'autant d'expérience puisse tenir ce genre de propos souligne la complexité de la réponse.

4.1.1 Chanter par la bouche des autres

La difficulté à définir ce qu'est un chef de chœur tient à cet étrange caractéristique : « c'est un musicien silencieux ». L'expression musicale du chef de chœur est indirecte. Cette spécificité de la direction musicale constitue un objet de réflexion courant pour les chefs de chœurs qui cherchent à verbaliser la particularité de leur situation. Ce chef de chœur signale bien le caractère indirect de l'expression musicale liée à la direction : il chante « par la bouche des autres ».

Ça m'est apparu très clairement que pour moi, le chef de chœur, c'est un mode d'expression, c'est pas un super choriste

Qu'est-ce que vous entendez par là, un mode d'expression ?

Mon mode d'expression, c'est d'être chef de chœur, c'est de faire chanter les autres, j'aime chanter par la bouche des autres. C'est comme ça que je m'exprime, alors que les choristes, leur mode d'expression, c'est le fait de chanter. (Richard, chef de chœur)

Le terme d'« instrument » est régulièrement utilisé par les chefs pour évoquer les chœurs qu'ils dirigent. Cette image appliquée à un groupe d'acteurs traduit bien la particularité de la direction. Le face à face du chef et des choristes est mis en parallèle avec l'activité d'un interprète manipulant son piano ou son violon. Derrière l'image du musicien silencieux se pose la question de l'exercice d'un pouvoir de la part du chef de chœur sur le groupe. La qualité de musicien interprète du chef de chœur tient à sa capacité à « instrumentaliser » les chanteurs qu'il dirige. La direction musicale repose sur la capacité d'un individu à exercer une influence sur un ensemble d'exécutants. La figure du chef de chœur peut de ce point de vue être rapprochée de celle du chef d'orchestre, autour de laquelle s'est développée au cours des XIX^e et XX^e siècles l'image du dictateur omnipotent à la tête de sa phalange musicale [Liébert, 1990]. Le chef devient chez certains auteurs l'incarnation même de la notion de puissance [Canetti, 1966].

Quels sont les fondements de la relation de pouvoir qui s'établit entre le chef et le groupe ? Les lectures traditionnelles de la direction musicale insistent surtout sur sa dimension charismatique². Ces approches ont été tempérées par des travaux mettant en évidence le caractère relationnel du pouvoir du chef, en insistant en particulier sur la résistance des musiciens au pouvoir du chef [Lehmann, 1995], ou les mécanismes de délégation d'autorité [François, 2002]. Nous insisterons également sur la dimension relationnelle de la direction. Contrairement à une vision charismatique où le pouvoir repose sur les qualités innées d'individualités exceptionnelles, la capacité du chef à exercer une autorité musicale repose sur des compétences acquises.

4.1.2 L'efficacité du geste

Le chef manipule son chœur au sens premier du terme : il agit sur lui de la main. Avant d'être la manifestation d'un pouvoir charismatique, le contrôle qu'exerce le chef sur le groupe découle d'une coordination sur la base de conventions gestuelles (on parle de gestic) : *actus* signalant les départ, battue de différents types de mesure (« Deux quatre », « trois quatre », ...) selon les schémas codifiés par Berlioz [Berlioz, 1855]. Ces conventions constituent la dimension la plus immédiatement concrète et visible pour le public du chœur de l'activité du chef.

Les choristes de leur côté apprennent à connaître la signification de ces gestes simples effectués par le chef de chœur. Après avoir chanté les notes de départ des

2. L'histoire de la direction d'orchestre que propose Liébert [Liébert, 1988, Liébert, 1990] participe d'une telle lecture. Elle est avant tout celle d'une succession d'individualités exceptionnelles — de Berlioz et Wagner à Karajan en passant par Weingartner.

différents pupitres le chef respire en réalisant un geste préparatoire. Au signal, l'ensemble des choristes commence à chanter de façon coordonnée. L'alternance régulière de mouvements de mains verticaux et horizontaux répétés selon une même séquence donne aux chanteurs une mesure sur laquelle ils se calent rythmiquement. À la fin du morceau, le chef maintient la main ouverte, paume en l'air, le chœur tient la valeur longue qui conclut la phrase musicale. Le chef retourne sa main en la fermant. Les choristes cessent de chanter simultanément. La découverte par les chefs de la sensation de manipuler la production sonore du groupe est souvent vécue de façon émerveillée. L'exercice de ce pouvoir de contrôle de l'expression musicale du groupe exerce chez certains une forme de fascination. L'enthousiasme avec lequel Julie évoque sa « première fois » est parlant.

Je me souviendrai toujours du premier moment où j'ai commencé à diriger ce truc. Ah, c'était trop bien. Avoir la musique dans les mains, et hop, tu donnes le départ, et tout le monde chante pour toi. C'est géant. [...] Et voilà, c'était magique, ah non, j'oublierai jamais ce, oh... ah non, je me souviens trop de la salle et tout, tout le monde qui te regarde, et là « Bam ! », le son qui part, c'était trop bien. (Julie, chef de chœur)

La découverte de l'efficacité du geste du chef est souvent une prise de conscience marquante sur laquelle s'attardent volontiers les acteurs. Ils évoquent des anecdotes soulignant les effets concrets sur le plan sonore d'une direction. L'impact du geste du chef sur la sonorité du chœur est confirmé du point de vue des chanteurs. Les choristes évoquent le plaisir plus ou moins marqué qu'ils ont à chanter avec tel ou tel chef. Emmanuel chante dans des ensembles, et est lui-même chef de chœur. Sa formation l'a sensibilisé à l'impact de l'attitude du chef du point de vue du chanteur. Il souligne ce qui dans leur geste peut faciliter ou au contraire rendre l'interprétation malaisée sur le plan vocal.

Denis, ce que j'adore, c'est son geste qui est très vocal.

Un geste très vocal ?

Oui, ben c'est dur à expliquer ça, mais c'est simplement le fait qu'on se sente bien vocalement quand Denis dirige. Mais c'est très marrant. Quand on est en chœur école un mercredi par mois, tous les chefs passent sur le même chœur, et de chef en chef, la sonorité change complètement, et moi ça m'est arrivé de chanter dans des chœurs, avec d'autres chefs on arrive pas à chanter, parce que le geste est pas vocal, on se sent pas bien vocalement pour chanter. [...] Le geste est trop dur, et puis c'est vraiment physique, au bout de 5 à 10 minutes, on n'arrive pas à chanter, c'est pas joli, on se sent coincés. (Emmanuel, Chanteur et chef de chœur)

Avant de reposer sur un pouvoir charismatique, la direction repose donc sur une « gestique ». L'apprentissage de gestes codifiés est une des étapes de base de l'apprentissage de la direction. La décomposition des schémas de mesure (cf. figure) est un passage obligé des nombreux ouvrages de formation à destination des chefs de chœur diffusés en particulier dans le cadre de l'éducation populaire [Kaelin, 1974, Corneloup, 1979, Wagner, 1962].

4.1.3 Les fondements du pouvoir

Le pouvoir de diriger un groupe musicalement ne repose pas sur la seule personnalité du chef, que ce soit sur son charisme ou sur ses compétences. Il se définit dans le cadre d'une relation avec le groupe. Les caractéristiques du chœur et le lien qui unit le chef au groupe sont déterminants dans la définition d'une capacité du chef à agir sur la production sonore de l'ensemble.

Un pouvoir relationnel

Comme toute relation de pouvoir, le contrôle exercé par le chef sur le chœur n'est ni absolu, ni unilatéral [Friedberg, 1993]. La capacité à diriger musicalement se définit dans une interaction au cours de laquelle la composition du chœur et ses dispositions à l'égard du chef sont primordiales. Emmanuel met bien en évidence cette dimension relationnelle du pouvoir de direction musicale. Il s'étend longuement au cours de l'entretien sur une master classe internationale qu'il a suivie au cours de sa formation de chef de chœur. La langue constituait une difficulté pour les stagiaires dont les bases d'anglais et d'allemand s'avèrent trop limitées pour expliquer au chœur école leurs intentions musicales.

Le premier soir ça a été très dur. Après, plutôt que de s'arrêter et de parler — surtout qu'on avait un chœur très fort donc qui n'avait pas besoin de ça — on pouvait tout faire passer par le geste. Plutôt que de dire telle mesure je voudrais que ce soit piano, telle mesure on fait un *crescendo*, telle mesure, *legato*, telle mesure c'est plus *staccato*, on faisait plus passer dans le geste, et on montrait le *legato* le *staccato*, le *crescendo* qu'on voulait. Et c'est ce que les profs de toute façon nous ont demandé très vite, ils nous ont dit vous parlez trop, il faut faire passer par le geste, vous avez un chœur qui répond très bien et qui est très sensible au geste. (Emmanuel, Choriste et chef de chœur)

L'explication d'Emmanuel met en évidence l'importance de la composition du chœur dans la capacité du chef à contrôler la production sonore du groupe. Il ne

suffit pas que le geste soit adéquat et éloquent, encore faut-il que le chœur soit en mesure d'y répondre. Ici, la capacité du chef à transmettre des intentions musicales repose sur le bon niveau technique des choristes dont Romain avait déjà souligné la qualité « quasi-professionnelle ». Emmanuel poursuit et évoque une anecdote de la master classe qui révèle un second facteur influant fortement sur la capacité du chef à contrôler la production sonore du chœur.

J'ai dirigé une pièce anglaise, il y a un détail que je n'ai jamais réussi à avoir dans ma répétition, une consonne qui était jamais à sa place. À la fin de mon passage, le formateur anglais vient et dit au chœur « on va reprendre juste cette mesure là ». Il a rien dit et ça a fonctionné très bien, alors que moi j'avais perdu un quart d'heure à le mettre en place.

Comment tu expliques ça ?

Ben... tout simplement au niveau de la technique de geste, c'était la consonne finale qui était pas ensemble et pas sur un temps. Et moi j'arrivais pas à la donner parce qu'en plus il y avait un trait sur la note, il fallait montrer le trait, montrer la coupure de la note et ça marchait jamais. Lui n'a rien dit, il a fait ça simplement et le chœur a réagi. Bon, après, il y a aussi le fait que le prof se met devant le chœur, et tout de suite le chœur est plus attentif, c'est la même chose dans le chœur école le mercredi. [...] Dès que le prof arrive devant le groupe, il y a une attention qui est accrue. (Emmanuel, choriste et chef de chœur)

Emmanuel revient tout d'abord sur le facteur fondamental de la compétence gestuelle. La maîtrise technique de gestes codifiés ne suffit cependant pas à elle seule à obtenir le résultat voulu. La citation montre la grande importance de la disposition des choristes à l'égard du chef. L'ensemble de la relation qu'entretiennent le chef et le groupe déborde dans le domaine de la collaboration musicale. Le pouvoir musical du chef qui se déploie lorsqu'il dirige peut être affaibli ou au contraire renforcé par la nature des liens qui l'unissent au chœur indépendamment de l'interprétation d'œuvres musicales. Le cas évoqué par Emmanuel est parlant. La capacité des formateurs à obtenir ce qu'ils veulent musicalement est renforcée par l'autorité pédagogique qu'ils détiennent sur les étudiants en direction. Julie évoque un phénomène comparable mais inversé

Tous les choristes ils s'appliquaient vachement plus pour les chefs débutants que pour Catherine, forcément, ça discutait plus quand c'était Catherine que quand c'était les autres, parce que voilà, c'était un peu un échange, ils faisaient partie du truc, quoi, c'était pas simplement « il y a quelqu'un, on chante », c'est « on va l'aider à faire de notre mieux, pour qu'il soit content et que ça marche bien, et que ce soit positif ». Je

dis on était parce que moi aussi il y a des moments où j'étais sous la direction d'un chef débutant, on était vachement plus attentifs, on voulait vachement bien faire pour que ce soit vachement bien. (Julie, choriste et chef de chœur)

L'interaction entre chef et groupe est complexe. À l'inverse des situations présentées par Emmanuel, le fait d'être détentrice d'une autorité plus établie que les chefs débutants ne favorise pas Catherine, qui est la chef titulaire de cet ensemble. Au contraire, les débutants bénéficient du fait qu'ils sont issus du chœur lui-même. L'implication et l'attention des choristes sont renforcées par le fait de voir l'un de leur pairs occuper le pupitre de direction. En définitive, le mécanisme reste cependant le même. La nature des relations entretenues entre l'individu qui dirige et le reste du groupe influe sur la capacité du chef à exercer un pouvoir musical au cours de l'interprétation d'une pièce.

Gérer un écart de compétences

Relation d'autorité mettant en jeu une des capacités musicales, la direction musicale repose avant tout sur une asymétrie de compétences. Bien souvent, ce n'est pas le niveau de connaissances musicales du chef de chœur qui fonde son autorité, mais le fait qu'il « en sait plus » que les membres de son ensemble. Ce chef l'exprime de façon particulièrement crue.

Au royaume des aveugles, le borgne est roi, ça existe dans le monde choral. C'est criant, vraiment. Et celui qui a le moindre, par rapport aux autres qui n'ont rien du tout, un petit bagage quel qu'il soit, ou même le courage de dire je vais prendre en charge le groupe, je vais me mettre devant, devient chef. Et donc, il y a des trucs, c'est dur... (Michel, chef de chœur)

Dès lors que la capacité à diriger ne repose pas tant sur un niveau technique dans l'absolu que sur un différentiel de compétence avec le groupe, il n'est plus étonnant de rencontrer des chefs aux formations musicales très limitées. Antoine déclare ainsi diriger son chœur sans savoir lire la musique.

J'ai été amené à remplacer la chef de chœur, et toujours, ne sachant toujours pas déchiffrer la musique — je continue à dire que je ne sais pas lire la musique — je me suis retrouvé à la tête de cette chorale (Antoine, chef de chœur)

De même que les chanteurs se construisent des « boîtes à outils » leur permettant de gagner en autonomie³, les chefs dont la formation musicale est faible développent

3. La question du rapport des choristes à la technique a été traitée en 3.2.2, p. 147

des solutions techniques pour pallier les difficultés qu'ils rencontrent. Antoine recopie les partitions à l'aide d'un logiciel d'écriture de fichiers MIDI. Le logiciel musical et une bonne mémoire lui permettent d'apprendre par cœur les différentes voix des pièces abordées afin de les transmettre à chaque pupitre. L'écart de compétences musicales avec les membres du chœur est donc minime et tient surtout à une différence dans l'autonomie de l'apprentissage de partitions. La faiblesse de la formation musicale d'un chef de chœur fragilise cependant son autorité. Un chef peu formé est toujours susceptible de voir son autorité mise en cause suite à la révélation des failles de ses compétences musicales. La contestation de l'autorité du chef peut se faire de façon ouverte. Les comportements qui manifestent l'absence de reconnaissance du travail du chef ne sont pas sans rappeler les stratégies de contestation des musiciens d'orchestre observées par Bernard Lehmann [Lehmann, 1995]

On est assez discipliné, on obéit au chef, il est chef, il est là pour ça. Sauf quand il donne une mauvaise note et qu'il y en a qui s'en rendent compte, là, effectivement, il peut y avoir des mouvements d'humeur, si j'ose dire.

Ça se traduit comment ?

Ça se traduit par des gens qui se lèvent, qui se jettent sur le piano pour jouer la note. Et alors là, en général, le chef il perd un peu ses moyens, il aime pas trop, tu vois il est en train de donner l'exemple aux ténors, ils sont trois les pauvres, et t'as une alto qui se lève pour aller jouer sur le piano. C'est pas possible, tu peux pas donner l'exemple, tu peux pas diriger dans des circonstances comme ça. (Sylvie, choriste chœur Incognito)

La fragilisation de l'autorité du chef ne prend pas nécessairement la forme d'une remise en cause ouverte par les choriste. Elle peut se traduire de façon plus subjective par un ressenti désagréable du chef qui se sent « pris en défaut » face au groupe dirigé. Bernard évoque à plusieurs reprises cette difficulté et fait part de l'angoisse qu'il a ressentie à certaines occasions où il a dirigé des groupes de très bon niveau.

Tu vois, il y a pas pire pour un chef que de se retrouver devant un groupe qui est bien meilleur que toi. Faut toujours avoir quelque chose à demander de plus. [...] C'est la pire expérience qui puisse t'arriver. Te retrouver devant un groupe, « ben voilà, c'est bien ce que vous faites. » — « Mais on peut faire mieux » — « Ben oui, je sais pas quoi ». (Bernard, chef de chœur)

La nécessité de maintenir une asymétrie de compétences entre le chef et le groupe, ou tout du moins l'apparence de cette asymétrie, va jusqu'à influencer le comportement des chefs de chœurs qui déploient des stratégies visant à sauver les apparences

pour ne pas *perdre la face* [Goffman, 1974]. Le cas de cette jeune chef de chœur illustre ce point. Peu assurée dans son rôle face aux choristes, elle évite autant que possible les signes qui pourraient contribuer à manifester les limites de sa formation.

J'avais appris, voilà, comment donner un départ, comment faire un arrêt, mais rien de plus. Après, c'est sur le moment, c'est au *feeling*. Enfin, pour moi ça reste au *feeling*, après, je pense que les gens qui ont une vraie formation et tout ça, c'est pas au *feeling* du tout, mais bon, pour moi c'est un peu du *feeling*. Je pense que c'est un truc qu'il faut pas trop dire aux choristes.

Pourquoi ?

Ça sous-entend que, c'est pas qu'il n'y a pas de travail derrière, mais que c'est pas très sérieux... Ça décrédibilise. Il y a des moments, quand je dirige, je me retrouve à dire « oh, je sais pas, je sais pas si c'était bien, je sais pas ». Et ça je trouve que ça le fait pas trop, des fois ça m'échappe, mais en soi, j'aime pas trop le dire. (Julie, chef de chœur)

Loin de l'image qui a été construite depuis le XIX^e autour de la fonction de direction musicale, la dimension charismatique de l'autorité du chef de chœur doit être relativisée. Avant de manifester la puissance d'un individu qui contrôle unilatéralement la production des musiciens, la capacité à « chanter par la bouche des autres » est affaire de coordination entre le chef et le chœur et l'efficacité d'une gestique claire est un enjeu important. Au-delà de cette dimension, le pouvoir du chef se définit dans le cadre d'une relation entre un individu et il repose fréquemment sur un différentiel de compétences de techniques musicales. La faible formation musicale de certains chefs ne les empêchent pas d'exercer cette fonction, mais elle fragilise potentiellement leur autorité au sein du groupe.

4.2 Devenir chef de chœur, un choix collectif

Comment devient-on chef de chœur ? Plus de neuf chefs sur dix (93 % d'entre eux) ont été choristes avant de diriger. C'est très souvent dans ce cadre que des chanteurs sont amenés à faire leur premières armes en tant que chef. Le passage de la position de choriste à celle de chef s'opère selon des modalités relativement stables. Le passage de la position de choriste à celle de chef est rarement présentée comme découlant d'une initiative personnelle. Pour près de deux chefs sur trois (61 % d'entre eux), le fait de diriger un chœur est « d'abord le résultat d'une suite d'événements [qu'ils n'avaient] pas forcément prévus ». Cette proportion peut sembler relativement

élevée. Plus qu'une absence de volonté de diriger, ce chiffre recouvre en réalité le fait que l'accès à la direction de chœur relève rarement d'une décision individuelle, comme l'exprime Antoine.

En fait c'est assez difficile de savoir. Il y a la part « rêve d'enfant », c'est-à-dire de s'être identifié au chef de chœur quand on était petit, d'avoir envie de faire pareil. Puis après, l'idée vient aussi par les autres, ce sont les autres qui te le proposent. (Antoine, chef de chœur)

L'envie de diriger reste envie, un « rêve d'enfant » rarement avoué explicitement. Le « passage à l'acte » en revanche découle très rarement d'une initiative volontaire de l'individu, mais d'une sollicitation par « les autres ». Ce schéma doit sans doute être rapproché de la nature même du rôle du chef. Être investi d'une forme d'autorité, et avoir à gérer une relation de pouvoir sur un groupe dont on fait partie, exerce à la fois une forme de fascination tout en suscitant une forme de pudeur. Julie illustre bien cette ambiguïté du ressenti à l'égard du rôle de direction.

De passer de choriste lambda à un peu chef, je l'aurais pas imaginé moi, j'aurais pas demandé à le faire. Mais qu'on me le propose, c'est la classe. [...] T'as quand même un peu deux catégories de gens dans les chorales. T'as le chef, et t'as le choriste. [...] Après, forcément, il faut qu'il y ait un certain charisme, pour que les gens ils restent, et que quand on leur dit que c'est pas bien ce qu'ils font, qu'ils le prennent bien. C'est par rapport au chef de chœur en lui même que je voulais voir à quoi ça ressemblait. Mais je suis pas sûr que ça ait été très réfléchi sur le coup. Je sais plus. (Julie, chef de chœur et choriste)

L'incertitude des individus à l'égard de leurs capacités musicales explique cette réticence à solliciter ouvertement la direction d'un ensemble. Beaucoup de chefs de chœurs amateurs formés au sein de chorales restent extrêmement humbles vis-à-vis de leur compétences et soulignent volontiers le fait qu'ils n'ont pas suivi de cursus au sein d'un conservatoire ou d'une école de musique. La découverte étonnée et agréable, dans les débuts de leurs parcours de direction, qu'ils en savent « plus qu'ils ne le pensaient » est d'ailleurs un motif courant. Ces choristes ont besoin d'être rassurés sur leurs compétences et poussés pour franchir le pas et endosser le rôle de responsable musical. Une autre explication tient aux transformations des relations avec le reste du chœur. Les chefs font fréquemment leurs premiers pas dans la direction face à des groupes au sein desquels ils sont choristes. Il est difficile de revendiquer individuellement et face au reste du groupe de sortir du rang des pairs pour établir une relation asymétrique d'autorité.

Si les débuts dans la direction passent le plus souvent par l'encouragement de tiers, ces sollicitations peuvent malgré tout prendre plusieurs formes. Deux cas de figures en particulier sont récurrents. Les débuts dans la direction peuvent passer soit par la construction d'un rôle au sein de collectifs privés de direction, soit par la délégation d'une autorité de la part d'un chef de chœur en exercice. Dans un troisième cas de figure, l'accès à la direction passe par la validation d'une expertise par une formation.

4.2.1 La construction d'un rôle

Des chanteurs peuvent être incités à assumer le rôle du chef de chœur par les membres du groupe dont ils font partie. Ce cas de figure n'est pas le plus fréquent. Il est en revanche très révélateur de la nature du statut du chef au sein du chœur. On observe ce type de parcours dans des groupes au sein desquels le rôle de direction est vacant. C'est dans ces conditions que Michel a commencé à diriger.

À la fin de l'année, notre chef est parti, on s'est retrouvé sans chef. Le borgne étant roi au royaume des aveugles, ils m'ont poussé, ils m'ont dit « écoute il y a que toi qui sait lire la musique, tu as le fais conservatoire, *et cætera*, t'as qu'à t'y coller ». (Michel, chef de chœur)

La vacance du poste de direction peut résulter d'une démarche volontaire de la part d'ensembles qui tentent des expériences de groupes vocaux sans chefs. Les témoignages soulignent la difficulté de faire fonctionner un groupe sans direction. Bien souvent, on assiste à la définition de rôles au sein du groupe, avec l'émergence d'un individu qui, du fait de ses compétences ou de son engagement particulièrement actif, en vient à remplir une fonction de direction musicale. C'est ainsi que Gérard a pour la première fois été conduit à tenir un rôle de direction.

Dès le départ, en fait il y a une espèce de relation, de rôle qui se crée, c'est-à-dire que forcément, c'est celui qui a l'air d'être le plus compétent qui dirige.

Ça se passe comment ?

C'est très difficile à expliquer, parce qu'au début, on se met en rond, et puis on chante. Et puis après, il y en a un ou deux ou trois qui parlent, qui dit « ah ben là on a pas fait les bonnes notes, là on a pas », il y a une espèce d'auto critique qui fonctionne assez bien... mais en 2-3 fois, c'était réglé, hein, « bon ben Gérard, tu nous donnes le départ ». Petit à petit, il y a une espèce de rôle qui s'installe. (Gérard, chef de chœur)

Le processus qui conduit Gérard à prendre la tête du groupe est relativement rapide et ne semble pas faire l'objet de remise en cause. Il reste malgré tout implicite.

Il est « difficile à expliquer » car non formulé. Il s'agit plus d'un consensus tacite que d'une volonté exprimée explicitement de la part de celui qui s'installe dans le rôle du chef. Le fonctionnement décentralisé du groupe met en évidence l'inégale capacité des uns et des autres à déchiffrer une partition. Tant qu'Antoine chantait dans des ensembles dirigés par un chef, cette inégalité de formation entre choristes lui était restée cachée. Ce qui se joue ici, c'est sa prise de conscience de sa capacité particulière à mémoriser un texte musical qui lui permet de gagner en autonomie et sert de base à la construction d'une autorité au sein du groupe.

J'avais essayé de créer avec des amis un ensemble vocal sans chef. Et je me suis retrouvé *de facto* à avoir ce rôle de chef, dans l'apprentissage, dans la préparation de l'apprentissage, dans le choix des partitions. [. . .] Moi, je déchiffre pas, mais quand je connais une phrase, je la connais. Je pensais que les gens avaient tous soit une capacité soit l'autre, et en fait c'était pas le cas. Je me suis rendu compte qu'il y avait un décalage entre ce que je croyais qu'il était possible de faire et ce que les gens savaient faire en fait. Et peut-être que j'étais un peu meilleur que ce que je croyais. Donc je me suis retrouvé à apporter mon petit guide chant, et à aider chacun à lire sa partie, à faire travailler chaque partie, à mettre deux parties ensembles, et puis en fait à faire le travail de chef de chœur.
(Antoine, chef de chœur)

Les situations dans lesquelles un groupe fonctionne sans chef sont donc propices à l'affirmation de nouvelles vocation de direction. Celles-ci ne sont pas le résultat d'une décision individuelle affirmée d'assurer la décision musicale. Elles relèvent plutôt de la construction souvent implicite d'un rôle face aux autres membres du groupe qui contribuent d'ailleurs à encourager le nouveau chef.

4.2.2 La délégation d'autorité

Ce mail (figure 4.1) adressé par un chef de chœur à deux de ses choristes et mis en copie à son assistante (qui est elle-même à l'origine une choriste du chœur), illustre la modalité d'accès à la direction de chœurs la plus courante. Ce sont très fréquemment les chefs de chœurs qui incitent certains de leurs choristes à sortir du rang et à prendre en charge momentanément la direction du groupe. Cette délégation de l'autorité musicale va souvent de pair avec le développement d'une hiérarchie intermédiaire au sein de l'ensemble. Le choriste poussé à s'engager dans la direction accède à une position médiane : chef assistant, chef de pupitre, répétiteur, . . . Certains stages d'initiation à la direction organisés par la fédération À Cœur Joie s'adressent

4.2. DEVENIR CHEF DE CHŒUR, UN CHOIX COLLECTIF

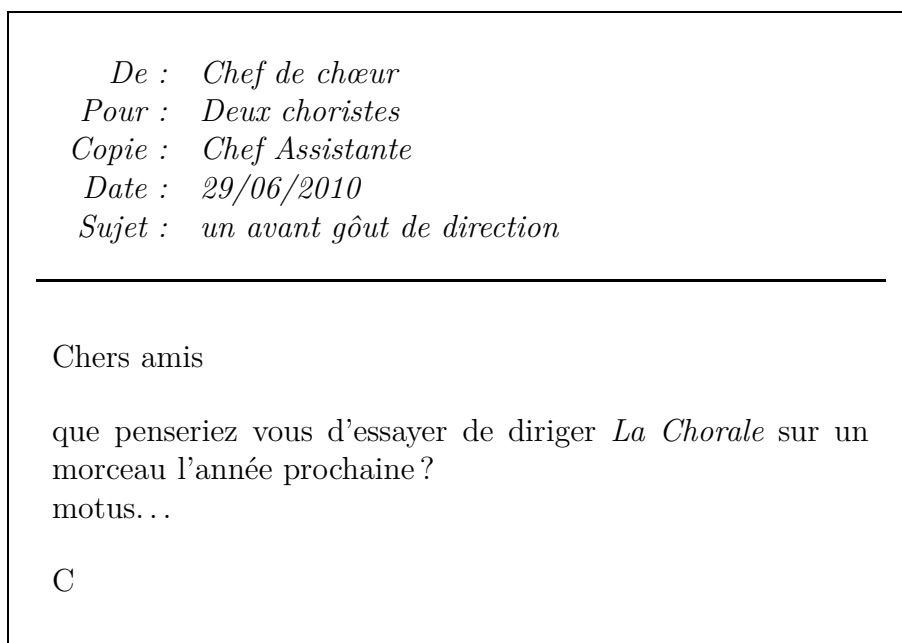


FIG. 4.1 – Mail : Proposition de découverte de la direction

indistinctement aux « chefs de chœur et chefs de pupitres ». Benjamin décrit ici comment il en est venu à jouer ce rôle d'assistant auprès du chef de la maîtrise dont il était membre.

C'est venu assez naturellement parce que je pense que le chef m'a fait confiance, je montrais l'envie de le faire, j'avais toujours un peu la bougeotte de vouloir me mettre au piano, et d'accompagner les choses. Ça s'est passé vraiment petit à petit. Un jour j'ai commencé à accompagner des répétitions, et un jour le chef m'a demandé de diriger une répétition parce qu'il était pas là, et de fil en aiguille de le remplacer un peu pour un truc ou un autre, et puis moi un jour je suis arrivé avec une idée en disant tiens, tu voudrais pas qu'on fasse tel répertoire, je pourrais essayer de trouver les partitions. (Benjamin, chef de chœur)

La délégation d'autorité peut ne pas émaner d'un responsable musical lorsque des groupes dont la vocation première n'est pas musicale sont amenés à chanter. Les responsables de ces ensembles peuvent alors confier la gestion du chant à ceux dont ils estiment qu'ils disposent des compétences nécessaires pour mener le projet à bien.

Un beau jour, l'aumônier a eu l'idée de faire une messe pascale des lycéens, en regroupant les lycéens des principaux lycées de Lyon. Et pour faire une messe pascale des lycéens, il fallait les faire chanter. Et cet aumônier m'a demandé de diriger cette chorale des lycéens de Lyon, tout

simplement parce que je faisais du piano. Et c'est comme ça qu'à quinze ans je me suis retrouvé balancé chef de chœur. (René, chef de chœur)

Les débuts comme chef de chœur peuvent donc être le résultat d'une délégation d'autorité. Là encore, l'engagement dans la direction n'est pas le fruit d'une décision affirmée de la part de l'individu, mais le rôle est cette fois endossé de façon plus claire. Les encouragements décisifs ne sont plus ceux du groupe, mais le détenteur de l'autorité qui en délègue une part de façon explicite.

4.2.3 L'expertise validée par la formation musicale

Pour compléter ce tableau des façons d'aborder la direction chorale, il faut prendre en compte des trajectoires pour lesquelles la pratique chorale en tant que chanteur est beaucoup plus marginale voire absente. Ces parcours reposent sur l'acquisition par l'aspirant chef de chœur d'une expertise validée par une formation dans le cadre d'institutions d'enseignement musical classique : école de musique, conservatoire, université... Les individus concernés par ce type de débuts dans la direction sont souvent des instrumentistes. Ils n'ont découvert (ou redécouvert) la musique chorale que sur le tard, dans le cadre de leurs études musicales ou en tant que musiciens accompagnateurs. Nous illustrerons ces trajectoires à partir du parcours de Pierre. Il commence une carrière de contrebassiste professionnel en tant que musicien d'orchestre et enseignant. Il ne cache pas le mépris qu'il a longtemps eu pour le chant choral, fréquent chez les instrumentistes.

Quand j'ai commencé à cachetonner avec l'orchestre, je voulais faire contrebasse dans un orchestre professionnel, qu'on jouait avec les chœurs, j'avais une espèce de mépris pour le chant choral. Alors que j'en avais fait pourtant du chant choral avec quelqu'un de très très bien en sixième, mais simplement, parce qu'il y avait un côté amateur, enfin, c'était très fort à l'époque, qu'un chœur amateur, c'était de la merde quoi. (Pierre, chef de chœur)

Il redécouvre le chant choral à l'occasion d'un cachet au cours d'un stage. La qualité du travail réalisé par le chef de chœur le conduit à reconsidérer sa position.

Il y a eu cette découverte d'un chef de chœur vraiment de qualité, c'est le cas de Joël, de son travail de qualité, et de cette chanteuse qui était capable d'exprimer dans une langue que je ne connaissais pas des choses que je comprenais, ça m'a beaucoup impressionné. Et donc Joël était jeune, il n'avait pas beaucoup d'élèves, il m'a proposé de faire un stage, et j'ai commencé. (Pierre, chef de chœur)

4.2. DEVENIR CHEF DE CHŒUR, UN CHOIX COLLECTIF

Cette proposition rencontre un intérêt déjà présent chez Pierre. Il avait envisagé au cours de sa formation au conservatoire de se tourner vers la direction d'orchestre. Le chœur est donc une façon de prolonger un intérêt préexistant pour la direction. La comparaison du parcours musical de Pierre et de celui des autres stagiaires est révélatrice de la spécificité de son parcours dans le domaine de la direction. Le stage le conduit réaliser la nécessité de diriger régulièrement afin de progresser.

Au premier cours avec Joël, j'étais le seul élève qui n'avait pas de chœur, c'était rigolo, toutes les personnes qui essaient de se perfectionner, c'est tous des chefs amateurs, plus ou moins de qualité, et j'étais le seul à n'avoir pas de chœur, mais par contre à avoir le bagage musical énorme que représente à la fois l'harmonie, machin tout ça. [...] Et donc ça me manquait d'avoir un instrument, parce que quand même, les heures de vol, ça joue. Et puis Joël a pris l'ensemble Sotto Voce en même temps qu'il a pris le madrigal, ça a été un hasard, et il s'est pas plu à Sotto Voce, et il est parti au bout de trois mois, et comme ça allait vite, il fallait qu'il se remplace, il me l'a proposé. (Pierre, chef de chœur)

Certes le formateur qui l'a encadré joue un rôle dans l'arrivée de Pierre comme chef de chœur. Cependant, le schéma n'est pas celui d'une délégation d'autorité. Il s'agit d'une transmission de l'ensemble des responsabilités de direction à un élément extérieur au chœur, et ce malgré la faible expérience en direction de Pierre⁴. Son autorité repose surtout sur son expertise musicale, validée par sa formation en conservatoire et son statut d'instrumentiste professionnel. Ce type de trajectoire est très fréquent au cours d'études destinant les individus à l'enseignement de la musique dans des structures généralistes. Les cursus de musicologie, avec notamment la préparation au CAPES de musique, ou encore les CFMI⁵ sont le cadre de telles découvertes pour des individus disposant déjà d'un parcours musical.

Les découvertes de la direction peuvent donc être organisées autour de deux cas de figure. Une partie des chefs de chœur ont découvert la direction dans le cadre de leur pratique chorale. Il s'agit de chanteurs qui généralement disposent d'un petit bagage musical, dont l'implication au sein du groupe était particulièrement marquée. Le passage de la position de choriste à celle de chef est généralement le fruit de circonstances particulières ou d'incitations de la part d'autres membres du groupe. Ceux-ci poussent l'individu à tenir un rôle qu'il n'envisageait pas de revendiquer

4. Il n'a alors réalisé qu'un stage de direction chorale, n'a que très peu chanté dans des chœurs, et ne dispose pas des « heures de vol » des autres chefs amateurs.

5. Centre de Formation des Musiciens Intervenants, délivrant le DUMI : Diplôme Universitaire de Musicien Intervenant. Cf. le chapitre 7 au sujet des formations à la direction de chœur.

faute de se sentir légitime. Les formations musicales parfois faible et le fait n'avoir pas été formé à la direction avant de prendre la tête du groupe contribuent à ce sentiment d'illégitimité. Ces chefs de chœurs présentent du coup leur trajectoire comme une suite d'événements inattendus. Pour d'autres chefs en revanche, diriger est l'aboutissement d'études musicales poussées. La légitimité à diriger repose sur un cursus musical scolaire et la trajectoire musicale est vécue comme plus maîtrisée.

4.2.4 Apprentissage de l'autorité : de la violence physique à la violence psychologique

L'apprentissage des musiciens repose avant tout sur l'acquisition de techniques corporelles virtuoses. Cette dimension corporelle de l'apprentissage musical est potentiellement génératrice de souffrances physiques [Alford et Szanto, 1995]. Elle est présente dans la formation à la direction de chœur mais de façon très largement atténuée. La difficulté principale des formations à la direction est d'ordre psychologique. Cette caractéristique s'explique par la difficulté que représente l'apprentissage d'une situation de pouvoir.

L'apprentissage de la gestique constitue une dimension importante de la formation à la direction. Les interviewés évoquent des difficultés inattendues dans l'incorporation de ces gestes de battue, de levée, d'indication d'interprétation... : la nécessité de travailler sur l'indépendance des mains, l'incertitude quant à la clarté du geste. Benoît décrit bien ici ces difficultés.

On a travaillé aussi la clarté du geste, comment dire... C'est difficile de ne pas se voir justement, de faire des gestes clairs, puisqu'on ne se voit pas de l'extérieur, donc savoir comment c'est perçu par le chœur. Et, ça c'est quelque chose qui se travaille. C'est pas évident, pour avoir une certaine aisance corporelle, il faut être à l'aise dans son corps, ne pas avoir peur de faire des gestes, de lever les bras, de faire des choses claires et amples. (Benoît, chef de chœur)

Ce n'est cependant pas cette dimension corporelle qui représente l'épreuve la plus importante de l'apprentissage de la direction. Les récits de formation de chefs de chœur ne comportent pas les témoignages de souffrance physique que l'on peut recueillir auprès de musiciens instrumentistes. En revanche, celle-ci est souvent remplacée par une violence psychologique importante. Nous nous appuyons largement ici sur le témoignage de Gérard qui, à la fois chef de chœur et professeur de direction, exprime cette dimension de façon particulièrement claire.

4.2. DEVENIR CHEF DE CHŒUR, UN CHOIX COLLECTIF

Au bout de neuf stages, on n'était plus que onze au lieu de vingt. Faut savoir une chose, c'est que c'est très très violent la formation de chef de chœur, c'est vachement violent. Toutes les périodes d'apprentissage se terminaient par des crises de larmes, c'était du délire. [rire]. [...] Et aujourd'hui, dans ma classe de chant choral, c'est exactement la même chose, comme si nous, les profs de direction, on n'arrivait pas... On en parle souvent d'ailleurs. (Gérard, chef de chœur, professeur de direction)

Si les témoignages recueillis ne prennent pas tous de telles dimensions, cette violence psychologique de la formation à la direction reste une constante. Elle est la conséquence des particularités du dispositif pédagogique. Les formations à la direction de chœur sont le plus souvent des formations collectives. Plusieurs stagiaires suivent en même temps le cours d'un formateur, et fournissent en même temps l'effectif d'un chœur « cobbaye ». La relation triangulaire qui se dessine entre d'une part le stagiaire qui « passe au pupitre », le groupe qui chante, et le formateur qui juge le travail est très particulière.

Dans ce type de situation, le chef débutant peut ressentir un sentiment d'impuissance face aux chanteurs. Il faut ici saisir toutes les implications de la spécificité du chef en tant qu'interprète silencieux. La remise en cause du travail réalisé par le chef débutant est d'autant plus déstabilisante que la critique est fondée sur l'exécution d'autres acteurs qu'il est dans l'incapacité de contrôler totalement et à la place desquels il doit néanmoins endosser la responsabilité du résultat. L'anecdote que raconte Gérard est ici révélatrice. Apprendre à diriger signifie endosser face à un formateur la responsabilité d'une interprétation musicale dont on n'est soi-même que l'auteur indirect.

Je me souviendrai toute ma vie, un matin, on commence avec elle un morceau hyper aigu. C'était tellement aigu qu'on arrivait pas à chanter. Vous savez, la voix le matin à neuf heures, c'est quand même pas brillant. Au bout de vingt minutes, elle pique un fard, elle se met à hurler à pleurer à trépigner. Mais vraiment, on arrivait pas à chanter, c'était trop difficile pour l'heure. C'était vous dire la pression qu'il y avait. [...] Moi quand je demande à mes élèves « est ce que t'as fait ce que t'avais voulu, est ce que tu as eu vraiment le résultat que tu voulais ? » Et la réponse est invariablement non. Donc « Pourquoi ? Qu'est-ce qui s'est passé ? ». Faire progresser quelqu'un qui apprend la direction, ça passe par une remise en question de soi extrêmement violente qui est variable selon les individus. (Gérard, chef de chœur, professeur de direction)

La violence de la remise en cause de soi est renforcée par une contradiction dans laquelle le dispositif de formation enferme l'apprenti chef de chœur. Celui-ci est mis

en demeure d'exercer une autorité qui lui échappe fatalement dans la mesure où elle a vocation à être critiquée par le formateur. Cette contradiction peut être d'autant plus mal vécue qu'elle est renforcée par la composition du chœur lorsque celui-ci est composé de pairs, de chefs en formations tout aussi susceptible d'occuper le rôle de direction. Dans le compte-rendu de sessions de formations organisées au cours d'une université d'été, Daniel Salaün formule clairement cette tension.

[la séance du dernier jour] est également pour moi un des derniers moments offerts de mener au pupitre les rares stagiaires n'ayant pas osé la démarche. Il est clair qu'à cause des implications psychologiques de l'acte de direction musicale, dès lors que l'on n'est pas vraiment détenteur de l'autorité (qui reste toujours, symboliquement, à l'animateur), certaines personnes n'ont pas franchi le pas. [Salaün, 1995]

Les conditions de formation à l'exercice d'une autorité musicale sont donc révélatrices des particularités de cette fonction musicale. Les difficultés les plus marquantes rencontrées par les débutants ne sont souvent pas d'ordre technique et corporel, mais plus d'ordre psychologique et relationnel. La violence psychologique à laquelle ils sont confrontés révèle les spécificités de la relation d'autorité de direction musicale. Elle repose sur la maîtrise de compétences gestuelles et relationnelles susceptibles d'être apprises avant d'être le fait du charisme individuel. Elle est toujours limitée est n'est en rien un pouvoir absolu exercé sur le groupe. La gestion de cette autorité toujours susceptible de s'effondrer représente une des principales difficultés psychologiques de l'apprentissage de la direction.

4.3 Les facettes de la direction

La fonction de chef de chœur est complexe. Non seulement elle touche à des aspects multiples de la vie des groupes, mais en plus, le rôle est susceptible d'être endossé de façon très variée par les individus, selon leur trajectoire et le lien qu'ils entretiennent avec l'ensemble. Il ne s'agit pas ici de rendre compte par le détail des multiples dimensions de la direction chorale, qui peuvent être illustrées par exemple par l'énoncé systématique des compétences de direction recensées par l'IFAC [IFAC, 2007]. Il s'agit plutôt d'illustrer cette diversité et surtout de montrer comment les individus sont susceptibles de s'en saisir de façon extrêmement hétérogène. La coordination du groupe, le temps de l'interprétation, n'est que le versant le plus visible au public de l'activité du chef. Au delà de ce rôle de « musicien silencieux », la fonction de direction musicale peut prendre d'autres formes dans le

temps de la répétition. Elle est également pédagogique et peut parfois s'étendre aux aspects non-musicaux du fonctionnement du chœur.

4.3.1 Animateurs et musiciens, métaphores et technicité

L'autorité musicale du chef va au delà de la « manipulation silencieuse » du chœur dans le courant de l'interprétation. L'encadrement musical du chœur peut s'exercer de façons très variées. Le parcours de Gérard, chef de chœur professeur de chant choral en conservatoire permet d'illustrer différents types de pratiques de la direction. Suite aux différentes formations à la direction chorale qu'il a suivies, sa façon de diriger, et plus particulièrement sa façon de travailler en répétition s'est profondément transformée. Il résume cette évolution à travers le regard que porte sur lui un de ses formateurs.

Le dernier stage que j'ai fait avec lui à l'époque, il me dit : « Tu sais Gérard, ce qui est sympa avec toi c'est qu'on t'aime bien. Si je devais dire quelque chose, c'est que tu es 90 % animateur, 10 % chef de chœur ». Quelque part, ça vous fait plaisir, et quelque part, ça vous fait pas plaisir du tout. « Ce qui est super avec toi c'est que c'est toujours sympa de chanter, tes choristes peuvent faire n'importe quoi, tu leur en veux pas, t'es pas critique, c'est pas gênant ». (Gérard, chef de chœur)

Derrière cette opposition entre l'animateur et le musicien, nous retrouvons pour le chef de chœur les deux perspectives que nous avons déjà évoquées chez les choristes. Dans un cas, l'implication du chef relève plus de l'encadrement d'un loisir qui met en particulier l'accent sur la dimension sociale de la pratique. Dans l'autre, l'accent est mis sur l'autorité esthétique du chef. La dimension musicale de l'encadrement ne s'efface jamais. Le chef garde un rôle dans la construction d'une interprétation collective. Mais les formes que prend ce travail de coordination musicale peuvent varier. Gérard précise longuement ce que recouvrent ces deux rôles d'« animateur » et de « chef de chœur », en retraçant son parcours de formation.

[Avant ma formation], j'avais une vague idée quand même. J'entendais, mais je ne savais pas formuler les choses. [...] Je commentais tout ce que je faisais, tout ce qu'ils faisaient, « c'est moche, là vous chantez comme des crapauds ». J'ai des T-shirts entiers couverts de mes citations. « Les basses, vous vous prenez pour des bateaux perdus dans la brumes. », « Les sopranos arrêtez de chanter comme des perceuses, c'est pas la publicité de *Black & Decker* », vous voyez, j'en ai eu des tombereaux comme ça. [...] Avant c'était « Youpiiii, on va chanter ensemble », d'où la notion d'animateur, c'était le Club Med chez moi.

[Après ma formation], je suis arrivé devant mon chœur en connaissant parfaitement ce que je voulais entendre. Je savais avant d'arriver ce qui aller se passer. [...] J'arrivais avec une idée vachement précise derrière la tête en disant « j'aimerais que ce soit ça ». Et je savais comment j'allais le faire. [...] Il y a moins de liberté pour le choriste. Quand je dis « ça sera comme ci, comme ça, là c'est *piano*, là c'est *forte*, là c'est articulé comme ci, là c'est articulé comme ça ». Ça change quand-même terriblement les données. (Gérard, chef de chœur)

L'évolution d'un style à l'autre que décrit Gérard va au delà de la simple expérience personnelle. Elle met bien en évidence ce qui se joue dans la relation de direction musicale. La direction pose un problème de communication. L'enjeu central de la relation de direction est de transmettre aux choristes des directives d'ordre musical. Cette communication d'idées musicales peut prendre des formes extrêmement variées. Elle oscille en particulier entre deux pôles : celui de la technicité musicale, et celui du déplacement par le biais de figures. Gérard finit par se positionner sur le second pôle. À la débauche exubérante de commentaires imagés a succédé la concision de remarques techniques portant sur l'articulation ou les nuances. Une telle « rationalisation » de l'échange musical est cependant loin d'être généralisée. La possibilité de dépersonnaliser ainsi l'échange de travail musical en recourant à des notions précises (nuances, phrasé, ...) dépend en effet de différents facteurs. Elle nécessite une formation importante du chef. Gérard précise qu'il lui a fallu dix ans de formation avant de pouvoir fonctionner ainsi avec son chœur. Elle nécessite également une réceptivité de la part des choristes.

Bien souvent, la communication d'idées musicales est compliquée par l'absence de technique musicale des choristes ou/et des chefs. Plusieurs solutions techniques peuvent être mobilisées par le chef pour illustrer ses attentes musicales. L'illustration en particulier est fréquente : le chef chante directement l'exemple de ce qu'il attend. Mais une pratique extrêmement courante est celle du déplacement de la question musicale par l'usage de figures métaphoriques. La métaphore, illustrée ici par Gérard, est mobilisée fréquemment par les chefs de chœurs. Elle consiste à établir un parallèle entre une idée musicale et une image non musicale. L'usage métonymique du texte des œuvres est extrêmement fréquent. Les paroles d'un chant sont utilisées comme métaphore de l'œuvre entière. L'insistance sur leur signification est censée véhiculer un discours synthétique sur l'ensemble de la pièce (texte littéraire et musical) et sur la façon dont elle doit être interprétée. Par exemple, le rappel du caractère gai du texte a souvent pour finalité de solliciter implicitement sur le plan musical un tempo plus allant, un timbre de voix plus brillant. Ce parallèle facilite la construction de

l'interprétation dans la mesure ou il véhicule en dernier lieu une idée musicale mais permet de faire l'économie de concepts (tempo, timbre, nuance, phrasé, ...) dont la mobilisation nécessite en amont une formation musicale tant de la part de l'émetteur (le chef) que du récepteur (le choriste).

Au delà de leur fonction première — véhiculer une idée musicale — ces figures ont souvent un autre effet qui est de déplacer le plan sur lequel s'effectue la communication. Elles peuvent brouiller le message musical, mais contribuer en revanche à manifester la cohésion du groupe. Chez Gérard, le fait de convoquer *Black & Decker* relève plus de la boutade que du message musical précis. On peine à cerner la finalité musicale de la métaphore⁶. La plaisanterie met en scène la complicité qui unit le chef au chœur plus qu'elle ne véhicule un message musical. La notion d'animateur évoquée plus haut prend tout son sens. L'interprétation construite par le chef repose moins un travail technique musical que sur la mobilisation d'un groupe dont il met en scène l'existence dans sa communication. Une telle mobilisation du groupe ne se fait pas nécessairement sur le mode humoristique. Ici, ce sont le « charisme » et la « projection affective » qui manifestent la communauté du groupe dans la communication du chef.

Le chef précédent était quelqu'un de très charismatique, et qui en jouait. Il fallait que ça cesse. Le projet artistique se devait de fonctionner autrement que sur un plan affectif.

C'est-à-dire ?

Ben sur un plan artistique, il n'était plus question de dire, au lieu d'appeler une tierce une tierce, de l'appeler un « ciel étoilé ». Même si c'est courant dans les milieux amateurs, on ne peut pas fonctionner dans la métaphore et dans la projection affective quand on est sur des questions techniques. Et je suis pas en train de le critiquer, il arrivait à tirer des choses incroyables du chœur. (Yann, chef de chœur)

L'opposition entre une posture de musicien et une posture d'animateur reproduit pour le chef de chœur une opposition entre deux postures déjà observées chez les choristes. L'engagement peut être centré sur la dimension musicale de l'activité et prendre une forme technique. Il peut au contraire opérer un déplacement qui conduit à insister plus sur d'autres dimensions de la pratique, et en particulier sur sa dimension sociale.

6. Vibrato trop important ? tendance à monter sur les crescendo ?

4.3.2 La recherche de répertoire

Le chef doit alimenter son ensemble en répertoire. Dans plus de la moitié des chœurs (52 %), il détermine seul les œuvres abordées. Dans 42 % des cas, le chœur est consulté. Les ensembles où le choix du répertoire est réalisé par le seul chœur ne sont qu'une minorité de 6 % des groupes⁷. L'exemple de Benoît montre que même lorsque le chœur est consulté, les décisions concernant le répertoire reste une prérogative importante du chef.

Il n'y a pas vraiment de dialogue, donc c'est moi qui décide, après, ils m'ont demandé plusieurs fois, « Ah tiens, j'aimerais bien chanter telle ou telle chose, telle chanson que je connaissais quand j'étais petit ». Et je pense que je vais mettre au point je sais pas une feuille, ou une boîte à idées, de chants qu'ils ont envie de proposer, et puis après, moi j'irai chercher, pour retrouver ces chants là, et pour voir si on peut les faire, pour voir si je les arrange, mais je suis quand même, c'est moi qui ai quand même le pouvoir de décision sur le répertoire. (Benoît, chef de chœur)

Comme de nombreux chefs, René — qui dispose d'une longue expérience de direction — souligne que « le répertoire a toujours été un problème, pour ne pas dire *le* problème des chefs de chœurs... » (René, chef de chœur). La sélection d'œuvres est soumise à de nombreuses contraintes. Le chef doit tenir compte de la composition du chœur, du niveau technique des chanteurs, des goûts et intérêts musicaux personnels. Comment répond-il à ce problème ? Un facteur déterminant dans l'activité de recherche de répertoire est l'anticipation par le chef du résultat de l'étude d'une partition par son chœur. Il s'agit en premier lieu d'une appréciation de l'œuvre elle-même. À quoi l'œuvre ressemble-t-elle ? Mais il peut également s'agir d'une anticipation de la difficulté à monter l'œuvre, à la fois pour les choristes (sont-ils en mesure de monter cette pièce ?), pour le chef lui-même (suis-je capable de diriger cette pièce ?) voire pour le chœur en tant qu'ensemble (par exemple, si l'œuvre demande un accompagnement, le chœur est-il en mesure de mobiliser les musiciens nécessaires ?).

Circulation d'œuvres par le réseau

Les chefs de chœurs ne disposent pas tous des mêmes armes pour réaliser ce travail d'anticipation. En particulier, tous n'ont pas la même capacité à anticiper le rendu sonore d'une pièce. Des musiciens dotés d'une solide formation, notamment en

7. Sources : État des lieux des pratiques chorales.

4.3. LES FACETTES DE LA DIRECTION

harmonie, sont en mesure de se faire une idée générale du caractère d'une pièce à la simple lecture d'une partition. D'autres explorent les voix indépendamment les unes des autres. Ils s'appuient sur un instrument ou sur leur chœur pour se faire une idée du rendu global de la partition. Certains chefs enfin ne lisent pas la musique. Pour ces derniers, la seule possibilité d'anticiper le rendu d'une œuvre passe par l'écoute préalable de celle-ci. La responsable d'une bibliothèque de partitions souligne ce problème et les moyens mis en œuvre pour y remédier.

Je peux leur montrer des partitions, mais je sais que non seulement ils n'entendront pas, mais ils ne liront pas. C'est pourquoi d'ailleurs on a acheté des CD pour proposer une écoute en même temps que la partition. Voilà, pour que les gens puissent écouter la partition qu'on leur propose. (Brigitte, responsable d'une bibliothèque de partitions)

Beaucoup de chefs piochent parmi les œuvres qu'ils connaissent pour les avoir entendues par ailleurs. Les réseaux de connaissances qui se tissent entre chorales, et entre chefs de chœurs jouent un rôle déterminant. L'échange de partitions est une pratique courante. À l'issue de concerts, suite à des conversations, les partitions circulent d'un ensemble à l'autre. Le fait de recourir à ce type de réseau pour s'approvisionner en répertoire se justifie d'autant plus que le chef ne dispose que d'une technique musicale limitée et que l'anticipation du résultat sonore d'une partition demande un effort plus conséquent. Le fait d'assister aux concerts d'autres chorales permet d'entendre de nouvelles œuvres sans avoir à se pencher sur la partition. L'exemple du mail envoyé par un chef de chœur à une série de connaissances impliquées dans le monde choral (Cf. figure 4.2 p. 190) illustre comment le réseau peut être mobilisé pour monter un programme autour d'une thématique particulière. Cette circulation des œuvres selon les réseaux a des effets sur le répertoire interprété au sein du monde choral dans son ensemble. Elle renforce des effets de mode. Certaines pièces connaissent une diffusion particulièrement large et sont considérées comme de véritables « tubes » du chant choral⁸. Certains acteurs regrettent l'appauvrissement du répertoire choral qui en résulte.

Recherche et bibliothèques personnelles

La volonté d'enrichir le répertoire d'une chorale et de découvrir de nouvelles pièces peut impliquer pour le chef de chœur la mobilisation de formes d'expertise.

8. *La Belle Aurore*, harmonisée par Geoffray pour la chorale des scouts lyonnais en fut un en son temps (cf. Chapitre 1). Le tourdion *Quand je bois du vin clair*. . . (Chanson à boire de la Renaissance), classique des repas de rassemblements de chœur, en est un autre exemple.

De : Chef de chœur
Pour : Contacts chefs de chœur
Date : 29/06/2010
Sujet : Répertoire dansant et amusant

Bonjour

Je suis chef de chœur amateur de la chorale A... et me permets de vous contacter pour vous demander conseil.

Pour notre éventuel programme de l'an prochain nous rechercherions

1. des partitions ludiques, amusantes de tous styles et toutes époques de Josquin à Minvielle : jeux vocaux , canons de rythmes et des œuvres où les compositeurs ont joué les facétieux : je cherche en particulier ces œuvres de Josquin et consorts basées sur un jeu de mots ou de notes, les miroirs , etc.
2. des thèmes et variations, parodies, détournements...
3. des partitions de danses à chanter, voire des intervenants spécialistes de la danse, des pas de danse, etc. toutes époques, tous pays...

Sauriez vous me donner des pistes ?

cordialement

(Bertrand tu reçois ce mail car je voudrais savoir si tu veux bien le transférer à Julien dont je n'ai plus l'adresse email, stp)

FIG. 4.2 – Mail d'un chef de chœur, Recherche de répertoire

4.3. LES FACETTES DE LA DIRECTION

Les chefs peuvent développer une connaissance pointue des sources auprès desquelles ils sont susceptibles de trouver les œuvres. Certains alimentent le répertoire de leur chœur par un véritable travail de recherche musicologique les conduisant à explorer et recopier les fonds de bibliothèques musicales, tel ce chef déclarant aller régulièrement explorer les ressources du centre des archives musicales basques à côté de San Sebastian, ou encore cet autre allant dans les années 1950 découvrir du répertoire de la musique Renaissance à la Bibliothèque Nationale.

Il y avait toute la collection Henry Expert, qui est un musicologue qui avait édité beaucoup chez Salabert, il avait énormément édité de musique de la Renaissance, profane et religieuse, mais c'était insuffisant, j'avais envie de voir d'autres choses, j'avais lu que Roland de Lassus avait composé 100 messes, 50 magnificats, 500 motets, alors du coup, j'ai pris une carte de Bibliothèque Nationale, et j'allais toutes les semaines à la Nationale, pour regarder, lire, et puis éventuellement copier de la musique, pour la faire chanter. (Jean, chef de chœur)

La recherche de partitions inédites dans les fonds des bibliothèques n'est pas malgré tout la norme, et les chefs de chœurs s'en remettent la plupart du temps aux éditions musicales. Une telle démarche n'exclut pas elle non plus l'acquisition d'une expertise minimale. Une connaissance fine du paysage éditorial — maisons d'édition classiques, éditions disponibles sur internet, orientations éditoriales respectives de ces différents acteurs. . . — fait partie des compétences que les chefs peuvent développer. Le cas de Thibault qui dirige un ensemble spécialisé dans le jazz vocal, illustre les efforts que les chefs peuvent être amenés à déployer dans leur recherche de répertoire.

Je me suis un peu organisé. [Il sort une boîte de partitions classées] Voilà, tout ça c'est des partoches, j'ai le même en dessous. Vraiment au début, en 88–90, c'était vraiment le système D, j'avais très peu de partitions. Maintenant je dois en avoir 600, donc là on doit en être à 10 % de ce que j'ai. Il faut trouver en fait les bons éditeurs. Il y a un éditeur, qui est en Allemagne, ben là-bas c'est la caverne d'Ali baba, parce que le mec, il a lui même un groupe vocal, il est aussi super jazz vocal, jazz choral, et il a fait un magasin dans sa maison. T'as cette pièce, puis la pièce à côté ou c'est des rayonnages avec des partitions vocales, polyphoniques. Donc t'y vas, tu trembles, « Je veux tout ». Et puis il y a les sites américains classiques, ils s'appellent un peu pareil. Voilà donc eux ils font du disque et de la partition, donc voilà, tu trouves ça, et puis là j'en ai trouvé un à qui je demande plein de trucs. Et puis les Américains, c'est bien, tu peux commander les partitions à un exemplaire. (Thibault, chef de chœur)

Rappelons enfin que la définition du répertoire du chœur peut impliquer pour le chef une activité d'écriture musicale. Si certains chefs composent des partitions

dont ils proposent la réalisation à leur chœur, l'activité d'écriture la plus répandue reste l'harmonisation ou la réécriture de pièces chorales. Cette activité est un moyen mobilisé fréquemment par les chefs pour rendre des pièces musicales compatibles avec les capacités du chœur. Nous ne nous étendons pas sur ce point qui a été traité plus en détail dans le cadre du chapitre sur le répertoire.

4.3.3 La pédagogie

La différence avec un chef d'orchestre, c'est qu'un chef d'orchestre, quand il est face à des musiciens, la plupart du temps il se retrouve face à des gens qui ont un savoir technique et des compétences musicales aussi grandes que les siennes, c'est juste pas dans le même instrument. Et donc le rapport est donc plutôt un rapport de force. Alors que face à un chœur, on est face à des gens qui ont absolument besoin de nous. (Pierre, chef de chœur)

L'affirmation de Pierre est à prendre avec précaution. Le propos demande à être nuancé en tenant compte de l'extrême diversité de niveau technique des chœurs amateurs. Il n'en reste pas moins que les ensembles composés exclusivement de chanteurs formés et indépendants sur le plan musical sont une infime minorité⁹. L'immense majorité des chœurs accueillent une proportion variable de musiciens débutants, ou peu formés, qui ne sont pas autonomes musicalement. Par opposition à l'orchestre, le chœur est donc bien le lieu par excellence d'une pédagogie musicale collective¹⁰. La fonction pédagogique constitue en cela une dimension fondamentale du rôle de chef de chœur.

Diversité des compétences pédagogiques

L'activité pédagogique de base, indépassable pour le chef de chœur dont les choristes ne lisent pas la musique, consiste à apprendre aux chanteurs les lignes musicales

9. La question de l'homogénéité des formations techniques au sein d'un chœur sera traitée en détail au sein du chapitre 5.

10. L'apprentissage musical dans le cadre d'une pratique collective peut exister hors du chœur. Il est le mode de formation dominant dans la musique de variété [Perrenoud, 2007], et reste très courant dans le cadre des orchestres d'harmonie [Dubois *et al.*, 2009]. Cependant, dans ces domaines, l'apprentissage ne se fait pas de façon aussi collective et centralisée que dans le cas du chœur. Dans le domaine de la variété, ce sont les plutôt des relations entre pairs au sein de petits groupes qui entrent en jeu. Pour l'harmonie, la diversité des instruments interdit au chef d'assurer cette fonction pédagogique seul. Là encore, ce sont plutôt les musiciens qui sont amenés à former leurs pairs moins expérimentés.

4.3. LES FACETTES DE LA DIRECTION

qu'il doivent chanter¹¹. Lorsqu'elle évoque sa première expérience de direction, Julie donne une description précise de sa préparation à tenir ce rôle d'apprentissage au sein du groupe.

J'ai pris mon piano, et j'ai appris les voix après les autres, la prononciation, parce que c'était un truc en Ukrainien. Et pour le faire apprendre par voix et tout, je me suis fait un petit plan de travail pour voir comment ça allait se dérouler, et surtout d'apprendre les voix, parce que c'est ça le gros du truc. [...] Après, c'est savoir dans quel ordre je faisais apprendre les voix à qui. Je m'étais noté « je commence par les ténors, après je fais les alti, après je fais les basses ou les sopranes ». Après, je mets telles deux voix ensemble parce qu'elles ont l'air d'aller ensemble, même si j'ai pas trop de notion d'harmonie, du moins quand ça va ensemble au niveau des rythmes, ou du moins c'est à peu près la même mélodie, si ça j'arrive à le voir. Et après, on mets deux voix ensemble, deux voix ensemble, après on mets les quatre. Après on recommence (Julie, chef de chœur)

Les choix opérés par le chef regardant l'organisation de l'apprentissage a des effets importants. Un découpage en fragments trop longs complique l'effort de mémorisation, chercher à assembler d'emblée deux voix dissonantes ou prises dans une structure rythmique complexe peut poser des difficultés supplémentaires aux chanteurs dont la tâche serait potentiellement facilitée par la simple intervention d'une troisième voix servant de référent. À travers la gestion du déroulé de la répétition, le chef est en mesure de modifier profondément les difficultés rencontrées par les chanteurs ainsi que la temporalité du travail du chœur.

Le rôle pédagogique du chef de chœur est donc avant tout un rôle de traducteur. Il donne l'exemple aux chanteurs qui ne savent pas lire la musique. Mais cette fonction peut être grandement complexifiée et ne pas se limiter à cet encadrement de l'apprentissage d'une partition. Pierre souligne la complexité à ses yeux de la pédagogie chorale, dont il souligne qu'il s'agit à ses yeux un « métier complet ».

En fait un chef de chœur, c'est à la fois quelqu'un qui est capable de diriger. Il faut savoir de la psychologie. Mais c'est aussi quelqu'un qui sait placer la voix, donc qui a pris des cours de chant, quasiment un prof de chant, pas complètement mais quand même, il faut être capable de conseiller. Il est censé connaître au moins quatre langues, alors c'est pas mon cas, je m'appuie sur les gens qui sont dans mon chœur. C'est quelqu'un qui est capable de jouer du piano, capable de diriger en jouant du piano, de chanter en jouant du piano, c'est pas toujours évident. En

11. Les implications collectives de ce mode de travail seront abordées plus en détail au sein du chapitre 5 sur les groupes amateurs.

fait c'est un métier hyper complet. [...] Et puis c'est un bon pédagogue, c'est-à-dire quelqu'un qui est capable de transmettre du rythme, les hauteurs de son, enfin bref, faut être créatif. (Pierre, chef de chœur)

Pierre complexifie grandement le rôle pédagogique qui est à ses yeux celui du chef de chœur. La capacité à déchiffrer une partition pour l'enseigner est passée sous silence tellement elle semble aller de soi, et la dimension pédagogique est présentée sous un jour beaucoup diversifié. L'encadrement vocal des chanteurs est un point évoqué de façon récurrente. Il ne s'agit pas simplement d'enseigner une mélodie, mais également de conseiller les chanteurs sur comment reproduire celle-ci. Face à des débutants, même si l'usage de la voix chantée est plus spontané que celui d'un instrument, il peut néanmoins poser problème pour les choristes n'ayant jamais chanté auparavant. L'encadrement du chef de chœur peut s'avérer alors déterminant pour aider les chanteurs à placer leur voix et à gagner en justesse. Face à des chanteurs plus avancés, une connaissance minimale des mécanismes du chant s'avère précieuse pour aider les choristes à progresser sur des partitions plus exigeantes, et surtout pour éviter que ceux-ci ne mettent leur voix en péril en chantant de manière inappropriée.

La relation pédagogique qui relie le chef à son ensemble est donc complexe et prend des formes radicalement différentes. Elle peut se limiter à un simple apprentissage de lignes musicales, le chef se bornant à traduire pour les chanteurs une partition que ceux-ci apprennent par cœur. Cette forme de direction extrêmement basique n'impose à la limite au chef de chœur pas de formation musicale particulière, si ce n'est une certaine autonomie dans l'apprentissage des partitions. La fonction pédagogique du chef de chœur peut se complexifier à l'envi et intégrer de nombreux autres aspects allant de l'éducation musicale à la formation vocale.

Vocation musicale, vocation pédagogique

Direction musicale et pédagogie structurent fortement le rôle du chef de chœur au sein d'un ensemble. La coexistence entre ces deux pôles ne va pas sans tensions. La dimension proprement musicale et la dimension pédagogique de la direction peuvent être perçus comme contradictoires. C'est le cas pour Julien. Il devient très vite clair au cours de l'entretien que la dimension pédagogique du travail du chef n'est pas celle qui motive son engagement auprès de chœurs. Les termes qu'il utilise pour caractériser la phase d'apprentissage de l'œuvre (patience, rabâchage) sont connotés négativement, et il en vient à opposer explicitement à cette dimension du travail de chœur le « côté artistique » qu'il souhaiterait pouvoir privilégier.

C'est l'école de la patience. [...] Donc tu leur apprends les choses note à note, donc c'est de la mémoire et c'est du rabâchage. [...] J'ai plus forcément envie de faire du travail avec ces gens là. Le chœur d'opérette que je dirige, c'est ce niveau là il n'y a pas de niveau de déchiffrage. Du coup c'est quelqu'un d'autre qui le fait pour moi. Je suis chef attitré, il y a le metteur en scène le pianiste, parce que je préfère privilégier le côté artistique, et dire je préfère pas être payé et faire venir un pianiste. Et que ça avance, plutôt que de faire deux heures de rabâchage de musique. Ça non, je l'ai suffisamment fait. (Julien, chef de chœur)

Comme Julien, certains chefs de chœurs revendiquent une vocation avant tout artistique évoquent la pédagogie comme une nécessité. Le développement du monde choral dans le cadre de l'éducation populaire a cependant contribué à faire de la pédagogie musicale une dimension un versant valorisé de la direction. Il n'est pas rare de rencontrer des discours présentant l'enseignement comme une véritable vocation, comme dans le cas de Pierre.

Donc en fait il faut déjà avoir dans l'âme une très grande envie, là-dessus apparemment j'étais prédisposé, ça a du me plaire pour ça, l'idée d'être utile à quelque chose dans la vie, il y en a qui sont infirmier, médecin, et d'autre chef de chœur, c'est une autre manière, enfin, je sais pas pourquoi. En tout cas je pense que la pédagogie est vraiment un truc important, je m'en suis rendu compte un peu plus tard (Pierre, chef de chœur)

Ce n'est donc pas tant le rejet de la dimension pédagogique qu'il faut souligner, mais plutôt la difficulté qu'ont les chefs à concilier vocation pédagogique et vocation artistique, avec en filigrane le niveau technique du chœur dirigé qui est vécu comme une contrainte. La satisfaction de la vocation musicale du chef de chœur passe par la capacité des chanteurs à réaliser ses demandes sur le plan musical. Si les choristes ne disposent pas des outils musicaux nécessaires pour parvenir à une interprétation qui satisfasse le chef, la dimension pédagogique de la direction est un préalable à sa dimension proprement musicale, au point qu'elle s'y substituer totalement, de façon contrainte. Il est logique que les discours de chefs qui font état de frustrations vis-à-vis de leur activité concernent plus fréquemment la place accordée à la formation d'un chœur qui ne permet pas de satisfaire des ambitions musicales, que le contraire.

4.3.4 Attributions non musicales

Le rôle du chef au sein d'un chœur ne se limite pas aux fonctions musicales décrites jusqu'ici. Il peut être amené à prendre en charge l'organisation de certains aspects non musicaux de la vie du chœur.

Gourous et démocratie interne

Les contours du rôle du chef dans l'organisation non-musicale du groupe sont à la fois larges et fluctuants. Il est liée aux caractéristiques du groupe. Antoine souligne cette variabilité des attributions non musicales du chef.

Le rôle de chef il est aussi pas mal dans l'organisation matérielle des répétitions. [...] Comme il y a un renouvellement énorme des choristes et des cadres, j'ai un rôle de relais important, et ce qui fait que j'ai quand même un rôle, en termes administratifs, important. Donc l'association est domiciliée chez le chef de chœur, parce que c'est la personne qui reste le plus longtemps. [...] Contrairement à d'autres associations qui choisissent leur chef, là c'est le chef quand même qui est pivot, mais contrairement à d'autres chorales, là c'est pas moi le président. Et je veux pas l'être. En fait c'est un rôle de transmission de l'information. (Antoine, Chef de Chœur)

Le chœur d'Antoine est dans une situation intermédiaire entre deux cas polaires. À un extrême, des chefs qui sont choisis par leurs chœurs ne jouent pas le « rôle pivot ». À l'autre extrême, des chefs cumulent la direction musicale et la présidence des groupes. À travers le couple du chef de chœur et du président d'association, le monde choral amateur associatif reproduit bien souvent le binôme artiste et manager caractéristique des mondes artistiques professionnels (Chiapello 1998). La vie musicale relève alors de la seule autorité du chef, tandis que la vie matérielle du groupe relève d'une démocratie interne à l'association, les membres du chœur étant associés à la prise de décision par le biais du bureau. Ce système est celui que Michel décrit pour son chœur.

Moi j'ai connu des chefs qui étaient omnipotents, et j'en ai connu d'autres qui eux par contre fonctionnaient de la manière suivante. « C'est une répétition, un concert : je suis le patron, c'est moi le seul dénominateur commun, donc va bien falloir que vous fassiez confiance. En dehors des répétitions, et des concerts, je suis un parmi d'autres ». C'est cette option que j'ai choisie. (Michel, chef de chœur)

Une telle séparation des pouvoirs reste cependant souvent très théorique. Son application reste susceptible d'interprétations très diverses, ne serait-ce que parce les dimensions matérielles du fonctionnement d'un chœur ne sont jamais très éloignées de sa vie musicale. Bernard s'est vu proposer la direction d'un chœur au sein duquel le pouvoir non musical du président était particulièrement fort. Le retournement de la situation est révélateur de la difficulté à définir objectivement où commence et où s'arrête la dimension musicale relevant de la compétence du chef. Le flou de cette

4.3. LES FACETTES DE LA DIRECTION

frontière laisse la porte ouverte aux malentendus, aux conflits de personnes et à la redéfinitions d'équilibres au sein des groupes.

Ce groupe vivait un peu à la méthode des chorales allemandes, à savoir le plus important c'est le président. Le chef, à la limite, il s'écrase. J'ai pas du tout cherché à ce que ça change et finalement, par mon attitude, par le travail que j'ai fait, par certaines exigences musicales que j'ai pu avoir, j'ai pris le pouvoir, d'ailleurs ça s'est très mal passé parce que le président a foutu le camp, d'une façon. . . il a été assez odieux d'ailleurs, peu importe. . .

Qu'est-ce qui s'est passé ?

Ben un jour j'ai osé dire qu'on chantera avec tel orchestre. « Mais de quoi te mêles-tu ? — Ben attends, je me mêle, la musique, c'est moi. — Ben moi je suis le président. C'est pas toi qui va m'imposer un orchestre, c'est à moi de choisir. ». Je lui dis non. Et ça a commencé à aller très mal. Il s'est permis un jour d'annuler une date de concert, parce qu'il a estimé qu'on était pas prêts. Je sais pas si tu vois. Je me suis levé, j'ai dis « maintenant, c'est toi ou moi ». Les choristes ont choisi. (Bernard, chef de chœur)

Le chef dispose donc d'une marge de manœuvre importante pour imposer son autorité sur l'ensemble de la vie du groupe. Et il est courant de voir la figure du chef évoquée dans des termes qui traduisent l'emprise d'un pouvoir fort. Chez Gérard, ce sont ceux de la dictature, liée à un chantage au départ exercé sur le bureau.

Le principe du chef, c'est la dictature la plus totale. La dictature, c'est une règle de base chez moi, je décide du répertoire et je décide des moyens qu'on met en place. Après, je soumets la demande de moyens au bureau. Ça c'est clair. C'est-à-dire l'association décide de faire ou de pas faire. Enfin, s'ils décident de pas faire, je m'en vais. [rire]. Pratique de base, chez moi. (Gérard, chef de chœur)

Peut-être plus fréquente encore, l'image de la secte entièrement dévouée à son gourou est un *leitmotiv* dans le monde choral. L'usage de ce registre sémantique doit être mis en relation avec la diversité des expériences que procurent le chant choral que nous avons évoquée dans le chapitre portant sur les raisons de l'engagement choral des chanteurs. Le fait de chanter en groupe est à la fois une expérience esthétique, sociale et corporelle susceptible de susciter une implication émotionnelle forte chez les choristes. Le charisme que peut en tirer le responsable de l'encadrement de cette pratique facilite l'assimilation de son autorité à celle d'un gourou contrôlant la totalité de la vie de ses adeptes.

Le nombre de fois aussi où le chef de chœur a été aussi perçu comme un gourou, je sais pas si vous avez déjà eu des choses comme ça, mais les

chefs de chœurs gourous, j'en ai connu beaucoup, je l'ai été moi même à un moment donné. C'est pas désagréable, on se croit investi d'un pouvoir, fabuleux. Remarquez c'est une tromperie monumentale. (Richard, chef de chœur)

En dehors de sa responsabilité musicale, le rôle du chef peut donc prendre des formes extrêmement différentes, de l'effacement total devant la gestion matérielle du groupe assurée par les choristes, à un rôle extensif.

Évolutions de la figure du chef

Les données manquent pour évaluer les fréquences de ces modes de répartition des pouvoirs au sein des chœurs. Il reste possible de cerner des évolutions sur le plan historique. Le modèle d'un chef doté de pouvoirs étendus est associé au développement de chœurs par certains mouvements d'éducation populaire, tandis que la professionnalisation de la direction au cours des trente dernières années a eu pour effet une restriction du rôle du chef à la sphère musicale.

Le principe d'un chef de chœur aux pouvoirs élargis est étroitement associé avec l'engagement bénévole et volontaire des chefs formés par les mouvements d'éducation populaire. Le mouvement À Cœur Joie en particulier a contribué à diffuser le modèle d'un chef doté d'une large autorité. Des critiques sont adressées au mouvement à cet égard.

À l'époque À Cœur Joie, j'avais trouvé que ça commençait à bien faire que les chefs pensent pour tout le monde. C'était l'école des chefs à l'époque À Cœur Joie.

Comment ça se traduisait ?

Ça se traduisait par exemple, par le fait que les annonces de la vie du chœur étaient faites par le chef de chœur. Les choristes, leur boulot c'était de chanter, on leur demandait pas leur avis, et en plus, si les choristes se permettaient de donner un avis, on leur disait qu'ils avaient un mauvais esprit. (Richard, chef de chœur)

À Cœur Joie a contribué à développer le chant choral par le biais de stages de formation de chefs incités à créer des chœurs. La situation de chefs à la fois créateurs de leurs ensembles et directeurs musicaux bénévoles contribue à légitimer l'autorité de celui qui devient une figure centrale du groupe. L'identité du chœur en vient parfois à se confondre avec celle du chef. Il n'est de ce point de vue pas anodin que parmi les ensembles issus de cette période de renouveau du chant choral, certains des plus en vue portent le nom de leur chef : Ensemble vocal Philippe Caillard, Ensemble vocal Stéphane Caillat, Ensemble vocal Jean Sourisse. . .

4.3. LES FACETTES DE LA DIRECTION

Les chorales en activité ont moins tendance à être l'émanation de leur chef. La professionnalisation de la direction¹² a contribué à transformer profondément les liens entretenus entre les chefs et leur chœur. La spécialisation du chef dans la direction de chœur contribue à la fois à raffermir son autorité dans le domaine musical et à clarifier la césure entre des domaines de compétences distincts. La rémunération surtout transforme les relations du chef avec le chœur. La transformation de la relation au groupe en relation salariale contribue à renforcer le pouvoir des responsables administratifs de l'association face à celui du chef. Un lien d'extériorité s'établit entre le chef et le chœur qui n'est plus tant un groupe dont le chef est membre qu'un employeur. La professionnalisation des chefs de chœur a pour effet de renforcer l'autorité légale du chef et de délégitimer l'autorité charismatique qu'il est susceptible d'exercer sur son groupe. On retrouve ces éléments dans la citation de Benoît. Il explique que son autorité sur le plan musical semble acceptée par le chœur qui vient de le recruter, mais il reste déstabilisé par le fait qu'il ne dirige pas le chœur seul.

J'ai la chance qu'ils me fassent confiance sur le répertoire, sur la technique, et je pense que je leur ai prouvé que ce que je faisais, c'était pas sans queue ni tête. Donc j'ai gagné leur confiance assez vite.[...] Après, il y a quelque chose qui est assez bizarre au niveau de la gestion des chœurs en dehors de la musique, c'est le fait que, je dirige pas tout, il y a le bureau qui prend des décisions de son côté, et il y a moi qui prend des décisions de mon côté, et ça c'est pas super bien défini. Des fois, moi j'arrive, et on me dit « ah tiens, tu as une réunion dans deux jours », d'accord, sympa de m'avoir prévenu, des choses comme ça, on s'arrange parce le bureau et moi-même on est assez ouverts sur le dialogue, et quand on a des choses à se dire on se les dit. Mais c'est quand même une gestion assez bizarre... c'est un peu étonnant comme fonctionnement.
(Alexandre, chef professionnel)

Le rôle du chef au sein du chœur a donc eu tendance à se transformer. Le modèle prôné par l'éducation populaire, et en particulier par À Cœur Joie, est marqué le bénévolat des chefs qui contribuent à la création de chœurs. Cette situation a pu favoriser l'affirmation d'une autorité du chef sur l'ensemble du fonctionnement du chœur. L'exercice d'une autorité étendue sur le groupe est en revanche moins compatible avec la professionnalisation des chefs de chœur que l'on observe depuis les années 1980.

12. Nous reviendrons plus longuement sur cette transformation économique majeure du monde choral amateur dans le cadre du chapitre 7.

Conclusion

La raison d'être du chef de chœur est en premier lieu de coordonner la production musicale du groupe. Cette fonction de direction musicale a souvent été interprétée comme la manifestation d'un pouvoir charismatique directement lié aux qualités d'individualités exceptionnelles. L'image que donne à voir la direction de chœur est toute autre. Avant d'être affaire de pouvoir, le rôle de direction repose plus simplement sur des mécanismes de coordination, liés à la gestique du chef. Ceux-ci impliquent un apprentissage tant de la part du chef que de celle des choristes. L'autorité liée à l'exercice de la direction se définit dans le cadre d'une relation entre le chef et le groupe. Elle repose largement sur une asymétrie de compétences musicales. Enfin, l'autorité du chef n'est pas naturelle. Elle est acquise au cours d'un processus qui met en jeu des sollicitations extérieures, ainsi qu'un apprentissage qui implique une remise en cause personnelle potentiellement violente.

Par ailleurs, la fonction de chef de chœur est éminemment complexe. Le rôle musical du chef qui construit une interprétation collective n'est qu'un aspect de la direction chorale. L'exercice de cette fonction peut osciller entre plusieurs figures. Celle de l'animateur qui suscite l'adhésion des membres et entraîne le groupe autant qu'il construit une interprétation musicale. Celle du pédagogue qui forme ses choristes autant qu'il les dirige. Celle de l'organisateur qui encadre le fonctionnement matériel du groupe. Cette diversité ne doit pas être interprétée comme le simple reflet des personnalités individuelles des chefs de chœur. Derrière la posture d'animateur se pose la question de l'adhésion des individus à l'activité collective. Derrière la fonction pédagogique se joue la capacité du groupe des chanteurs à interpréter les œuvres abordées. Le rôle organisationnel du chef est déterminé par son statut au sein du groupe. Autant, si ce n'est plus, que la diversité de personnalités individuelles, la complexité et l'indétermination de la figure de direction reflètent la diversité des groupes et des enjeux collectifs auxquels ceux-ci sont confrontés. Le fonctionnement du monde choral de ce point de vue collectif des chœurs sera l'objet du chapitre suivant.

Les chœurs amateurs, Construction d'acteurs collectifs

Introduction : groupes et conventions

Becker étudie les mondes de l'art en décentrant le regard de la seule figure de l'artiste, créateur isolé. L'activité de celui-ci n'est qu'une parcelle du travail nécessaire à la production d'œuvres et il faut considérer l'ensemble des interactions intervenant dans le processus de création artistique [Becker, 2006]. Une telle approche repose avant tout sur la prise en compte des activités individuelles et des coopérations entre individus. Si certains mondes artistiques se prêtent bien à une telle description, d'autres mettent en jeu des collectifs pour lesquels la notion de chaîne d'interactions ne suffit plus à elle seule à décrire les phénomènes à l'œuvre.

Le monde choral, de même que tout l'univers des pratiques musicales collectives, est avant tout composé de groupes¹. Une approche individualiste se contenterait de décrire ceux-ci comme un nœud d'interactions qui ne se distingue du reste de son environnement social que par la densité élevée des liens que tissent les individus qui le composent². Cependant, la densité des relations entretenues au sein du groupe fait que les interactions changent de nature. Les membres d'un chœur ne se réfèrent pas qu'aux individus, mais également au tout que constitue leur chœur. Les chaînes d'interaction du monde choral ne sont donc pas homogènes. Il n'est pas possible de porter le même regard sur les relations qui se nouent à l'intérieur du chœur que sur celles

1. Les chœurs interrogés dans le cadre des enquêtes quantitatives sont des groupes qui rassemblent généralement une petite quarantaine de personnes (Pour les deux enquêtes, l'effectif moyen s'établit à 37, la moyenne à 35, le troisième quartile à 50). Les caractéristiques de ces groupes sont développées de façon très descriptive et complète dans le rapport publié par les Missions voix en région suite à leur première enquête d'*État des lieux du chant choral* menée au début des années 2000 [Babé, 2007].

2. Dans les termes de l'analyse structurale de réseaux [Lazega, 1998], le chœur ne se distinguerait qu'en ce qu'il est une clique.

que tissent les membres du chœur avec son environnement. Il ne s'agit plus uniquement de relations de coopération entre individus, mais de l'intégration d'un individu à un groupe. Cette distinction entre collaboration entre individus et intégration à un collectif renvoie à la thématique de sociologie classique des formes de la vie sociale. Tönnies théorise cette différence par l'opposition entre *communauté* et *société* [Tönnies, 1977]. Durkheim la reprend et l'identifie à la distinction qu'il établit entre solidarité organique et solidarité mécanique [Durkheim, 1975, Durkheim, 1986]. En identifiant les chœurs à des « acteurs collectifs » qu'il faut isoler dans les chaînes d'interactions du monde choral, nous posons la question de la construction de ces ensembles comme des communautés pour lesquelles la solidarité entre individus est de nature mécanique.

La dimension communautaire des chœurs n'est pas postulée. Il faut ici tenir résolument à distance les sirènes de l'« idéologie chorale »³ qui chantent les vertus sociales de cette pratique musicale⁴. Le chœur n'est pas par essence une communauté organique nécessairement intégratrice. La seule existence de chœurs professionnels reposant sur des relations contractuelles le souligne. Pour le monde amateur cependant, la participation de l'individu au groupe ne repose précisément pas sur un contrat de travail, mais sur sa libre adhésion. La nature des relations qui unissent les individus les uns aux autres dans le groupe est fluctuante et susceptible de redéfinitions. L'intégration du chœur reste un enjeu essentiel, non comme axiome de départ, mais comme *perspective* susceptible de se réaliser *comme d'échouer*. Il ne s'agit pas ici de postuler que le chœur est une communauté organique, mais de mettre en évidence l'enjeu que représente sa *construction* comme tel.

L'enjeu de la construction du chœur comme communauté doit le rapprocher des propriétés du monde choral. Nous avons souligné l'extrême diversité des perspectives et des motivations individuelles. Nous verrons qu'une caractéristique remarquable du monde choral est que ces acteurs différents sont amenés à collaborer au sein de mêmes ensembles. Nous pourrions imaginer que les individus se regroupent par affinités dans des ensembles relativement homogènes. Nous montrerons que ce n'est pas le cas. La diversité en même temps que la cohésion du monde choral reposent précisément sur le fait que les tensions qui naissent de la diversité des individus se résolvent sur la base de la négociation d'équilibres locaux au sein des groupes, plutôt que par l'autonomisation de deux espaces indépendants qui reproduiraient à l'échelle

3. Cf. Chapitre 1.

4. Nous avons déjà vu au cours du chapitre 3 que les propriétés sociales du chant choral sont largement fantasmées, et souvent en contradiction avec la volonté des acteurs de chercher un « entre-soi » protecteur.

collective les différences individuelles. L'objet de ce chapitre est de s'interroger sur la façon dont ces équilibres locaux se construisent.

Nous aborderons tout d'abord cette question par le prisme du travail musical du groupe. Comment un chœur produit-il des œuvres collectives ? Nous nous penchons dans un second temps sur les dynamiques de transformation du monde choral. En quoi le positionnement des individus vis-à-vis des groupes et leurs circulations contribuent-ils à la création, la transformation et la disparition des chœurs qui composent le monde choral ? Nous étudierons dans un dernier temps les facteurs de cohésion du monde choral. Nous décrirons enfin les mécanismes d'intégration sur lesquels repose la permanence des chœurs.

5.1 Construire une œuvre commune

La finalité de la pratique chorale est de produire collectivement des œuvres musicales chantées. Comment un tel résultat est-il obtenu ? Souligner la dimension collective du chœur ne revient pas à nier l'existence des interactions individuelles. C'est bien d'elles au contraire qu'il s'agit de partir ici. L'agrégation des interactions individuelles conduit à l'émergence de phénomènes collectifs : une organisation collective du travail, un son commun, une temporalité partagée par les membres du chœur. La cohabitation au sein des chœurs d'individus dont les motivations sont différentes a des conséquences sur la façon dont se fait cette agrégation. Nous porterons un triple regard sur cette question. Nous décrirons tout d'abord l'organisation du travail d'apprentissage des œuvres par les choristes. Nous analyserons ensuite les mécanismes de coopération entre chanteurs par lesquels passe la construction d'un son commun. Nous décrirons enfin les conséquences des modes d'organisation du travail choral sur son déploiement dans le temps.

5.1.1 La question de l'apprentissage

L'engagement des choristes amateurs au sein du monde choral prend des formes extrêmement diverses, en particulier lorsque l'on considère leur rapport à la technique musicale et plus précisément aux conventions d'écriture. Tous ne les maîtrisent pas, loin s'en faut⁵. À l'échelle des chœurs, ceci pose le problème très concret de l'apprentissage des œuvres. Les choristes doivent interpréter collectivement des pièces sans nécessairement disposer individuellement des outils techniques conventionnels

5. Cf. Chapitre 3 sur ce point.

qui leur permettraient de les apprendre. Deux méthodes d'apprentissage sont mises en œuvre en réponse à cette situation. L'une est collective. Il s'agit d'une organisation du travail collectif dans le courant de la répétition qui repose sur l'affirmation du rôle pédagogique du chef. La seconde repose au contraire sur la un investissement individuel important. Il s'agit d'un apprentissage solitaire de la partition appuyé sur des outils techniques.

Le chef comme exemple

Un groupe de chant choral se retrouve en début de répétition. Chacun arrive, salue ses voisins, cherche une chaise où s'asseoir parmi ses voisins habituels. Le chef est présent, il se tient face au groupe, discute avec des choristes se tenant au premier rang, fait des annonces d'ordre général sur le fonctionnement du groupe. Sans avoir annoncé explicitement que la séance de travail débute, il commence à chanter une phrase musicale, ou une vocalise. Quelques chanteurs répètent cette phrase. Les bavardages cessent, les derniers choristes finissent de s'installer. Le chef de chœur chante à nouveau une phrase. L'ensemble du groupe répète spontanément.

Ces premiers moments d'une séance de travail illustrent une structuration extrêmement courante du travail des chœurs amateurs : l'apprentissage par énoncé – imitation. Le succès de cette organisation du travail repose sur un certain nombre d'accords implicites entre les membres du chœur et en particulier sur la codification des interactions entre le chef et le groupe. L'objectif est pour le chef de chœur de diriger la répétition de façon efficace, en minimisant les consignes qu'il doit donner aux membres du chœur.

L'accord de base sur lequel repose cette organisation est la reconnaissance de l'autorité pédagogique du chef. Elle confère valeur d'exemple à chacun de ses énoncés dès lors qu'ils prennent une forme musicale. Nul besoin pour le chef de chanter pour que les choristes répètent. Il suffit de signifier au groupe, par l'énonciation notamment, que l'on se situe sur le plan du travail musical. Si le chef scande rythmiquement une phrase sur un ton de voix parlée, il est entendu que l'enjeu est l'apprentissage d'un texte ou d'une cellule rythmique. L'exemplarité de ce que prononce le chef apparaît à l'occasion de malentendus. Un chef peut arrêter les choristes qui répètent une phrase dont la valeur n'était que d'illustrer un propos. Cette exemplarité peut-être renforcée par des échanges de signes. Après avoir donné un exemple, le chef fait de la main une levée indiquant le départ aux choristes qui répètent. Il accompagne cette interaction d'indications minimales : « À vous », « Après moi ».

Cet accord sur la valeur d'exemple des énoncés du chef de chœur et la structuration des interactions selon la séquence énoncé - mémorisation - répétition, s'acquièrent très vite au sein d'un groupe. Il suffit que quelques choristes maîtrisent cette organisation du travail choral et donnent l'exemple au début de la répétition pour que l'ensemble du groupe suive. Un groupe se réunissant pour la première fois⁶ peut ainsi entamer une séance de travail sans que le chef ne verbalise aucune consigne.

Cette séquence peut être lue comme la substitution à l'échelle du groupe d'un système conventionnel à un autre. Sachant que le répertoire choral est un répertoire écrit, le défaut de maîtrise des conventions d'écriture par de nombreux choristes impose de recourir à une organisation du travail particulière. Celle-ci repose sur un certain nombre d'accords préalables entre les acteurs : sur l'autorité pédagogique du chef, la valeur exemplaire de ses énoncés et l'organisation du travail.

Les technologies du chant choral

Cette solution collective n'est pas la seule réponse possible au problème de l'apprentissage. Pour les choristes ne sachant pas lire la musique, l'apprentissage de la partition peut également se faire dans un cadre strictement individuel, par un travail personnel soutenu par la mobilisation d'outils techniques. S'ils ne savent pas traduire vocalement une notation musicale par la mélodie correspondante, certains choristes disposent de connaissances instrumentales de base. Ils sont alors en mesure d'étudier chez eux les partitions travaillées par le chœur. L'instrument ne compense pas l'absence totale de connaissances solfégiques, mais il joue un rôle de complément. Il permet de gagner en autonomie. Ce chanteur et chef de chœur explique la façon dont il travaille.

Ben c'est à dire, je prends le piano, je sais où sont les notes sur le piano, donc sur un clavier, donc je lisais à l'avance (...). Je sais déchiffrer au clavier, juste avec un doigt, ça je sais le faire assez facilement. Mais je sais pas, quand je dis que je déchiffre pas, je sais pas lire à vue, je sais pas chanter une partition. Ce qui est un peu gênant pour un chef de chœur, mais on y arrive. (Antoine, chanteur, chef de chœur)

L'utilisation d'un instrument de musique suppose toujours quelques connaissances musicales de base. D'autres outils permettent aux non-musiciens de s'affranchir plus radicalement encore d'une formation technique. La large diffusion des moyens de reproduction sonore permet ainsi à de nombreux choristes de se procurer une version des pièces travaillées. Ce ne sont généralement pas des enregistrements

6. Dans le cadre d'un atelier de stage par exemple, ou d'un rassemblement choral.

commerciaux qui sont utilisés. Il reste difficile pour un chanteur débutant d'isoler la voix qu'il doit chanter au sein d'une pièce polyphonique. Tout l'enjeu est de se procurer un enregistrement de la ligne qu'il faut chanter isolée des autres pupitres. Certains choristes ont recours à des solutions individuelles. Ils se rendent en répétition équipés de dictaphones et captent le travail de leur pupitre. D'autres comptent sur la coopération de musiciens, comme celle du chef de chœur dans le cas évoqué par Julie.

[La chef de chœur], elle faisait les trucs bien, c'est que pour les gens qui lisaient pas du tout, il suffisait qu'ils emmènent un truc pour enregistrer, et elle leur chantait leur voix, pour qu'ils puissent apprendre leur voix à l'oreille. (Julie, choriste – chef de chœur)

La diffusion de ce type d'outils d'apprentissage peut être assez largement institutionnalisée. Le site internet de la chorale *A...* par exemple comporte une partie d'accès restreint à laquelle ses membres peuvent se connecter à l'aide d'un identifiant et d'un mot de passe. Ils sont alors en mesure de télécharger une série de fichiers musicaux, aux formats mp3 et MIDI, afin de travailler les chants abordés par le chœur (cf. figure 5.1).

Le mail de ce choriste souligne les avantages mais également les limites de telles solutions. L'apprentissage individuel permet de gagner en efficacité au cours de la répétition. Elle permet, si ce n'est de s'affranchir totalement de la phase d'apprentissage collectif évoquée plus haut, du moins de la faciliter. Un tel arrangement nécessite cependant un investissement personnel important. Pour reprendre les termes définis au chapitre 3 un tel investissement relève plus d'une conception du chant choral comme vocation que comme loisir. L'efficacité de l'apprentissage bute sur la diversité des rapports qu'entretiennent les choristes à leur pratique au sein d'un même groupe. L'irritation manifeste de l'auteur du mail souligne le décalage entre l'important investissement personnel qu'il consent et l'indifférence d'autres membres du chœur à l'égard de questions à ses yeux importantes (efficacité et qualité du travail). La fréquence à laquelle sont mobilisés les enregistrements souligne la récurrence de ce décalage : de nombreux chœurs les mettent en place, mais peu de choristes semblent y recourir effectivement.

5.1.2 Coopérer entre choristes

L'apprentissage d'une partition n'est pas le seul enjeu de la pratique chorale. Il s'agit avant tout de chanter ensemble, de construire un son commun. Cette dé-

5.1. CONSTRUIRE UNE ŒUVRE COMMUNE

De : ChoristeBasse@mail.fr
Pour : Liste de diffusion de la chorale
Sujet : [chorale en ligne] L'utilité méconnue du site web !

Chers choristes bonsoir !

Voici une petite piqure de rappel pour les personnes mal informées :

Il existe une rubrique dans le site web de la chorale très utile : celle des chants au programme. Pour y accéder, il faut se logguer : [Identifiant], et [MotDePasse] comme mot de passe. Puis cliquer sur « chants au programme ».

- Elle contient un tableau **récapitulatif des chants étudiés**, mais surtout les **partitions** en format pdf que vous pouvez imprimer si vous avez besoin de vous dépanner. Donc plus besoin d'harceler [le Chef] à la pause pour récupérer une partoché perdue !
- Autre utilité : il est possible d'**écouter** des versions audio des chants pour se remémorer la tonalité par exemple.
- Enfin et surtout : les fichiers midi et noteworthy sont le reflet numérique de la partition. En lisant un fichier midi, vous pouvez réviser ou apprendre votre voix. Malheureusement, nous n'avons pas de fichier midi pour chaque chant. Le fichier noteworthy vous affiche en plus la partition et la met en surbrillance lorsque la note est jouée. Je vous conseille vivement de l'utiliser si vous utilisez un PC. Personnellement, je l'utilise très souvent lorsque je travaille les chants de mon quartet. Je ne suis peut être pas une référence, mais je sais que ça peut aider bon nombre d'entre vous sur certains chants difficile à négocier. Pour les détails de l'utilisation du logiciel noteworthy, vous avez une rubrique « Les logiciels / les fichiers » sur la droite de la rubrique « chants au programme ».

J'en profite alors de nouveau pour exhorter les **basses** à aller voir ce qui se passe dans cette rubrique. Notamment à écouter votre voix sur **La Campana** et **Komm Susser Tod**. Pour ce dernier chant, j'ai rentré spécialement il y a quelques semaines la voix des basses. Cela soulagerait [le Chef] et tous les choristes si on connaissait un peu mieux notre partie qui traîne et qui traîne. Donc si vous ne voulons pas continuer à être la risée de la chorale et ainsi éviter que les Alto nous lancent « Haltes là les basses, votre bas niveau nous lasse, apprenez au moins les bases, bande de nazes... » nous savons ce qui nous reste à faire...

A bon entendeurS...

Bien à vous

ChoristeBasse

PS : [Webmaster], peut on créer un yahoo group : Basses@yahoogroupes.fr ???

FIG. 5.1 – Mail collectif : *De l'utilité du site web*

marche repose sur des interactions sonores entre choristes. Nous nous penchons ici sur les mécanismes de cette construction d'un son collectif qui sont révélateurs de la diversité de maîtrise des conventions musicales au sein d'un groupe.

Imitation et coopération

Il ne suffit pour un choriste d'apprendre sa partie pour chanter en chœur. Il s'agit également de positionner son chant au sein d'une production collective. L'insertion de la voix individuelle au sein d'un son collectif est à la base de mécanismes de coopérations entre membres d'un même pupitre. Ces notes d'observation participante illustrent ces mécanismes.

Nous abordons un chant qui a été travaillé par le groupe avant que je ne commence à suivre les répétitions. Je ne le connais pas bien. Je cale ce que je chante à la fois sur ce que je lis sur la partition et sur ce que j'entends de mes voisins⁷. Sur deux notes, ce que je chante ne peut pas correspondre à ce qui est écrit. Je chante deux fois la même note (un si bémol), alors que je suis censé chanter un intervalle descendant (si bémol puis la). J'essaie de me caler sur ce que chantent les autres membres du pupitre. Le passage est un peu confus, ils chantent sans s'affirmer. Je ne parviens pas à saisir une ligne concluante. Pensant me corriger je me trompe à nouveau et chante désormais un do puis un si bémol. Ces notes constituent bien un intervalle descendant, mais elles modifient la nature des accords chantés par le chœur sur cette mesure. Malgré tout, les accords « sonnent » de façon satisfaisante, ce qui rend plausible la solution adoptée. Rapidement, les membres du pupitre s'alignent sur ce que je fais. Je réalise mon erreur et corrige à nouveau ce que je chante. Les autres membres du pupitre finissent par suivre cette nouvelle version. (notes d'observation participante, répétition au sein du chœur A...)

Les interactions à l'œuvre dans la création d'un son commun sont complexes. Chaque choriste est pris dans un double rapport sonore : au sein du pupitre, et entre le pupitre et le reste du chœur. Au sein du pupitre, l'objectif est d'obtenir une ligne mélodique identique. Le choriste peut se reposer sur ce que chantent ses voisins et entrer dans un rapport d'imitation avec eux. Entre pupitres, les voix sont prises dans un rapport d'harmonie. En écoutant le groupe dans son ensemble, le

7. Cf. p. 23 pour les remarques d'ordre méthodologique au sujet des situations d'observation participante. Il s'agit ici d'un chœur que j'ai rejoint avec un objectif d'observation à long terme. Il s'agissait en particulier de suivre l'ensemble jusqu'à sa participation à une rencontre de chant choral. Sachant que je le rejoignais en cours d'année, mon acceptation comme « observateur participant » était conditionnée à ma capacité à « rattraper le retard » dans l'apprentissage des chants. Ma participation n'avait donc pas lieu ici d'être « passive » (cf. p. 150 pour un cas symétriquement opposé).

choriste s'assure que le résultat collectif « sonne » de façon satisfaisante⁸. L'écoute du produit sonore du groupe a donc un impact sur le chant individuel. Elle oriente le chanteur pour apprendre sa partie ou retrouver une ligne mal mémorisée. Dans ce premier exemple, les mécanismes de coopération sont spontanés et implicites. La coordination entre choristes peut se faire de façon plus consciente et systématisée, comme le décrit Benoît.

J'ai eu la chance de chanter avec des copains qui avaient déjà beaucoup chanté, qui étaient bien expérimentés, et qui m'ont aidé. [...] Ben techniquement, moi j'avais aucune notion, de placement de voix, justement de déchiffrage en chantant, je connaissais pas tout ça, ni de notion d'harmonie, de chanter des accords. Donc ils m'ont aidé là dedans. [...] C'était vraiment sur le tas. On se disait, simplement, en pupitre, ben là tu t'es trompé, là c'est pas ça, attention, là on a chanté pas juste. (Benoît, chef de chœur)

Explicites ou non, les mécanismes de coopération reposent sur des relations asymétriques. Les relations que l'on voit se dessiner reposent sur l'influence voire le contrôle exercés par un ou plusieurs membres du pupitre sur les autres. On assiste à l'émergence de relations d'autorité au sein des pupitres.

Rôles et autorité

La coopération musicale entre choristes repose sur la capacité conférée à certains d'entre eux d'exercer une influence sur ce que font les autres. Une telle reconnaissance peut être formalisée. 31% des chœurs⁹ ont des « chefs de pupitres » qui constituent un niveau d'encadrement intermédiaire entre le chef et les choristes. La plupart du temps, l'influence entre choristes repose sur des fondements implicites et en particulier sur la construction de rôles au sein des pupitres. Benoît exprime ce point en soulignant les conséquences de la présence d'individus « moteurs » au sein des pupitres.

Simplement dans le fait d'être sûr de soi, de bien prévoir ses partitions, de bien les chanter juste, ben ça aiguille les autres. Toujours, dans les pupitres, quand il y a un moteur, on voit bien que ça marche beaucoup plus vite pour tous les autres. (Benoît, chef de chœur)

8. Cette caractéristique du son commun dépend de la capacité du chanteur à reconnaître l'harmonie au sein de laquelle il s'intègre. Si le chant abordé est consonant, elle ne pose généralement pas de problème. Il est conforté dans ce qu'il chante par un accord auquel il est accoutumé. L'écoute du chœur peut être plus déstabilisant pour des harmonies dissonantes ou inhabituelles. L'incapacité à reconnaître et à comprendre un accord constitue un obstacle supplémentaire. C'est en partie là que réside la difficulté de certains répertoires (musique contemporaine, jazz, ...).

9. Source : Enquête État des Lieux du chant choral.

La construction de ces rôles est complexe. Elle repose sur la manifestation de différences de maîtrise des conventions musicales. L'épisode décrit plus haut est parlant. Mes tentatives ont été imitées en dépit d'erreurs. La confiance accordée à ce que je chantais tient à la façon dont je me suis inséré au sein du groupe¹⁰. Le fait de savoir lire une partition et d'avoir été en mesure de combler le retard dans l'apprentissage des chants a manifesté le fait que j'avais une formation musicale. Dès les premières répétitions auxquelles j'ai assisté dans cet ensemble, des voisins de pupitres m'ont sollicité pour l'apprentissage. Ce type d'interaction a typiquement lieu pendant les temps d'inactivité du pupitre. Pendant que le chef fait répéter une autre voix, des échanges entre voisins peuvent avoir lieu à voix basse, un chanteur demande à un autre de lui fredonner un passage qu'il a du mal à mémoriser. Les compétences en solfège ne sont qu'une des dimensions pouvant conduire à la reconnaissance de tels statuts. Des choristes peuvent très bien endosser un rôle moteur sans en disposer. L'autorité qui leur est reconnue repose sur d'autres fondements : rapidité de mémorisation, qualité de l'oreille, effort d'apprentissage des partitions en dehors des répétitions. . .

La construction de rôle peut prendre d'autres formes. Le mail cité plus haut¹¹ manifeste la volonté claire de son auteur d'infléchir le fonctionnement de son pupitre, non plus en soutenant musicalement ses collègues, mais en sollicitant de leur part un surcroît d'investissement dans la préparation des chants. Ce type de pressions exercées entre pairs est également évoqué par certains chefs de chœurs qui déclarent se reposer sur cette autorégulation du travail au sein des pupitres.

Spatialisation des interactions

Ces interactions musicales entre choristes ont une inscription spatiale importante. La capacité de deux choristes à s'influencer mutuellement dépend de leur proximité géographique. Le positionnement dans l'espace de répétition devient un enjeu. Les stratégies déployées par les choristes révèlent l'importance de ce facteur. Pour un choriste peu sûr de sa voix, se retrouver aux marges du pupitre, en contact de choristes chantant une mélodie différente, est une difficulté supplémentaire. Françoise évoque ce point.

Souvent, je suis à côté de Bernard qui chante les voix d'hommes. Bon, c'est plus facile d'être en plein milieu que d'être sur un bord, c'est sûr. Ça m'est arrivé de changer de voix. (Françoise, choriste)

10. Cf. Note 7 p. 208.

11. Cf. Figure 5.1 p. 207.

L'enjeu du placement rejoint la question de la distribution des rôles. Il s'agit de s'assurer de la proximité d'un de ces chanteurs sur lesquels on sait pouvoir compter pour soutenir le chant. Cette choriste exprime clairement ce point.

la stratégie pour moi, et je crois que je suis pas la seule, c'est d'essayer de se répartir les bonnes, de se mettre à côté de filles qui savent bien chanter (Bénédicté, choriste)

Si ces mécanismes sont bien connus des chefs de chœur et des choristes expérimentés, les comportements de placement spontanés d'un choriste débutant n'aboutissent pas nécessairement à une configuration spatiale « efficace ». Peu intégré au chœur, il pourra se retrouver placé aux marges de son pupitre, en contact direct avec les autres voix. Peu désireux de se mettre avant, intimidé en particulier par ses difficultés à chanter, il pourra avoir tendance à se placer au dernier rang, ce qui rend plus difficile l'écoute des autres chanteurs qui lui tournent alors le dos. On peut alors assister à des réorganisations. Au cours d'une répétition, un chef de chœur demande ainsi à modifier la configuration d'un pupitre, ses indications aboutissant au placement de nouveaux choristes au premier rang et au centre de leur pupitre.

L'analyse des interactions entre choristes est intéressante à deux égards. D'une part, elle manifeste clairement la dimension collective de la pratique chorale. Celle-ci est le fruit de collaborations complexes visant à la construction d'un son commun. Ces interactions sont au fondement de la construction des chœurs comme acteurs collectifs. D'autre part, la base de ces interactions est le fait que les choristes entretiennent un rapport différencié à la pratique chorale. Ils n'ont pas la même maîtrise des conventions de technique musicale et leur engagement dans la pratique ne repose pas sur les mêmes motivations. Cette diversité de maîtrise des conventions n'aboutit pas nécessairement à une cessation de la coopération, mais au contraire à la négociation d'équilibres locaux qui permettent le maintien de l'interaction.

5.1.3 Temporalités musicales du chœur.

L'organisation du travail et la façon dont se structurent les coopérations au sein d'un chœur ont des conséquences concrètes, en particulier sur la façon dont l'activité chorale se déploie dans le temps. Nous considérerons ici les conséquences des modes de travail choral à deux échelles temporelles : à l'échelle courte de la répétition, puis à l'échelle plus longue du rythme annuel de la vie des chorales. La diversité des modes de travail se traduit par une opposition entre deux modèles temporels.

La répétition : rythme de travail et vécu choral

La répétition est l'unité temporelle de base de la vie d'une chorale. À cette échelle, le degré d'autonomie des choristes dans l'apprentissage des chants a des conséquences profondes sur le rythme de travail et sur la façon dont est vécue la pratique chorale par les individus. L'absence d'autonomie des choristes dans l'apprentissage des partitions passe par un étirement du temps de travail. La nécessité de passer par les phases d'apprentissage collectif évoquées plus haut aboutit au découpage de l'œuvre travaillée en segments courts qui sont appris, mémorisés, reproduits les uns après les autres. L'opération est répétée pupitre après pupitre avant que les différentes voix ne soient assemblées. L'association des pupitres elle-même se fait progressivement. Les voix sont agrégées petit à petit avant d'arriver au calage de l'ensemble du chœur. Cette phase nécessite des allez-retours entre travail d'un pupitre seul et association de plusieurs voix quand la superposition des lignes révèle des fragilités. L'absence d'autonomie dans l'apprentissage des individus a donc pour effet un allongement du temps de préparation d'une œuvre. Par opposition à ce temps d'apprentissage parcellisé qui s'étend sur plusieurs répétitions, les chœurs composés de chanteurs totalement autonomes sont caractérisés par une contraction du temps de déchiffrement.

D'un point de vue individuel, le déploiement du travail dans le temps a des conséquences importantes sur la façon dont la pratique est vécue. Pendant les phases d'apprentissage, non seulement l'œuvre n'est perçue que de façon fragmentaire, mais en plus la division du travail entre les pupitres aboutit à une multiplication de temps morts¹². Le rythme de travail constitue donc une dimension importante de l'expérience chorale. Les choristes mobilisent fréquemment des termes traduisant un rythme, une temporalité, afin de qualifier leur vécu du chœur : « l'apprentissage est plus rapide », « ça va vite », « ça sonne du premier coup », « c'est lent », « on avance à un rythme de sénateur ».

Si le rythme de travail traduit de façon synthétique les caractéristiques d'un groupe, la façon dont les rythmes sont vécus et évoqués de façon subjective par les choristes exprime l'adéquation ou au contraire le décalage entre d'une part leurs compétences et attentes individuelles, et d'autre part les caractéristiques du groupe. Plus qu'un niveau technique objectif, l'évocation de la rapidité d'un chœur traduit la satisfaction d'un choriste dont les attentes sont remplies par la façon dont fonctionne

12. Si l'on considère un chœur divisé en quatre pupitres dont la rapidité d'apprentissage est la même, l'apprentissage d'une œuvre voix par voix conduit chaque choriste à être inactif pendant les trois quarts du temps de travail collectif.

le chœur. Benoît exprime ici son plaisir de « ne pas perdre de temps ».

L'excellence du chœur, c'est-à-dire on déchiffre un morceau extrêmement dur, et tout de suite ça sonne, du premier coup, premier déchiffrage, c'est en place avec les paroles, avec des accords à coucher dehors qui sonnent super bien, c'est un vrai bonheur. (Benoît, choriste, chef de chœur)

De même, l'expression d'une insatisfaction passe souvent un vocabulaire tra-
duisant une temporalité. Le sentiment de lenteur est un motif fréquent. Il traduit l'impatience à l'égard de la fragmentation de l'œuvre et des temps morts imposés par des phases d'apprentissages dont on estime pouvoir se passer à titre individuel. C'est ainsi que Paul souligne en entretien qu'il est dans une perspective de désengagement vis à vis de son chœur.

Je participerai volontiers, mais sans doute pas avec la même implication au niveau des répétitions. Sachant que cette année en plus, les répétitions n'étaient pas pour beaucoup fondamentalement indispensables, dans la mesure où on avance très lentement. Et à la limite, le côté en déchiffrage, je pense que je peux arriver à me débrouiller en déchiffrage aussi bien qu'en assistant à deux ou trois répétitions. (Paul, choriste)

À l'opposé, un choriste peut considérer que le niveau d'exigence d'un chœur est trop élevé au regard de sa technique musicale ou de l'investissement qu'il est prêt à consentir pour sa pratique chorale. La rapidité prend alors une valeur négative : « ça va trop vite ». Le sentiment qui ressort est celui d'une incapacité à suivre le rythme du groupe.

En fait, comme je déchiffre moins bien qu'eux, j'ai l'impression d'être un frein à la qualité du groupe. Pour pouvoir en faire partie bien, il faudrait que je puisse m'investir plus, c'est un peu le problème que j'ai. (Antoine, chanteur)

Le rythme de travail est une traduction concrète de l'agrégation de compétences individuelles. Il manifeste en définitive un « niveau technique collectif ». À ce titre, il exprime une dimension importante de l'identité du chœur comme « acteur collectif ». La façon dont est vécu ce rythme par les individus est une composante importante de leur expérience chorale. Elle traduit le degré d'adéquation entre leurs attentes et le fonctionnement du groupe.

Temporalité large : fréquence des répétitions et rythme de production

À une échelle temporelle plus large, la façon dont sont structurées les interactions au sein du chœur a des effets à deux niveaux : celui de la fréquence des répétitions et

celui du niveau de production musicale. La répétition hebdomadaire est un mode de fonctionnement dominant. Il concerne 91% des chœurs¹³. Les 9% restant répètent pour la plupart à une fréquence inférieure : tous les quinze jours, une fois par mois... Certains se rapprochent des modes de fonctionnement par projet typiques des ensembles professionnels : ils n'ont pas de rendez-vous régulier mais se rassemblent par sessions, selon les productions prévues. Certains groupes, plus rares, répètent plus d'une fois par semaine, le rythme de travail pouvant être quotidien¹⁴. La capacité à s'affranchir de la norme du rythme de répétition hebdomadaire est très étroitement liée à l'autonomie des choristes. Comme le souligne ce chef de chœur, la raréfaction du temps de travail en commun suppose que la répétition ne soit pas consacrée au déchiffrage.

J'ai une certaine exigence, mais il n'y a pas de déchiffrage en répétition. Ils s'engagent moralement à avoir travaillé chez eux. Sinon, on s'en sort pas, en faisant une fois par mois. Donc ça c'est le contrat moral. Tout le monde ne déchiffre pas, je recrute surtout sur la qualité vocale, maintenant, celui qui déchiffre pas, il se débrouille, il travaille avec d'autres, c'est pas mon problème, il s'engage moralement à avoir travaillé ce qu'il déchiffre. (Bernard, Chef de chœur)

L'étroitesse de la corrélation entre le rythme de répétition et le mode de recrutement (cf. tableau 5.1 p. 216) confirme que le contrôle des compétences des choristes et la fréquence du travail collectif ne sont que deux faces d'un même problème. Ce qui est en jeu dans les deux cas c'est l'impact des modes de coordination sur la temporalité du chœur.

Pour la majorité des chœurs qui fonctionnent sur un rythme hebdomadaire, cette fréquence élevée des répétitions est malgré tout souvent jugée insuffisante. L'organisation de répétitions complémentaires est une pratique très répandue. 72% des chœurs qui répètent une fois par semaine en organisent. Ces répétitions complémentaires peuvent prendre la forme de week-ends de travail¹⁵. Ces séances de travail longues et intensives permettent d'accélérer ponctuellement la production du groupe.

À une échelle temporelle plus large encore, la vie des chœurs amateurs s'inscrit le plus souvent dans un cadre annuel¹⁶. À cette échelle, le travail fourni en répétition

13. Source : Enquête État des lieux du chant choral.

14. On est alors dans des cas très particuliers souvent associés à un projet pédagogique. Ce sont essentiellement les maîtrises qui fonctionnent sur un tel rythme.

15. Au cours de ces week-ends, le chœur se réunit dans un lieu généralement distinct du lieu de répétition. Les lieux choisis permettent souvent de dormir sur place : gîtes, centres de vacances. Le groupe est ainsi en mesure de consacrer un ou plusieurs jours aux répétitions.

16. À l'exception essentiellement des chœurs qui fonctionnent « au projet ».

est orienté vers les représentations — concerts, rassemblements de chant choral, festivals... — aux cours desquelles le chœur présente le résultat de son activité à un public. Ces représentations revêtent une importance particulière aux yeux des acteurs. Ils sont la concrétisation face à un public du travail réalisé au cours des répétitions, et ils peuvent constituer à eux seul un motif d'engagement dans la pratique chorale¹⁷.

La distribution de ce nombre de concerts est asymétrique (cf. figure 5.2 p. 217). Alors que certains chœurs donnent plusieurs dizaines de concerts par an¹⁸, 75% d'entre eux en donnent moins cinq. La moyenne est de 4,7 et le mode de la distribution est 2¹⁹. La structure de cette distribution peut être éclairée par les remarques faites plus haut. Les chœurs qui travaillent sur un rythme de répétition non hebdomadaire²⁰ sont également ceux qui donnent le plus de concerts dans l'année : 8,2 en moyenne contre 5,4 pour les autres²¹. En dernier ressort, l'élément déterminant dans cette capacité à augmenter radicalement le rythme de production de concerts est le niveau technique des choristes et l'homogénéité du groupe de ce point de vue. Le tableau 5.2 p. 216 met en évidence la corrélation entre le nombre de concerts et la physionomie du chœur concernant la formation des choristes.

Sur le plan temporel, deux modèles de fonctionnement opposés coexistent au sein du monde choral. Le plus courant est caractérisé à court terme par un rythme de travail ralenti et fragmenté en raison de la nécessité d'une phase d'apprentissage collectif. Ce rythme attaché à une fréquence de répétition hebdomadaire débouche sur la production d'un nombre limité de concerts dans l'année. Pour un nombre

17. Nous ne nous étendons pas ici sur l'importance du concert dans la pratique chorale. Nous avons vu dans le chapitre sur l'engagement des choristes (Chapitre 3) que le sens que prend la représentation dépend des motifs d'engagement individuel. Nous évoquerons plus bas dans ce chapitre le rôle de ces événements dans le maintien de la cohésion d'un ensemble. L'importance du concert et la diversité du sens que peut prendre cet événement choral seront également envisagées d'un point de vue économique dans le cadre du Chapitre 6.

18. Le maximum s'établit à 100. Une telle valeur pose la question de la définition d'une « représentation ». Le chœur déclarant 100 concerts est un chœur liturgique pour lequel il n'est pas exclu que les offices aient été comptabilisés comme « représentation ». Si on exclut cet ensemble, le nombre de concert maximum s'élève à 53.

19. Ces données sont issues de l'enquête sur l'Économie des chœurs amateurs. Ces chiffres sont sensiblement inférieurs à ceux issus de l'enquête d'État des Lieux (la moyenne est de 5,8 dans cette seconde). Ceci est sans doute dû à une différence de formulation de la question. Alors qu'il était demandé « Combien de concerts votre chœur a-t-il donnés l'année dernière ? » dans l'enquête sur l'économie des chœurs, la formulation de l'enquête d'État des lieux (« Combien le chœur donne-t-il de concerts en moyenne chaque année ? ») était plus vague et laissait une place à une (sur-)appréciation personnelle du répondant. La forme de la distribution du nombre de concert représente cependant bien la même forme asymétrique dans les deux enquêtes.

20. C'est à dire dans l'ensemble, les ensembles qui répètent le moins fréquemment.

21. L'écart est significatif. $t = -3,21$, $p = 0,08\%$.

	Type de recrutement		Total
	Chœur ouvert à tous	Audition ou entretien	
Répétition hebdomadaire	1515 68%	700 32%	2215 100%
Autre rythme de répétition	78 66%	138 34%	216 100%
Total	1593 66%	838 34%	2431 100%

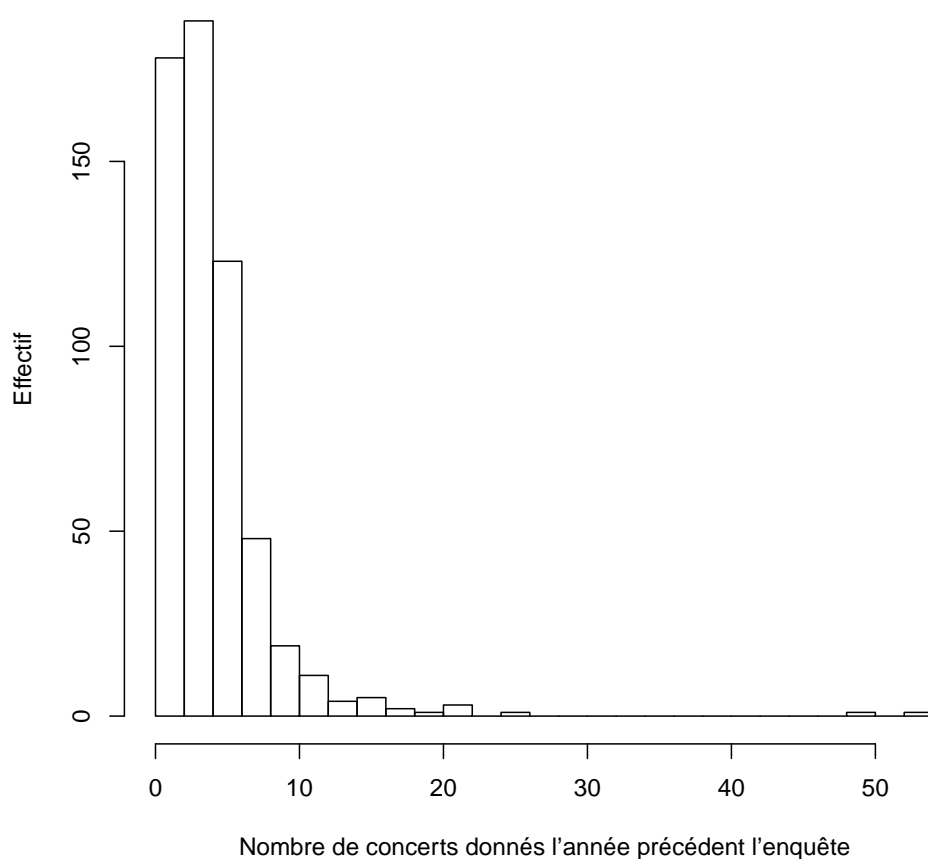
- χ^2 de Pearson : 89,4
- Degré de liberté : 1
- P -value $< 2,2e^{-16}$

TAB. 5.1 – Rythme de répétition et recrutement

		La majorité des choristes savent lire la musique ?		
		Oui	Non	Total
Le chœur a donné plus de 4 concerts en un an	Oui	223 69%	101 31%	324 100%
	Non	200 78%	55 22%	255 100%
	Total	423 73%	156 27%	579 100%

- χ^2 de Pearson : 6,21
- Degré de liberté : 1
- P -value 0,013

TAB. 5.2 – Proportion de lecteurs et nombre de concerts donnés



Minimum	1 ^{er} quartile	Médiane	Moyenne	3 ^e quartile	Maximum
1	2	4	4,7	5	100

Données : Enquête Économie Données : Enquête sur l'économie des chœurs.
N.B. : Une valeur extrême (1 chœur donnant 100 concerts) a été écartée de l'histogramme pour en améliorer la lisibilité.

FIG. 5.2 – Nombre de concerts annuels

plus limité d'ensembles le niveau de compétence global des membres se traduit par l'accélération du rythme de travail. Ces groupes ont alors tendance à s'affranchir de la fréquence de répétition hebdomadaire et à augmenter le nombre de leurs concerts.

5.2 Les dynamiques de transformation de groupes

Du point de vue de l'identité collective des chœurs, l'analyse que nous avons proposée jusqu'ici est statique. La négociation autour des modalités de travail, la coopération sonore entre individus, la définition d'une temporalité partagée, aboutissent à la construction d'un équilibre qui caractérise le chœur. Cette identité collective reste jusqu'ici figée. Il faut également rendre compte de l'existence des chœurs de façon plus dynamique. Des groupes sont créés, évoluent, disparaissent... Nous nous penchons ici sur les mécanismes dont dépendent la pérennité et les transformations des groupes de chant choral. Une lecture individualiste permet de comprendre les grands enjeux de la construction de l'identité collective d'un chœur, et surtout de rendre compte des dynamiques de délitement des groupes. Dans le cas du monde choral, une telle approche reste impuissante à rendre compte de la pérennité des groupes.

5.2.1 Tyrannie des petites décisions chorales

D'où proviennent les chœurs? comment se transforment-ils? Comment disparaissent-ils? L'explication de ces phénomènes passe très largement par la prise en compte de décisions individuelles. Des individus se rassemblent pour chanter, certains restent, d'autres partent, jusqu'à ce que parfois, le groupe éclate ²². Cette représentation du monde choral est proche de modélisations inspirées de la théorie

22. Les concepts proposés par Hirschman [Hirschman, 1970] permettent de bien rendre compte de cet impact exercé par les individus sur les dynamiques de groupes. Nous insisterons surtout sur l'alternative entre l'*exit* et la loyauté qui permet aux individus de gérer l'écart entre leurs attentes et l'identité collective de leur chœur. La prise de parole (*voice*) doit bien entendu être également prise en compte. Nous en avons vu un bel exemple plus haut avec le mail de ce choriste qui incitait les membres de son chœur à fournir un travail plus important (Cf. Figure 5.1). Il faut cependant considérer que cette éventualité reste marginale. La prise de parole n'a qu'une efficacité limitée. Elle est envisageable pour certains aspects de la vie du groupe : gestion de l'association, aspects faisant l'objet d'une prise de décision collective explicite et formalisée. Pour ces dimensions, la prise de parole peut passer en particulier par une prise de responsabilité individuelle dans le fonctionnement administratif du groupe (ce point sera traité dans le cadre du Chapitre 6). Pour d'autres aspects — et en particulier pour ceux liés au travail musical qui ont un poids primordial — la marge de manœuvre est beaucoup plus limitée. Le fonctionnement du groupe découle de ce point de vue de la définition d'un équilibre qui repose en dernier lieu les motivations et compétences techniques des autres musiciens, sur lesquelles un acteur n'a que très peu prise.

des jeux. Le parallèle avec les modèles proposés par Thomas Schelling dans *La Tyrannie des petites décisions* [Schelling, 2007] est éclairant. Derrière la transformation de chœurs du fait de la circulation d'individus qui cherchent un groupe homogène correspondant à leur attentes, nous retrouvons les enjeux de la modélisation des dynamiques d'intégration et de ségrégation d'acteurs que différencient leurs caractéristiques individuelles²³. Le monde choral est un univers où des individus que différencient leur rapport à la pratique musicale²⁴ circulent et se rassemblent en fonction des caractéristiques individuelles de leurs partenaires musicaux.

Identité collective et attentes individuelles

Pour comprendre la construction et la transformation des chœurs, il faut garder en vue la complexité du lien qui existe entre d'une part l'expérience chorale individuelle des acteurs et d'autre part les chœurs en tant que groupes. Le fonctionnement d'un chœur aboutit à la définition d'une identité collective. Nous entendons par là que l'agrégation des interactions a des effets qui ne sont pas imputables à des individus, mais qui caractérisent le groupe de façon synthétique. Ces effets sont nombreux et variés. Il s'agit d'un rythme de travail, d'un répertoire, de la représentation du groupe face à un public²⁵... L'identité collective du chœur s'incarne dans des éléments très concrets : un nom, un rendez-vous hebdomadaire de répétition, une liste d'œuvres chantées, le succès d'un concert...

L'identité collective du chœur comme collectif a des conséquences importantes. Au delà de ses manifestations concrètes, elle détermine le vécu des membres du groupe et fait l'objet d'une appréciation subjective. Elle découle des individus et de l'agrégation des interactions qu'ils tissent entre eux, mais a en retour un impact

23. Ces thématiques sont traitées en particulier dans les chapitres 4 et 5 de l'ouvrage. L'auteur y aborde les mécanismes de ségrégation qui découlent de l'expression de préférences individuelles vis-à-vis de leur voisinage, pour des variables dichotomiques (genre, couleur de peau...) puis pour des variables continues (âge, revenu...).

24. Ces différences peuvent-être résumées dans l'opposition entre loisir et vocation (variable dichotomique), ou de façon plus fine par un niveau technique, un degré d'investissement personnel, une plus ou moins grande sensibilité aux dimensions esthétiques et sociales du chœur... (variables continues ; Cf. Chapitre 3).

25. Dans le cadre de ce chapitre, nous avons insisté en particulier sur les mécanismes de construction d'un son commun qui aboutissent à la définition d'une temporalité partagée. D'autres phénomènes n'ont pas été traités dans ce chapitre mais ont été abordés par ailleurs. La définition d'un répertoire commun met en jeu des échelles de hiérarchisation du répertoire et dépend de l'intérêt ou de l'indifférence des individus vis-à-vis de cette question. Ces points ont été traités dans les chapitres 2 sur le répertoire et 3 sur les choristes amateurs. La question des concerts a été évoquée du point de vue des choristes (cf. chapitre 3). Elle sera également abordée sous l'angle du sens que revêt la représentation d'un point de vue économique (cf. infra, chapitre 6).

sur leur ressenti de la pratique chorale. Le rythme de travail, vécu comme intense ou inactif, est source de satisfaction ou d'ennui. Le répertoire satisfait ou non des attentes musicales, latentes ou explicites. L'accueil réservé par le public à l'occasion d'un concert impacte la représentation de soi des membres du groupe... Les individus voient donc leur expérience personnelle déterminée par un cadre collectif à la construction duquel ils participent sans jamais avoir totalement prise sur lui.

Du point de vue des acteurs, l'enjeu est donc de rejoindre un groupe dont le fonctionnement collectif corresponde au plus près à leurs attentes individuelles. Sur le plan technique en particulier, la volonté de rejoindre un chœur qui corresponde à « son niveau personnel » est récurrente. Ce souhait peut traduire la volonté de ne pas se sentir retardé par des compétences hétérogènes. Nous avons vu au cours du chapitre 3 le cas d'Élisabeth qui, tout en reconnaissant que ça pouvait paraître « hyper-prétentieux », affirmait sa volonté de chanter avec des choristes « d'un niveau équivalent ». L'envie de pratiquer le chœur au sein d'un groupe homogène avec lequel on ne soit pas en décalage peut à l'inverse traduire la volonté de ne pas se sentir « dépassé » par le fonctionnement du groupe. Bénédicte décrit ainsi la difficulté d'intégration qu'elle a ressentie en rejoignant un premier chœur.

Je m'y sentais peut-être pas très bien, je sais pas si c'est ça, ou c'est peut-être au niveau musical aussi, je me sentais vraiment pas à l'aise (...) je les ai pris en cours aussi, alors c'était pas le début de l'année non plus, alors ils avaient déjà un niveau très avancé. (Bénédicte, chorale de Châtillon)

Quelles que soient les motivations des choristes — pratique de loisir ou vocation, démarche esthétique ou volonté de socialisation, travail basé sur une technique musicale ou démarche d'apprentissage fondé sur la répétition... — leur discours traduisent un besoin de se sentir « en adéquation » avec leur groupe. L'homogénéité du groupe, en particulier en termes de compétences musicales, est une attente forte de la part des acteurs du monde choral, choristes comme chefs de chœur.

Recrutements et ruptures

La recherche par les individus d'un groupe dont les caractéristiques collectives correspondent à leurs attentes, et le décalage fréquent²⁶ entre ces attentes et le vécu individuel de la pratique chorale, sont un facteur essentiel de transformation des chœurs. Dans la mesure où elle se traduit par la fidélisation ou le départ des

26. On peut considérer qu'un tel décalage est indépassable dans la mesure où il marque une différence de nature entre une attente individuelle et une réalité collective.

acteurs, l'adéquation entre attentes individuelles et identité collective joue un rôle déterminant dans la constitution, la transformation et le délitement des ensembles. Ceci est particulièrement visible à l'occasion de moments clefs de la vie des chœurs. Les périodes de recrutement ainsi que les crises et ruptures fréquentes dans le monde choral aboutissent à la disparition ou à la transformation de groupes. Le problème du recrutement se pose de façon périodique. Pour les chœurs qui fonctionnent selon un rythme annuel, le début de l'année est déterminant. C'est le moment durant lequel se pose la question du renouvellement des effectifs. Le groupe doit s'assurer de l'engagement de suffisamment de choristes — si possible répartis de façon équilibrée entre les pupitres — pour aborder le répertoire souhaité. Les premières séances sont un moment décisif pour fidéliser les nouveaux venus.

Pour le choix du répertoire, quand tu commences l'année, c'est un moment très critique. Si l'année elle commence par un morceau très difficile, pas de morceau facile, ça va écrémer les personnes qui vont se sentir perdues, ça va garder que ceux qui sont très accrochés. Par contre, si ça commence par des morceaux trop faciles par rapport au reste du programme prévu, eh ben ça risque d'éliminer des gens qui trouvent que ça va pas assez vite, et finalement, de faire que le groupe ait du mal à avancer par la suite, parce que on a commencé par quelque chose de trop facile. Donc il faut un peu ramer pour y arriver. (Julie, choriste et chef de chœur)

En dehors des phases de recrutement, les chœurs peuvent être confrontés épisodiquement à des crises qui mettent leur cohésion à mal. Une partie du groupe quitte le chœur, remettant en cause la pérennité de celui-ci. L'exemple qui suit est parfaitement représentatif. Gérard a commencé à chanter dans un grand chœur de quatre-vingts choristes.

Très vite je me suis rendu compte dans le chœur où je chantais qu'il y avait des gens qui étaient meilleurs que d'autres. Donc on s'est retrouvés un petit nombre, on s'est dit « on a envie d'en faire plus, ou mieux ». Du grand chœur est né une émanation où on était quinze, juste pour le plaisir de chanter ensemble. (Gérard, chef de chœur).

Il prend la direction de ce groupe informel qui acquiert une existence autonome vis à vis du chœur d'origine. L'effectif croît rapidement pour atteindre 150 membres. Au bout de huit ans le même phénomène se reproduit, impulsé par le chef qui utilise le chœur qu'il quitte comme vivier de recrutement pour créer un nouveau groupe.

J'ai quitté le chœur en annonçant publiquement que je faisais des auditions pour créer un petit ensemble. J'en avait marre de diriger une

grosse vache, en clair. [rire] (...) Quand j'ai dit que je partais, je savais très bien qui allait me suivre, et je savais très bien à qui j'allais dire oui, et à qui j'allais dire non. [...]) Quand j'ai quitté le chœur de 150, j'en ai gardé 20, alors quand vous en gardez 20, qu'est-ce que vous prenez ? Forcément vous prenez pas les 20 pires. (Gérard, chef de chœur)

Ces scissions sont fréquentes. On les observe sous des formes très différentes. Les départs collectifs peuvent être causés par des considérations musicales comme par des raisons d'un autre ordre (désaccords sur la gestion du groupe, incompatibilités entre personnes, ...). Elles peuvent se faire de façon pacifique, comme pour ce groupe qui décide de se scinder, et dont les membres sont restés en bonne intelligence.

La chorale avait évolué, c'est à dire que c'était au départ une chorale de jeunes 15-25 ans, qui était devenue une chorale de jeunes 15-30 ans, en fait 18-30, et *de facto*, il y avait des gens qui avaient plus de 30 ans. Donc les jeunes étudiants qui essayaient, au bout de deux répétitions ne venaient pas parce que pour eux c'était une chorale de vieux, parce qu'il y avait des gens de 30 ans qui pensaient à leur crédit voiture, qui préparaient leur mariage et qui avaient des mômes à langer. C'était plus pareil. Et la chef voulait peut-être faire un ensemble vocal avec des gens avec un petit peu plus d'expérience, pour explorer des morceaux un petit peu plus difficiles, donc en fait la chorale s'est multipliée. Quasiment tout le monde est parti avec elle, il y en a que quelques uns qui sont restés avec moi. (Antoine, chef de chœur)

Les scissions pacifiques ne sont cependant pas la norme. Très souvent, les départs se font avec pertes et fracas et génèrent des rancœurs. La remise en cause de l'unité d'un groupe, parfois même de la pérennité de son projet, est souvent mal vécue par les acteurs qui subissent sans le choisir ces événements. Le milieu regorge de récits de chefs qui ont « claqué la porte », de sous groupes qui ont « fait sécession »... évoqués à demi-mots comme des épisodes douloureux.

5.2.2 Tension et intégration du monde choral

Confrontés à une identité collective dans laquelle ils se reconnaissent plus ou moins, les individus adhèrent à des groupes, y restent fidèles, les quittent pour d'autres, mettent un terme à leur pratique... Ces mouvements transforment les groupes et sont la cause de la disparition ou de la création d'ensembles. Que tirer d'une telle représentation ? Schelling lui-même souligne les limites d'une démarche modélisatrice²⁷. Son intérêt en termes descriptifs est certain, elle permet de carac-

27. Cf. [Schelling, 2007, p. 169-171]. Schelling explique que les modèles qu'il propose n'ont pour but que de « faciliter la description, la visualisation et le traitement algébrique ». La démarche

tériser les traits essentiels des dynamiques collectives du monde choral : les chœurs évoluent du fait de la circulation d'individus qui cherchent à satisfaire leurs attentes. Cette circulation n'est ni régulière ni continue, elle se fait par à coup, lors de périodes de recrutement et à l'occasion de crises²⁸. Mais l'intérêt essentiel de cette représentation est ailleurs. Il est avant tout heuristique. En éclairant de grandes lignes de force, cette représentation a surtout le mérite de faire ressortir par contraste des zones d'ombre dont elle peine à rendre compte.

Une tension centrale

Le point de départ de *La Tyrannie des petites décisions* est le constat d'un écart entre les préférences individuelles et les situations collectives qui résultent de leur agrégation. On observe clairement un tel écart au sein du monde choral. Nous avons vu plus haut que les acteurs du monde choral affichent une préférence marquée pour des groupes homogènes dans les caractéristiques desquels ils se reconnaissent. Ces préférences rendent le recrutement difficile et peuvent aller jusqu'à provoquer des scissions. Or, la caractéristique la plus frappante du monde choral amateur est que malgré tout, seule une infime minorité des chœurs sont composés de chanteurs entretenant un rapport homogène à la pratique chorale. Dans l'ordre de la technique musicale, seuls 4% des ensembles interrogés déclarent être composés exclusivement de choristes sachant lire la musique. 7% des ensembles sont composés exclusivement de choristes ne sachant pas lire la musique. 89% des chœurs mêlent donc en des proportions variables des chanteurs qui entretiennent un rapport différent à la technique²⁹. Dans l'ordre des motivations individuelles, on est frappé par le fait que la situation la plus fréquente reste la cohabitation, au sein de mêmes groupes, d'individus entretenant des rapports différents à la pratique musicale. Ce chef résume assez radicalement cette tension fondamentale.

Le gros problème des chœurs en France, c'est qu'il n'y a pas de pyramide chorale. Non pas qu'elle soit nécessaire la pyramide, mais il n'y a pas de

modélisatrice reste prise dans une alternative. Si l'on souhaite lui donner une portée générale, le modèle reste peu réaliste. Si on le complexifie pour augmenter sa portée descriptive, il devient particulier au point que « nous pouvons commencer à douter qu'il représente quelque chose que nous souhaiterons jamais étudier ». Le modèle a donc une fonction essentiellement heuristique dans la mesure où il permet « d'identifier les véritables caractéristiques des phénomènes que nous voulons étudier ».

28. Schelling fournit des outils théoriques permettant de caractériser ces phénomènes. Les crises au cours desquelles un groupe d'acteurs quitte collectivement le chœur sont une belle illustration des phénomènes de *masse critique* analysés dans le chapitre 3 [Schelling, 2007, p. 80 et suivantes].

29. Données : Enquête sur l'économie des chœurs.

zone de progression. Vous vous rendez compte que dans un tissu local, en province, hein, pas à Paris, il y a des gens qui sont forts, qui savent très bien chanter, et qui côtoient des gens qui sont pas forts du tout, qui chantent pas bien. [...] Il y a des différences d'objectifs qui sont assez violentes, d'objectifs ou de motivations. Pourquoi tu viens chanter ? Ben il y a le choriste qui dit ben moi je viens chanter parce que j'ai envie d'être musicien, j'ai envie de faire de la musique, je veux être un interprète, et il y a des choristes qui disent ben je viens parce que je veux être avec mes copains, ou mes copines. Moi j'ai été choriste dans des chorales où on tricotait au fond. Donc cette idée de pyramide, c'est comme si on disait il y a des chœurs de catégorie A, des chœurs de catégorie B, des chœurs de catégorie C. (Gérard, chef de chœur)

Au delà de la diversité des acteurs du monde choral — sur laquelle nous nous sommes largement étendus — cette citation souligne que la cohabitation d'individus hétérogènes au sein de mêmes groupes est fréquente, et que des tensions en résultent. Le fait d'une part que la situation soit caractérisée de « violente » est loin d'être anodin. L'incompréhension qui découle de cette situation est parlante. L'évocation « sans commentaire » des « chorales où l'on tricote » signale la difficulté qu'a ce chef à comprendre et accepter une telle situation. Enfin, l'image de la « pyramide chorale », hiérarchie de groupes homogènes, met en évidence l'idéal de segmentation du monde choral selon le niveau des acteurs. La particularité du monde choral peut en être résumé en trois temps. Tout d'abord, les acteurs qui le composent sont extrêmement hétérogènes. De plus, ceux-ci sont sensibles à leur environnement ont une préférence marquée pour des groupes homogènes. Troisièmement, en dépit des préférences des individus pour des chœurs avec lesquels ils puissent se sentir « en adéquation », les groupes du monde choral sont extrêmement hétérogènes et les acteurs sont contraints de collaborer sans nécessairement partager les mêmes objectifs, ni les mêmes compétences techniques.

Cette tension propre au monde choral est absolument centrale. Elle est un élément de compréhension d'un paradoxe que nous avons relevé à plusieurs reprises. À bien des égards, le monde choral est à la fois hétérogène tout en faisant preuve de cohésion et de cohérence. On ne peut comprendre cet état de fait qu'en référence à l'hétérogénéité interne des chœurs. La cohésion du monde choral tient au fait que malgré l'hétérogénéité des acteurs, des équilibres locaux sont négociés au sein des groupes. Si les chœurs parvenaient à garantir leur homogénéité (en termes de répertoire, de motivation et de technique de leurs membres), on assisterait vraisemblablement à un renforcement de clivages internes. Ce point peut être formulé en termes plus généraux sous forme d'une discussion de l'argument beckerien de l'ho-

mogénéité des conventions au sein d'un monde de l'art. Becker estime que l'unité d'un monde tient à l'unicité des systèmes de conventions en son sein. L'observation du monde choral montre que lorsque les interactions sont structurées au sein de collectifs, l'homogénéité du monde est fonction inverse de celle des groupes. Si les groupes fonctionnent en interne sur la base de conventions uniques et clairement définies, on assiste effectivement à l'autonomisation de sous-ensembles³⁰. Le monde est alors traversé par une ligne de fracture aisément identifiable. Il peut cependant arriver que les groupes soient le lieu de négociations de compromis locaux qui permettent la coexistence d'une pluralité de systèmes de conventions. Il s'agit ici de rendre compte de la constitution de ces équilibres locaux qui permettent à des groupes de fonctionner malgré l'hétérogénéité qui s'exprime en leur sein.

La question de l'intégration

La tension que l'on observe au sein des groupes de chant choral est si l'on y réfléchit bien assez inattendue. C'est ici que la référence à Schelling prend une portée heuristique. Dans le domaine de la ségrégation, celui-ci montre que des phénomènes de ségrégation peuvent être observés même en l'absence de préférences individuelles pour une telle situation collective³¹. Nous sommes dans une situation étrangement opposée. Alors même que les individus affichent des préférences exclusives pour un environnement homogène, les chœurs sont hétérogènes. L'enjeu est d'expliquer la permanence de situations d'intégration qui conduisent des individus à cohabiter malgré leurs préférences pour un « entre soi » exclusif.

L'explication qu'il faut apporter à cette situation est double. Il faut bien sûr évoquer les facteurs qui s'opposent à l'homogénéisation des collectifs. Cependant, expliquer l'absence de ségrégation ne suffit pas à expliquer l'intégration. L'impossibilité de procéder à une distribution ségréguée des individus pourrait tout aussi bien aboutir à un effondrement de la pratique, de même que l'impossibilité de procéder à des appariements sélectifs analysée par Akerlof dans le domaine des échanges marchands [Akerlof, 1970] conduit au retrait des acteurs et à l'effondrement du marché. Ce qui distingue ici la pratique chorale d'une transaction de marché, c'est l'existence

30. Cette situation est celle par exemple du monde de la musique ancienne que décrit Pierre François [François, 2004]. Les orchestres qu'il décrit sont homogènes. Il est difficile d'imaginer un groupe au sein duquel les instrumentistes ne partagent pas les mêmes perspectives d'interprétation, les uns jouant sur instruments modernes, les autres se référant aux codes de l'interprétation historicisante. On assiste donc à la cohabitation de deux mondes indépendants composés de groupes homogènes : ceux de musique ancienne et ceux jouant sur instruments modernes.

31. Cf. [Schelling, 2007, Chapitre 4].

de phénomènes d'intégration qui assurent la cohésion des groupes et la pérennité des interactions en dépit de l'hétérogénéité des acteurs. Cette notion d'intégration est centrale. C'est sur elle que repose la cohésion des chœurs et la pérennité de la pratique alors même que le monde choral est traversé par des forces qui pourraient conduire à la ségrégation des individus et à l'effondrement de la pratique.

5.3 Les formes d'intégration du monde choral

Nous traitons dans cette dernière partie la question de la cohésion des groupes de chant choral. Il s'agit d'expliquer d'une part la rareté des groupes homogènes en termes de niveau musical, ainsi que la permanence de groupes hétérogènes. Nous organiserons cette réflexion autour d'une typologie des formes d'intégration qui garantissent la cohésion des chœurs. Une intégration esthétique marque un accord sur la dimension musicale de la pratique chorale. Une intégration par l'encastrement social marque la continuité entre la pratique chorale et d'autres espaces sociaux. Une intégration par la pratique enfin découle directement de la sociabilité générée par la pratique chorale. Nous décrirons ces trois formes d'intégration susceptibles et nous nous interrogerons sur les relations qu'elles entretiennent.

5.3.1 Intégration esthétique

Plaçons-nous tout d'abord du point de vue des acteurs qui manifestent le plus fermement des préférences exclusives. Les membres de chœurs qui s'inscrivent dans une démarche de vocation et disposent d'un degré important de formation musicale affirment très explicitement leur volonté de rejoindre des groupes au sein desquels le travail effectué soit à la hauteur de leurs « ambitions ». Au sein d'une faible minorité d'ensembles de chant choral, il existe effectivement un consensus autour de la dimension esthétique de la pratique chorale, ces ensembles tendent à aborder un répertoire plutôt spécialisé et l'ensemble des musiciens ont en commun des formations musicales de niveau à peu près homogène. La cohésion de ces ensembles ne pose pas de difficulté. L'intégration en leur sein est de nature esthétique³² : leurs

32. Nous parlons ici d'intégration esthétique et non d'intégration musicale pour distinguer ce qui se joue ici de l'« intégration musicale » à laquelle se réfèrent Vincent Dubois, Jean Mathieu Méon et Emmanuel Pierru au sujet des orchestres d'harmonie [Dubois *et al.*, 2009]. Les phénomènes qu'ils étudient dépassent cette question de l'existence ou non d'un consensus autour du sens de la pratique musicale. À travers l'intégration musicale, ils étudient la façon dont la participation à un orchestre à la fois découle et participe de l'intégration sociale des musiciens.

5.3. LES FORMES D'INTÉGRATION DU MONDE CHORAL

membres partagent une même conception de la pratique chorale. Ces chœurs soulèvent deux ensembles de questions. Le premier tient aux mécanismes sur lesquels cette intégration esthétique. Comment est assurée la communauté de vues et l'homogénéité des niveaux techniques musicaux ? La seconde découle est d'ordre plus général. Comment expliquer la rareté de ces ensembles ? Le second tient à la rareté de ces ensembles. Quels sont les facteurs qui s'opposent à la construction de groupes homogènes au sein du monde choral ?

La construction de l'homogénéité d'un groupe choral peut être appréhendée de deux façons. Du point de vue d'un groupe constitué, il s'agit de contrôler le profil des musiciens qui souhaitent l'intégrer. Du point de vue des individus, il s'agit de repérer les ensembles correspondant à leur profil. Deux mécanismes contribuent ainsi à assurer l'intégration esthétique des chœurs : les dispositifs de contrôle à l'entrée des groupes, et la mobilisation de ressources sociales par les choristes. Dans les deux cas, ces mécanismes rencontrent des limites.

L'audition, un contrôle à l'efficacité limitée

Pour un groupe, le moyen le plus simple de garantir l'homogénéité des compétences et des attentes musicales de ses membres est de contrôler celles-ci. Des chœurs contrôlent leur recrutement en imposant une audition ou un entretien aux choristes qui souhaitent le rejoindre³³. De tels dispositifs sont-ils réellement efficaces pour garantir l'homogénéité du niveau et des motivations des membres d'un ensemble ?

La description de ces épreuves de sélection conduit à relativiser très fortement leur efficacité lorsqu'il s'agit de garantir l'homogénéité d'un niveau technique. Seuls 18% des chœurs qui organisent des auditions imposent un test de lecture³⁴. Les auditions se limitent le reste du temps à un test chant ou à un entretien. Le déroulé des auditions confirme que bien souvent, il ne s'agit pas tant d'éliminer des candidats dont le bagage musical est jugé insuffisant, que plus simplement de permettre au chef de chœur de connaître le timbre de voix du candidat. Cette description de la stratégie d'audition d'une chef de chœur illustre ce point.

[Cette famille de chefs de chœur], ils sont connus pour faire chanter *À la claire fontaine* pour sélectionner leurs choristes. En tout cas, elle, elle fait ça toujours, pour chanter dans le grand chœur, on doit chanter *À la*

33. 34% des ensembles déclarent organiser une audition ou un entretien. Dans l'enquête sur l'économie des chœurs, 28% des ensembles pratiquent systématiquement l'un ou l'autre de ce type de contrôle, 20% le font occasionnellement (Données : État des lieux des pratiques chorales).

34. Données : État des lieux des pratiques chorales

claire fontaine, et elle voit si t'es soprane, alto, ténor, et elle dit OK, je te prends, je te prends pas. (Marianne, choriste)

L'épreuve de l'audition n'est donc pas nécessairement un test technique que seuls des chanteurs aguerris peuvent espérer surmonter. Il peut s'agir d'une simple prise de contact avec des chanteurs débutants, permettant de cerner leur voix, leur capacité à mémoriser une mélodie ou à chanter juste. Même dépouillée de toute évaluation technique, l'audition n'est pas sans influence sur le recrutement. Elle entraîne une auto-sélection de la part des choristes eux-mêmes. Les chanteurs sans formation musicale ont tendance à se disqualifier d'office en ne cherchant pas à intégrer des ensembles qui auditionnent. C'est le cas de Sylvie.

Ce qui m'a aidée au départ, c'était d'être rassurée, et de savoir qu'il y avait des chorales qui recrutaient sans audition, et sans savoir lire la musique. Parce que moi j'avais pas d'autre choix que de trouver une chorale comme ça. (Sylvie, Choriste)

La faible sélectivité des auditions de chœurs amateurs s'explique aisément. La capacité d'un ensemble à écarter des chanteurs jugés insatisfaisants dépend du nombre et du niveau de ces candidats. Le caractère peu sélectif des auditions pointe un facteur d'explication très simple de l'hétérogénéité des groupes : la démographie défavorable de la population des choristes. Les ensembles sont confrontés de façon récurrente à des difficultés de recrutement et ne peuvent se permettre d'exclure des individus dont ils ont besoin pour pouvoir fonctionner. Cette explication est corroborée par la sensibilité des ensembles à leur environnement. Le chef de chœur que nous citions page 5.2.2 et qui décrivait l'hétérogénéité des chœurs signalait que celle-ci est plus marquée en province qu'à Paris. Un chœur est d'autant plus susceptible d'être sélectif, et de s'assurer de l'homogénéité de ses membres qu'il dispose d'un bassin de recrutement important. Le tableau 5.3 confirme ce point.

Certains groupes amateurs sont malgré tout en mesure d'imposer un recrutement sélectif. Julie évoque par exemple le chœur national des jeunes la fédération À Cœur Joie dont elle juge le niveau de recrutement particulièrement élevé.

Le chœur national des jeunes À Cœur Joie, voilà, c'est un peu un chœur d'élite, où ils sont 7 fois 4, 28, et où une année j'ai passé une audition pour entrer, j'ai pas été prise, et donc je sais qu'ils prennent vraiment des bons, et ils sont bons. (Julie, choriste, chef de chœur amateur)

La possibilité pour un groupe amateur de se montrer sélectif repose donc sur sa capacité à attirer des candidats. Dans le cas évoqué par Julie, c'est le rayonnement

5.3. LES FORMES D'INTÉGRATION DU MONDE CHORAL

Localisation du chœur	Proportion d'ensembles pour lesquels	
	Tous les choristes sont lecteurs	Le recrutement se fait toujours sur audition
Agglomération de :		
plus de 500 000 habitants	7%	32%
100 000 à 500 000 habitants	4%	30%
moins de 100 000 habitants	6%	22%
Zone rurale	1%	8%
Total	4%	18%
χ^2 de la relation	12,2	38,6
Significativité	< 0, 01	< 0, 001

Données : Enquête sur l'Économie des chœurs

TAB. 5.3 – Impact de l'environnement du chœur sur son recrutement

d'un chœur au sein d'une grande fédération chorale d'échelle nationale qui est déterminant. D'autres facteurs peuvent intervenir, comme la renommée d'un ensemble ou d'un chef qui attirent autour de leurs noms. Dans d'autres cas, ce sont des facteurs institutionnels ou organisationnels qui jouent. Les chœurs de conservatoires bénéficient du vivier de recrutement de leurs étudiants. Pour certaines associations chorales le recrutement est structuré par une organisation particulière. La structure que décrit Antonin est représentative des associations gérant des grands chœurs. Elle reproduit en définitive au sein d'une même association la « pyramide chorale » que Gérard appelait de ses vœux plus haut.

Il y a un chœur symphonique, avec un effectif d'environ 80 choristes, et un chœur de chambre d'environ 35. Le chœur de chambre est accessible sur audition. En général, ça veut dire un engagement au moins annuel et une pratique chorale préalable et ils ont une activité de formation. [...] On a une troisième structure, un petit ensemble vocal de 18 chanteurs et là, on cherche justement à segmenter encore plus, c'est à dire que l'Ensemble Vocal est accessible aux jeunes, qui entament des études pour devenir musiciens, pour devenir chanteurs notamment, donc on a dedans surtout des seconds cycles de conservatoires. (Antonin, chef de chœur)

La sélectivité du recrutement des petits ensembles repose ici sur la visibilité du grand chœur qui draine les candidats et permet d'alimenter les groupes de taille restreinte plus sélectifs. L'efficacité d'un contrôle du recrutement est donc limitée lorsqu'il s'agit d'homogénéiser le niveau technique des membres d'un chœur. Seule une minorité d'ensembles dispose des ressources (rayonnement, disponibilité d'un vivier de musiciens formés, taille critique assurant une visibilité...) qui leur per-

mettent de compenser la démographie défavorable de la population des chanteurs.

Le rôle du réseau

L'homogénéité musicale d'un groupe découle également des stratégies que déploient les individus pour repérer et intégrer les chœurs correspondant à leurs attentes. Ces stratégies reposent sur la mobilisation de ressources sociales dont tous ne sont pas pourvus. L'observation des trajectoires d'acteurs disposant de ces ressources, mais également de ceux qui en sont démunis permet d'éclairer les dynamiques de construction d'ensembles homogènes. Le réseau est la principale ressource mobilisée. C'est par son biais que les individus repèrent des chœurs ou créent des ensembles qui répondent à leurs attentes.

La carrière chorale de Paul illustre les effets du réseau. Il dispose d'une solide formation chorale acquise au cours de plusieurs années passées au sein d'une manécanterie. Au lycée, il intègre une classe à option musique. Une bonne entente avec son professeur de musique conduit à une multiplication de ses activités chorales à un niveau élevé qui correspond à ses compétences. Il participe à un petit groupe informel organisé par l'enseignant puis commence à chanter avec une maîtrise dont le fils de ce dernier a fait partie. Il intègre alors un petit groupe semi-professionnel dirigé par le chef de cette maîtrise. Le réseau est d'autant plus essentiel que les conséquences de son délitement sont immédiates. Paul déménage pour poursuivre ses études. Ne connaissant personne dans son nouvel environnement, il ne trouve pas de chœur qui lui convienne et cesse de chanter. La même situation se reproduit à Paris où il déménage à la fin de ses études. Il finit par rejoindre, à l'invitation d'une amie, une chorale de niveau très hétérogène et globalement moins formée que lui. Tout en déclarant s'y plaire, il signale à plusieurs reprises qu'il aimerait trouver un chœur plus exigeant dont le répertoire serait plus proche de ses attentes. À l'issue de l'entretien, il me demande si dans le cadre de mes travaux, je n'ai pas repéré des groupes susceptibles de l'intéresser. La capacité de ce choriste à rejoindre des groupes dont les caractéristiques lui conviennent est très étroitement corrélée à l'évolution de son réseau musical local.

S'ils sont toujours liés aux mondes de la musique, les lieux de constitution des réseaux chorals sont multiples. Dans le cas de Paul, c'est son engagement dans une classe à option musique au lycée qui est déterminante. Son orientation vers des études supérieures non musicales joue d'ailleurs dans son incapacité à reconstituer rapidement un réseau efficace. D'une manière générale, les institutions de formations

5.3. LES FORMES D'INTÉGRATION DU MONDE CHORAL

musicales ont un rôle déterminant. Pour Élisabeth c'est le réseau tissé au sein de diverses classes de chant qui lui permet de monter un ensemble vocal composé de chanteurs de haut niveau.

C'était mon réseau personnel, de copains de conservatoire (...) Donc j'ai fréquenté plusieurs conservatoires, ça m'a permis de rencontrer d'autres chanteurs. (Élisabeth, choriste)

D'autres acteurs évoquent le CFMI, ainsi que les maîtrises. Charles chante dans un chœur de bon niveau qui menace de cesser toute activité suite à une crise violente qui aboutit au départ du chef. Charles lui trouve un remplaçant en faisant appel à un ami qu'il a côtoyé dans le cadre d'une maîtrise et qui s'est depuis lancé dans la direction. Dès le premier contact avec le chœur, celui-ci emporte l'adhésion des choristes. Au delà du charisme certain de ce jeune chef, cet épisode souligne l'efficacité du réseau lorsqu'il s'agit de constituer un groupe dont les membres ont des intérêts et des motivations similaires. Cet exemple montre également que de ce point de vue, des logiques similaires s'appliquent au chef et aux choristes.

Il est venu à cette première répétition (...) je l'ai présenté rapidement, puis il s'est présenté tout seul, et puis on a commencé une première répétition, sur une ou deux pièces qu'il avait amenées, pour écouter le chœur, voir comment ça sonnait, et pour qu'on voie si nous ça nous convenait, c'est une sorte d'audition de chef en fait. Et en fait il a séduit tout le monde, et ça a tout de suite accroché avec tout le monde, ce qui était vraiment pas gagné. (Charles, choriste)

Enfin, c'est au sein du monde choral lui-même que de nombreux individus entrent en contact avec d'autres qui partagent les mêmes objectifs musicaux. Les scissions évoquées plus haut en témoignent. Au sein d'un chœur dont les membres sont hétérogènes de par leur formation et leurs objectifs, il est courant que des acteurs ayant les mêmes attentes vis-à-vis de la pratique chorale se rapprochent. La scission d'un chœur aboutit en définitive à la création d'un ensemble plus homogène sur la base d'un réseau qui s'est tissé au sein du premier groupe.

L'intégration esthétique est une première voie de construction du chœur comme communauté organique. Le contrôle des motivations et de la formation des acteurs ainsi que la mobilisation par les individus de leur réseau permet la construction de collectifs dont tous les membres partagent un même rapport à la pratique chorale. L'uniformité des formations musicales permet un accord des perspectives individuelles qui garantit la cohésion du groupe. Une telle forme d'intégration reste cependant très largement minoritaire.

5.3.2 Intégration antérieure à la pratique chorale

Un second facteur de cohésion des chœurs tient à leur ancrage au sein de groupes sociaux plus larges. Le chœur n'est pas soudé en tant que tel, mais en tant que manifestation d'une communauté dont l'objet n'est pas nécessairement musical ni même artistique dans la plupart des cas. L'intégration du chœur est alors antérieure à la pratique chorale. Ce mécanisme d'intégration n'est pas propre au chant choral. Il a été particulièrement bien mis en évidence dans le cas des orchestres d'harmonies. Pour reprendre les termes de Vincent Dubois, Jean Matthieu Méon et Emmanuel Pierru, la pratique musicale de ces groupes s'inscrit « dans le prolongement des appartenances sociales antérieures » [Dubois *et al.*, 2009, p. 124].

Le chœur et son environnement social

Le recrutement d'un chœur dépend dans certains cas de l'appartenance de ses membres à un même groupe dont le chœur n'est en définitive qu'un reflet. Ces appartenances qui préexistent à la pratique chorale sont de natures très diverses : amicales, parfois familiales comme dans le cas du chœur évoqué ici.

C'est un groupe qui est très fort, apparemment il y a un noyau dur qui est très fort, où il y a beaucoup de liens entrecroisés, de famille, de familles jumelées, voilà, et puis qui a une très longue histoire dans le chant. Il y a une femme par exemple qui a cinq enfants qui chantent tous. (Bénédicte, Choriste)

Dans le cas des harmonies les appartenances dans la continuité desquelles s'inscrit la pratique musicale sont souvent d'ordre géographique. Elles tiennent au recrutement de proximité des associations musicales [Dubois *et al.*, 2009]. On retrouve clairement cette dimension pour le chant choral, comme dans le cas de ce chœur évoqué par un ancien Conseiller Technique Pédagogique de l'administration de la jeunesse et des sports³⁵.

J'ai connu une chorale comme ça ou il y avait tout, il y avait les chiens, il y avait les enfants, les adultes, extraordinaire, la chorale conviviale comme jamais j'ai connu, où l'enjeu n'était pas particulièrement la qualité musicale. Mais tout le village était là, le maire inclus. C'était un plaisir extraordinaire de constater ça. D'habitude, c'était le club de boules qui faisait office de convivialité dans un village, là c'était la chorale, vous vous rendez compte ? Une fois à un concert, il y avait les chiens qui passaient, les bébés, les gamins, qui venaient embrasser leur mère, parce que

35. Le rôle des Conseillers Techniques Pédagogique du ministère de l'administration de la jeunesse et des sports sera présenté en détail dans le cadre du Chapitre 8.

5.3. LES FORMES D'INTÉGRATION DU MONDE CHORAL

ils tenaient plus parmi le public, alors un poutou par ici, un poutou par là. Il y en a une qui donnait le sein, parce que c'était l'heure, . . . C'était précieux ça. (Richard, Conseiller Technique et Pédagogique)

Il ne s'agit pas de généraliser l'image quelque peu idéalisée de chœurs conviviaux reflets d'une communauté locale (villageoise, de quartier. . .). L'existence de tels ensembles doit malgré tout être prise en compte. De même que pour les harmonies étudiées par Dubois, Méon et Pierru dans un cadre régional précis (l'Est de la France), elle doit être envisagée en lien avec les histoires locales qui fondent des traditions différentes selon les régions considérées³⁶. L'ancrage des chœurs dans des communautés locales doit également être rapproché de l'importance de la proximité géographique des ensembles dans l'engagement choral des choristes³⁷.

L'intégration antérieure à la pratique joue un rôle particulièrement central pour certains ensembles. Elle est évidente pour les chœurs communautaires qui affichent ouvertement leur vocation à rassembler (le plus souvent sans exclusive) les membres d'un même groupe idéologique ou social. Les diverses manifestations historiques de l'« idéologie chorale » témoignent de cet usage du chant choral : les chorales ouvrières ou des mouvements de jeunesse sont créés dans cette optique. Elles ont pour vocation d'être une manifestation musicale de la communauté. Les caractéristiques du chant choral comme pratique artistique facilitent une telle mobilisation de cette pratique musicale dans de nombreux contextes sociaux. La malléabilité du répertoire se prête tout particulièrement à la mobilisation du chant choral au service de causes extrêmement variées. On ne peut cependant qu'être frappé par la diversité des affiliations sociales et idéologiques dont se réclament les groupes qui composent le monde choral.

Les groupes pour lesquels le chant choral a une valeur fonctionnelle constituent un autre cas de figure où l'intégration antérieure à la pratique est centrale. Le chant collectif est pratiqué en vertu d'une fonction particulière de celui-ci. L'exemple à la fois le plus répandu et le plus emblématique est ici sans conteste celui des chœurs liturgiques pour lesquels la pratique chorale a avant tout une fonction liturgique. L'intégration du chœur est ici assurée en premier lieu par l'appartenance confessionnelle. Le caractère fonctionnel du chant peut être observé dans d'autres contextes. Les mouvements de jeunesse, dont le rôle historique a été souligné, mobilisaient le chant dans cette optique (chants de marche, chants de veillées). La nature fonction-

36. D'un point de vue historique, Philippe Gumpłowicz [Gumpłowicz, 2001] souligne les différences d'intensité du développement de la pratique orphéonique selon les différentes régions françaises

37. Cf. chapitre 3.

nelle du chant en groupe est également l'occasion d'évoquer ici, à la marge de notre sujet, les pratiques de chant collectifs qui émaillent notre vie sociale : un « Joyeux anniversaire » entonné entre amis ou en famille, des chants de supporters d'une équipe sportive, les chants partisans d'un rassemblement politique... Le chant est mobilisé ici en vertu d'une fonction bien particulière (célébrative, identitaire,...) et le chœur n'a pas d'existence propre distincte de celle du groupe social qui le porte.

Les chœurs « institutionnels »

Les ensembles portés par des institutions sont un cas particulier de l'intégration antérieure à la pratique. L'existence du groupe ne repose pas sur l'existence informelle d'une communauté dont les membres décident de chanter ensemble, mais sur l'organisation dans un cadre plus structuré d'un chœur dont la vocation est d'accueillir les membres d'une institution. De tels ensembles sont fréquents.

Les institutions porteuses de ce type d'ensembles sont de nature variée. Il s'agit en premier lieu d'institutions de formation. Les institutions d'enseignement musical (conservatoires, écoles de musiques, orchestres...) jouent un rôle essentiel dans la création de chœurs qui entrent souvent dans le cadre de leurs activités pédagogiques. Les structures d'enseignement généraliste (collèges, lycées, universités) jouent également un rôle important. Dans la mesure où ils touchent une vaste population qui n'a pas nécessairement de formation musicale préalable, ces groupes sont souvent le cadre d'une « première expérience chorale » pour de nombreux acteurs. Les chœurs liturgiques évoqués plus haut peuvent relever de ce type d'intégration, si la paroisse met en place une politique pro-active d'animation d'un ensemble chargé d'assurer les offices. La création de chœurs d'entreprises enfin est un phénomène présenté par certains acteurs comme une évolution récente notable. Il s'agit d'activités chorales mises en place au sein d'une entreprise, avec par exemple le soutien d'un Comité d'Entreprise qui salarie un chef de chœur afin d'animer un ensemble dont l'accès est ouvert aux employés.

5.3.3 Intégration par la pratique

La cohésion d'un chœur tient soit à un accord de l'homogénéité de ses membres d'un point de vue musical, soit d'une appartenance partagée de ses membres à un groupe social ou à une institution dont l'ensemble musical n'est que le reflet. Ces deux facteurs de cohésion jouent un rôle important au sein du monde choral. Le plus souvent cependant, ils font défaut. La majorité des chœurs qui composent le

5.3. LES FORMES D'INTÉGRATION DU MONDE CHORAL

milieu amateur rassemblent des individus qui n'entretiennent que des liens faibles [Granovetter, 1973] et dont l'engagement musical est très hétérogène. C'est pour ces groupes que la question de l'intégration se pose de la façon la plus aiguë. Dans ces cas de figure, la cohésion de l'ensemble n'est pas donnée *a priori*. Elle se construit au fil de l'existence du groupe. Le fonctionnement du chœur génère une sociabilité qui est un facteur de cohésion garantissant à terme sa pérennité.

Une socialisation limitée dans le cadre de la répétition

Nous avons évoqué la place que tient la dimension socialisante de la pratique chorale dans les motivations des choristes. Paradoxalement, lorsqu'on les interroge sur les liens qu'ils entretiennent avec les autres membres de leur chœur, les choristes restent parfois très circonspects. D'une part, on est frappé par la banalité de l'expérience sociale que représente la pratique chorale. De ce point de vue, rien qui ne sorte de l'ordinaire dans le fait de participer à une répétition.

L'intégration au groupe, ça s'est passé comme l'intégration à tout groupe, que ce soit à la fac, que ce soit quand on parle, en voyage, avec un groupe n'importe quoi. (Mathieu, choriste)

De plus, le chœur en répétition n'est pas un espace propice au développement de relations. L'image que donne Françoise de la répétition est ainsi éloignée de l'idée que l'on se ferait spontanément d'une pratique valorisée pour sa capacité d'intégration sociale.

C'est vrai qu'on n'a pas beaucoup de temps pour se parler parce que, ben avant, moi j'arrive peut-être à peu près pile à l'heure, et après, je pars. Donc on parle pas tellement longtemps. Pendant non plus, on discute pas trop. Comme on travaille par pupitre, on pourrait un peu discuter, mais c'est pas possible, faut vraiment pas gêner les autres. Donc on a surtout discuté finalement le dernier jour, enfin, au dernier concert, c'était le concert. C'est vrai que ça permet pas de se connaître très rapidement sur une année quoi. (Françoise, choriste)

Outre la concentration que demande la séance de travail, la principale limite posée au développement de relations sociales pendant la répétition est la rigidité de la configuration spatiale du groupe. Les premiers liens tissés par un choriste le sont avec les voisins de répétitions.

Maintenant qu'on est plus nombreux, on se connaît plus par pupitre. Moi je connais les altos et les hommes parce que je suis à côté, mais les sopranes qui sont nombreuses, je ne les connais pas toutes. Je connais

plus les gens du premier rang, parce que je suis petite, que ceux du fond.
Ça se joue tout bêtement à des choses comme ça. (Bénédicte, choriste)

Les choristes font connaissance en premier lieu de leurs voisins réguliers. Or, l'organisation spatiale du chœur est relativement figée. On ne se place pas n'importe où, on se rassemble par pupitre. C'est tout naturellement que les pupitres font office d'unité de socialisation de base au sein d'un ensemble.

Les pupitres : emploi musical ou rôle social ?

Les facteurs de cohésion d'un pupitre sont nombreux. Ses membres sont rassemblés en répétition. Ils partagent le même rythme³⁸, chantent la même chose, collaborent entre eux pour se coordonner³⁹. . . C'est en premier lieu par son intermédiaire que le choriste s'intègre au chœur. Il lui permet de se positionner au sein du groupe et d'affirmer son rôle. L'humour choral est ici révélateur. Les stéréotypes de pupitres sont fréquents. Souvent exprimés sous forme de boutades, les choristes les évoquent avec distanciation et ironie. Ce qu'il faut rechercher dans ces stéréotypes ce n'est pas leur bien-fondé. Comme le souligne ce choriste, ce sont des « caricatures », souvent fortement genrées⁴⁰.

C'est marrant parce que t'as un ensemble qui a des mentalités par pupitre [. . .] C'est à dire, c'est un peu des caricatures en fait. Parmi les basses, t'as les lourdeaux blagueurs, qui sont au fond de la classe, un petit peu les mauvais élèves, ce genre de choses. T'as les tenors, plutôt. . . , plutôt attentifs, plutôt modèles, qui sont pas très justes, c'est l'image [. . .] Tu as les sopranes, tu vois, c'est les filles modèles, comment dire, ouais, angéliques, qui fantasment sur le chef de chœur. (Jacques, basse)

S'il ne faut pas prendre ces stéréotypes au pied de la lettre, la fréquence de leur mobilisation témoigne de leur importance. Ils ne reflètent aucune réalité sur ce que seraient par nature les basses ou les alti⁴¹. Ils témoignent en revanche d'une construction de rôles au sein du chœur sur la base de l'appartenance de pupitre. La façon dont cette choristes cherche à donner du sens à son appartenance de pupitre est révélateur.

Moi je suis chez les alti, et enfin, il y a des codes, on voit bien que celles qui savent vraiment bien chanter, c'est les sopranos, et nous, c'est un groupe un petit peu plus incertain. Moi en tout cas, j'ai l'impression

38. Mêmes phases de travail ou d'inactivité ouvrant la possibilité d'échanges discrets.

39. Cf. supra, section 5.1.2 p. 206 au sujet de ces mécanismes de coopération

40. Le genre reste le premier critère de distribution des individus parmi les pupitres.

41. Un même pupitre peut se voir attribuer des stéréotypes opposés d'un entretien à l'autre.

5.3. LES FORMES D'INTÉGRATION DU MONDE CHORAL

de comprendre un petit peu ça, et c'est nouveau, même une femme qui aurait ma tessiture, qui sait chanter, elle est soprano, enfin, il y a une sorte de hiérarchie interne, et ça fait partie je pense des codes, quand on est choriste depuis longtemps. (Bénédicte, choriste)

Les logiques conduisant les individus à rejoindre un pupitre confirment son importance dans la construction d'un rôle et l'intégration au chœur. Un pupitre est en principe un rôle musical. Chanter ténor ou basse, alto ou soprane dépend en principe de la nature d'une voix (tessiture, timbre...). D'autres considérations entrent cependant en ligne de compte. Il est courant que des choristes rejoignent un pupitre sur la base de critères tout autres.

C'était n'importe quoi. Je chantais dans les alto, parce qu'évidemment ma copine était alto, ce qui était un contre-emploi total aussi pour elle, mais on trouvait ça très amusant de pas chanter les mélodies, et complètement masochiste en plus. Enfin si, c'est très intéressant, mais c'est pas celle qu'on entend, l'alto, tu récolteras peut-être les blagues des choristes au cours de tes entretiens, les alto c'est celles qu'on entend pas et qui comblent les trous. Mais je pense qu'il y a énormément de gens qui chantent à contre-emploi. Quand on a donc lancé l'Ensemble Vocal, j'ai fait passer les auditions avec le chef de chœur et c'est incroyable, les gens se présentaient en disant « je suis alto », alors que c'était une soprano deux. « Je suis baryton — Ah non, tu vas faire ton *coming-out*, tu es ténor en fait ». Les gens ne savaient absolument pas où ils étaient, où alors ils ne travaillaient pas forcément leur voix. Enfin, c'est pas évident à appréhender. (Élisabeth, choriste)

Au delà de l'omniprésence des stéréotypes, trois facteurs logiques atténuent le caractère proprement musical du pupitre. La première est purement sociale : il s'agit pour Sophie de chanter dans le même pupitre que son amie. Le second est lié à une logique de valorisation personnelle sur le plan musical. Pour les voix de femmes, le pupitre d'alto est souvent considéré comme plus difficile que celui de soprane. Il lui est couramment confié un contrechant dont l'apprentissage et la réalisation sont moins spontanés que pour la mélodie principale. Dans le cas de ces deux choristes, l'exécution d'une ligne difficile est une motivation pour rejoindre un pupitre qui de son propre aveu ne correspond pas à sa voix⁴². Le troisième facteur est d'ordre technique. La notion de pupitre ne prend tout son sens musical que dans le cadre d'une voix « travaillée ». La plupart des choristes n'ont pas le rapport technique à leur voix qui les conduirait à développer leurs capacités dans le registre le plus approprié

42. Relevons au passage que cette représentation est en contradiction avec la vision de la citation précédente qui considérait au contraire que les « bonnes chanteuses » étaient les sopranes. Ceci confirme le caractère tout relatif des stéréotypes.

à la morphologie de leur appareil phonatoire. Ceci rend possible la marginalisation du fondement musical des pupitres, et le développement de leur fonction sociale.

revêtent aux yeux des choristes dans la définition d'un rôle qui leur permette de se situer au sein du chœur. Les pupitres sont en effet l'unité de base au sein de laquelle se construit l'intégration des choristes au sein du chœur.

La construction de la socialisation dans une temporalité plus large

Ce n'est pas dans le temps de la répétition, peu propice aux échanges, qu'il faut chercher les facteurs de cohésion d'un chœur. À une échelle temporelle plus large, la vie des ensembles passe par une alternance entre des moments de banalité monotone (les répétitions) et des événements exceptionnels au cours desquels la vie sociale du groupe est plus intense. C'est dans cette alternance — qui rappelle celle qu'observe Durkheim dans les sociétés dont il étudie les systèmes religieux [Durkheim, 2008, p. 307-308] — qu'il faut chercher les fondements de la cohésion des chœurs. L'intégration des individus passe par l'organisation d'événements au cours desquels les interactions se développent librement et indépendamment du cadre imposé par l'activité musicale. Pots à l'issue d'une répétition, galette des Rois, sortie au restaurant, concert d'un autre chœur ou d'un groupe professionnel renommé auquel on se rend en groupe... 83% des ensembles déclarent avoir organisé au cours de l'année passée des événements conviviaux en marge de leur fonctionnement musical. Ces événements peuvent s'organiser de façon impromptue, ou être planifiés à l'avance. Certains membres du groupes jouent, de façon explicite ou non, un rôle moteur en la matière. De même que certains individus jouent un rôle déterminant pour la structuration musicale du collectif, d'autres sont investis d'une fonction d'animation de la vie sociale du groupe. Sylvie décrit ce fonctionnement.

Chantal, son poste, c'est *Ministre des loisirs et de la culture*. Elle est censée nous organiser des sorties et des repas. [...] Dans quinze jours, on va voir un concert, il y a un groupe qui s'appelle les *King's Singers*. C'est pas tous les membres de la chorales, mais c'est Jacques qui a lancé une invitation en disant qu'il était vachement bien, super bon, qu'il allait les voir. Il s'est renseigné sur les tarifs de groupes, les différentes places, il a fait des propositions. Je pense qu'on doit être une quinzaine à y aller. Et puis il y a eu un repas de Noël aussi, c'est Yan qui a choisi le restaurant, et qui a réservé. J'ai pas pu y aller, ça avait l'air d'un truc super bien, libanais, sympa. (Sylvie, choriste)

Mais le renforcement de la cohésion sociale du groupe repose surtout sur les événements exceptionnels qui marquent la vie musicale du chœur. Les répétitions

5.3. LES FORMES D'INTÉGRATION DU MONDE CHORAL

complémentaires — et en particulier les week-ends de travail — ainsi que les concerts, jouent un rôle central. Les week-ends de travail offrent un cadre temporel moins contraint que la répétition. Au cours des deux jours que durent généralement ces séances de travail, les occasions se multiplient d'échanger avec les autres membres du chœur : repas, pauses, soirées passées ensembles sont les moments privilégiés durant lesquels se tissent des liens. Tous les choristes qui évoquent ces week-ends soulignent à quel point ils sont le premier moment de l'année qui permet à l'ensemble du groupe de faire connaissance. Cette choriste décrit comment elle a vécu le premier week-end de travail de son chœur comme une occasion de s'intégrer au groupe.

C'était un week-end d'intégration. [...] On a répété, samedi après midi, le soir, voilà, on a dormi sur place, et puis on a répété le dimanche matin, et puis le dimanche un petit peu dans l'après midi. Donc voilà, ça permet de se connaître un peu, de créer un peu de lien. [...] Et puis on se connaît, oui c'est ça, c'est plus agréable après de connaître les prénoms, c'est plus sympa d'avoir des repères comme ça. (Bénédicte, choriste)

Plusieurs éléments contribuent à faire du week-end un moment hors du commun. La contrainte de temps du travail choral est relâchée. On partage sur deux jours la vie quotidienne d'individus qui ne sont d'habitudes côtoyés que l'espace de quelques heures de répétition hebdomadaire. Les relations entre individus s'intensifient et le contrôle qui s'exerce habituellement sur ces interactions se relâche : on échange plaisanteries et moqueries, on organise des jeux, des événements inattendus contribuent à faire monter l'excitation. Ce qui est essentiel dans l'effervescence [Durkheim, 2008] de ces moments, c'est son caractère créateur. Les moments vécus ensemble contribuent à la construction d'une culture de groupe avec l'émergence d'un socle de références communes à l'ensemble des participants. Ces références sont entretenues sous des formes diverses. Photos et films font l'objet de partage⁴³. Les conversations peuvent désormais s'appuyer sur un répertoire partagé. Allusions à des incidents marquants, plaisanteries reprises, surnoms attribués... fournissent la matière des interactions sociales au sein du chœur. L'importance de ces éléments apparaît par défaut dans la façon dont l'absence de ce choriste à un week-end l'exclut de la « connivence » qui s'est construite à cette occasion.

La première année, j'ai raté le premier week-end, j'étais à l'étranger à ce moment là. Et quand je suis revenu, j'ai senti qu'il y a eu un truc, ouais, j'avais loupé un épisode, il y avait plein de gens qui avaient fait

43. De même que pour les fichiers audio, les sites internet peuvent servir de support à la mise en commun de ces traces du week-end.

connaissance entre temps. D'un coup, je les voyais plein de connivence et tout, j'avais l'impression d'avoir raté quelque chose.

Tu as des exemples ?

Je sais pas, des petites histoires, des blagues qui ont dû surgir pendant le week-end entre les personnes, et que les gens se répétaient pendant les répétitions. Des choses comme ça, bon, ben ça crée une connivence, un esprit de groupe, et moi j'avais pas fait ça. Et du coup je me suis un peu senti, pas exclu, mais un peu décalé, un peu en retard, je me suis dit « merde, j'ai raté cet épisode là, c'est un peu chiant ». Et j'ai mis un temps fou avant d'apprendre les prénoms des gens, et jusqu'en janvier février, je connaissais pas les prénoms des autres. Ce n'est qu'au deuxième week-end où là j'ai compris ce que j'avais raté. (Mathieu, choriste)

La fonction sociale du week-end est essentielle. En se rassemblant dans l'optique de progresser musicalement, le chœur réaffirme son unité et sa cohésion. Le renforcement du collectif qui en découle transparait dans une scène dont nous avons été témoins à plusieurs reprises. À l'issue d'un week-end où d'une journée de travail, les membres du chœur sortent du lieu de répétition et continuent à chanter spontanément, sans chef, les pièces qu'ils viennent de travailler, au sein de l'espace public (dans une gare, dans les transports en commun, dans la rue...). Le groupe prolonge l'effervescence du week-end dans ce moment qui tient du spectacle de rue et du charivari et manifeste sa cohésion dans l'opposition qu'il crée entre les chanteurs et les passants profanes qui restent silencieux et se voient sollicités comme public.

La confrontation à un public est évidemment centrale dans le dispositif du concert, qui constitue le second grand moment au cours duquel se construit l'intégration du groupe. La théâtralisation de l'opposition entre l'ensemble musical et le public a été analysée pour les orchestres symphoniques [Lehmann, 1995]. Le chœur se donne à voir en présentant le résultat de son travail. Le trac de la confrontation au public contribue à l'intensité émotionnelle du moment. L'unité du groupe est mise en scène par des éléments visuels : définition d'un costume de scène commun, coordination de l'entrée, synchronisation des mouvements (ouverture des partitions, salut en fin de représentation...). Le concert est un moment fort dont la cohésion du groupe ressort renforcé. Nous avons vu plus haut ce choriste qui décrivait le moment comme un « orgasme collectif »⁴⁴ qui l'avait poussé à renouveler son engagement choral. Les témoignages soulignant l'effet positif du concert en termes de « dynamique de groupe » sont nombreux.

44. cf. p. 129.

5.3. LES FORMES D'INTÉGRATION DU MONDE CHORAL

Au sein du monde choral, week-ends et concerts sont structurellement équivalents aux rites dont Durkheim souligne qu'ils « sont, avant tout, les moyens par lesquels le groupe se réaffirme périodiquement » [Durkheim, 2008, p. 553]. Ces événements sont d'ordre musical. Il s'agit de travailler de façon plus intense un programme musical ou de le donner à voir à un public extérieur (profane). Leur fonction première est donc de manifester et de régénérer un principe qui n'est pas ici d'ordre sacré, mais qui conserve la caractéristique d'être au fondement de l'existence du groupe (c'est par son activité musicale que le groupe est chœur). Au delà cette fonction première, la fonction sociale latente qui en découle est de renforcer l'intégration du groupe.

5.3.4 Esthétique et sociabilité, des relations ambivalentes

Nous avons donc détaillé trois formes d'intégration des chœurs. La première est esthétique, elle garantit un accord des membres du groupe sur le sens musical et technique à accorder au chant choral. Les deux autres sont d'ordre social et garantissent la cohésion du groupe indépendamment de considérations esthétiques. Nous décrirons pour conclure les relations qui se tissent entre ces différentes sources de cohésion. Une lecture spontanée en fait des principes de fonctionnement opposés. La formulation évoquée plus haut—« se retrouver pour chanter ou chanter pour se retrouver »— est souvent présentée comme une alternative sans compromis. En réalité, les situations sont beaucoup moins tranchées qu'il n'y paraît.

L'intégration sociale, substitut à l'intégration musicale

Face au risque d'éclatement d'un collectif dont la cohésion est fragile sur le plan musical, les logiques sociales d'intégration chorale jouent le rôle de ciment qui permettent de préserver l'unité du groupe. Les choristes qui reconnaissent ne pas se retrouver dans la vie musicale de leur chœur justifie le fait qu'ils lui restent malgré tout fidèles en raison de la qualité de leur intégration au sein du groupe.

Les premiers moments, j'ai eu un petit peu peur, parce que j'étais pas habitué au style du chef de chœur qui n'a pas du tout de formation musicale développée je pense, mais qui fait ça avec beaucoup d'investissement et de passion, mais ça tu le découvres après. J'étais aussi un petit peu apeuré par le fait que c'était très très amateur, mais au final je suis resté parce que j'ai trouvé l'ambiance bien. [...] Et puis aussi le fait que je connaissais Caroline. Donc quelque part, je m'étais engagé auprès d'elle, donc je me sentais obligé. (Paul, choriste)

Deux logiques sociales contrebalancent l'absence d'intégration esthétique. Paul reconnaît son attachement à « l'ambiance du chœur », ce qui traduit une forme d'intégration par la sociabilité chorale. D'autre part il évoque un devoir de loyauté à l'égard de l'amie qui l'a incité à rejoindre le chœur ce qui témoigne d'une forme d'intégration antérieure à la pratique. Ici encore, nous retrouvons dans cette logique de fidélité une dimension de l'« intégration musicale » décrite dans le cadre des harmonies [Dubois *et al.*, 2009].

L'intégration sociale, support de l'intégration musicale

L'intégration sociale pallie l'absence d'intégration musicale. Pour autant, celle-ci ne se construit pas en opposition avec la première. Dans bien des cas, l'homogénéité musicale du groupe va de paire avec une forte intégration sociale de ses membres. L'importance que jouent les réseaux individuels dans la construction de chœurs musicalement homogènes illustre ce point. L'intégration antérieure à la pratique est susceptible de servir de support à l'intégration musicale. De plus, la convivialité du groupe est un moteur essentiel de l'engagement collectif y compris lorsque les individus se fixent des ambitions esthétiques. Reprenons l'exemple de Gérard qui a fondé son premier ensemble des amis du grand chœur au sein duquel il chantait. Si le résultat de cette émanation est bien la création d'un groupe homogène sur le plan musical, la primauté des motivations esthétique ne va pas de soi.

En fait c'est né autour d'une bonne bouffe. Parce que dans les chorales, il y a toujours des amitiés qui se forment, des liens. Le lien est toujours de nature affectif. Il est pas esthétique au départ. C'est souvent par tranche d'âge, par motivation, par goût, *et cætera*. Enfin, il y a des critères comme ça. Là, il se trouve que c'est quand même les plus jeunes qui se retrouvaient périodiquement, on allait dîner ensemble, on allait manger une pizza après les concerts. On faisait les ploucs quoi. Jusqu'au jours ou en faisant les ploucs on se dit « ben tiens, on va chanter ». « Puis ben tiens, c'est pas mal comme ça ». Et finalement, « tiens, c'est pas mal de se retrouver ». (Gérard, chef de chœur.)

L'intégration sociale préalable à l'existence du chœur, ainsi que l'intégration par la convivialité du fonctionnement du groupe ne sont donc pas nécessairement des obstacles à l'intégration esthétique, mais elles peuvent au contraire en être des supports.

L'intégration musicale fragilisée par l'intégration sociale

À plus long terme cependant les composantes sociales de l'intégration d'un groupe peuvent s'avérer extrêmement ambivalentes sur le plan de l'intégration musicale. Elles limitent les possibilités de maintien d'une exigence musicale forte. Un élément important est la difficulté à envisager l'exclusion d'un membre du chœur. Le développement d'un sentiment d'appartenance et l'exigence de loyauté qui en découle sont de ce point de vue opposés à une logique de contrôle de l'engagement de l'individu d'un point de vue musical. L'expérience de Bernard illustre ce point.

J'ai déjà fait une ou deux erreurs de casting, je veux pas recommencer.

C'est-à-dire ?

Ben embaucher quelqu'un qui est pas au niveau. Et puis après, le virer c'est difficile, ça la fout mal.

Qu'est-ce qu'il s'est passé ?

Ben, il y en a une elle est toujours là, ben, faut faire avec. C'est... c'est toujours un petit peu embêtant quand vocalement t'as une voix qui suit pas les autres. (Bernard, chef de chœur)

La violence avec laquelle sont vécues les crises au sein des groupes illustre également la contradiction entre intégration sociale et intégration esthétique. La mise à mal de la cohésion d'un ensemble reste difficilement imaginable, même au sein des groupes les plus exigeants sur le plan technique. La capacité pour un groupe à écarter des chanteurs repose sur l'existence d'un cadre institutionnel très formalisé qui soit en mesure d'imposer l'application de règles strictes. C'est le cas par exemple des chœurs de conservatoire. Cette contradiction entre intégration esthétique et intégration sociale constitue un second facteur d'explication de la rareté des groupes qui rassemblent des chanteurs techniquement homogènes. D'une part l'intégration sociale qui découle de la pratique chorale permet à des groupes hétérogènes de conserver leur unité malgré les insatisfactions individuelles sur le plan musical. Elle limite par ailleurs les phénomènes d'exclusion qui pourraient découler de la volonté d'homogénéiser le niveau technique d'un chœur.

Conclusion

Le monde choral ne peut pas être considéré comme une simple chaîne d'interaction entre individus. Il est composé de groupes qui ont une existence en tant que tels. Reprenons ici les trois temps de notre analyse.

Les chœurs sont des lieux de coopération au sein desquels se construisent des œuvres musicales collectives. L'observation du fonctionnement interne de ces groupes permet de saisir comment se négocient des équilibres locaux qui aboutissent à la définition de méthodes de travail, à la construction d'un son commun au fil de coopérations entre acteurs. Ces équilibres se traduisent notamment par la définition d'un rythme de fonctionnement partagé, au cours de la répétition et à l'échelle du fonctionnement annuel. On assiste à la singularisation d'une minorité de chœurs dont l'homogénéité, du point de vue des dispositions musicales des membres, permet une intensification du rythme de travail et du volume de production.

La définition de ces identités collectives a des effets dynamiques. Selon qu'ils se reconnaissent ou non dans les caractéristiques de leur groupe, les individus peuvent être incités à lui rester fidèles ou à redéfinir les conditions de leur engagement choral. L'enjeu du recrutement et les crises que traversent les chœurs témoignent de la difficulté à maintenir un équilibre collectif qui satisfasse l'ensemble des membres du groupe. On assiste alors à l'émergence d'un paradoxe propre au monde choral. Les chœurs composés de chanteurs aux attentes homogènes sont rares malgré les tensions occasionnées par l'hétérogénéité des groupes. Deux séries d'explications peuvent être avancées. D'une part, cette situation est contrainte par la démographie des choristes, trop peu nombreux pour se rassembler en groupes homogènes. D'autre part, des facteurs d'intégration assurent la cohésion et la pérennité des groupes malgré leur hétérogénéité.

C'est donc en dernier lieu sur ces facteurs d'intégration chorale qu'il faut se pencher. Nous en identifions trois. L'intégration esthétique garantit l'homogénéité musicale des membres d'un chœur. Elle est marginale. Elle dépend de la mobilisation de ressources sociales rares (réseau des individus, rayonnement du chœur) et sur la mise en œuvre de dispositifs dont l'efficacité n'est pas garantie (audition). Elle reste importante dans la mesure où c'est sur elle que repose le fonctionnement d'une minorité d'ensembles dont le mode de fonctionnement et le rythme de production musicale sont très particuliers. Pour certains chœurs, l'intégration est antérieure à la pratique. La cohésion du groupe repose sur une appartenance sociale partagée. Le chœur n'est alors que la manifestation musicale d'un autre collectif. Enfin, de façon très largement généralisée, l'intégration des groupes se fait dans le cadre même de la pratique. Le fonctionnement du chœur est par lui-même

Troisième partie

Économie d'un monde amateur

Décrire des acteurs, individuels ou collectifs, ne suffit pas à rendre compte du fonctionnement d'un monde de l'art. Le fonctionnement du monde choral nécessite la mobilisation de ressources. Les chœurs doivent répondre à des questions d'ordre matériel. Ils ont besoin d'un lieu pour répéter, de partitions, d'instruments de musique... Ils mobilisent des compétences : celles d'un chef de chœur qui assure l'encadrement musical, d'intervenants qui enseignent aux choristes des rudiments de solfège ou de technique vocale, de solistes et d'instrumentistes qui accompagnent l'ensemble pendant ses concerts...

Les chaînes d'interaction qui composent le monde choral servent de support à la circulation de ressources qui permettent le fonctionnement des ensembles. Nous nous pencherons dans cette partie sur ces transferts qui définissent l'économie du monde choral, au sens substantiel du terme¹. Il s'agira d'analyser comment les acteurs — individus et collectifs — s'assurent de la disponibilité des moyens matériels nécessaires au fonctionnement des groupes de chant choral.

L'enjeu principal de cette partie est de rendre compte de la diversité des formes économiques à l'œuvre au sein du monde choral. Le premier chapitre (chapitre 6) de cette partie sera consacré à une approche globale de l'économie chorale. Nous proposerons un cadre de lecture typologique permettant de baliser son hétérogénéité. Nous verrons que cette diversité économique du monde choral amateur est indexée sur la diversité des formes d'intégrations étudiées précédemment au cours du chapitre 5. Les chapitres suivants opéreront un resserrement de focale sur deux questions économiques qui marquent profondément la physionomie du monde choral. Le chapitre 7 présentera la professionnalisation de l'activité de direction qui est une transformation économique marquante du monde choral au cours des vingt dernières années. Le chapitre 8 sera consacré aux politiques publiques du chant choral.

1. Polanyi distingue deux définitions de l'économie : une définition formelle et une définition substantielle [Polanyi, 1957]. Le sens formel correspond à la perspective de l'économie en tant que discipline. Il renvoie au caractère logique du processus par lequel des ressources sont allouées à la réalisation de buts poursuivis, dans une optique d'optimisation. Cette signification accordée à la notion d'économie repose sur le postulat de rareté des ressources contraignant les acteurs à faire des choix. Le sens substantiel, plus large, renvoie à la dépendance matérielle de l'homme vis-à-vis de son environnement naturel et social. Il désigne l'ensemble des processus de circulation de ressources permettant la satisfaction des besoins. Une telle approche, cohérente avec la perspective concrète et empirique des mondes de l'art est celle que nous adoptons.

Les économies du monde choral

Introduction

La description de l'économie du monde choral amateur soulève la question des outils descriptifs dont dispose la sociologie pour aborder les formes économiques non marchandes. L'amateurisme est souvent traité dans un rapport d'opposition frontale avec la forme marchande. La dénégalation de « l'intérêt commercial » est constitutif de la posture de l'amateur [Cukrowicz, 1999] qui ne travaille pas pour le profit, mais « pour la gloire » [Del Col, 1999]. De fait, un enjeu de la description de l'économie du monde choral amateur est bien de rendre compte de phénomènes qui, s'il n'excluent pas nécessairement toute organisation marchande, débordent largement au-delà de cette forme économique. De quels outils descriptifs la sociologie économique dispose-t-elle pour aborder une économie complexe ?

Les théories de l'économie « plurielle » [Eme et Laville, 1996, Laville, 1999] s'appuient sur la tripartition théorisée par Polanyi qui propose de distinguer la réciprocité, la redistribution et l'échange marchand [Polanyi, 2009]. Chaque forme économique est assimilée à un secteur de l'économie, caractérisé par une forme d'organisation particulière. Le marché est assimilé à la sphère au monde de l'entreprise capitaliste, la redistribution à la redistribution de richesses assurée par le service public, et la réciprocité enfin correspond à l'économie non monétaire de la sphère domestique et à l'activité des associations sans but lucratif [Godbout et Caillé, 1995, Laville, 1999]. Une telle façon d'envisager la typologie de Polanyi n'est pas convaincante. Elle ne permet pas de rendre compte de l'imbrication complexe de formes économiques différentes. Dans cette optique, le monde choral relèverait exclusivement de l'économie associative du « tiers secteur » [Laville, 2000, Laville et Sainsaulieu, 2004]. Dans les faits, la nature d'une organisation ne présage pas des formes économiques sur les-

quelles reposent son fonctionnement¹. Les organisations du monde choral mobilisent conjointement plusieurs mécanismes économiques pour répondre à leurs besoins.

De plus, La diversité des formes économiques est souvent réduite à des oppositions de motivations supposées des acteurs. Au marché mû par les égoïsmes individuels on oppose en particulier le système du don reposant sur l'appartenance sociale des acteurs [Godbout et Caillé, 1995]. Le rejet de la notion d'utilitarisme² est trop vague pour constituer un point d'entrée efficace sur les formes économiques non marchandes. Nous lui préférons la notion d'économie budgétaire [Weber, 1978]. L'activité chorale est sa propre finalité. Sur le plan économique, l'objectif n'est pas de dégager un profit, mais de rassembler les ressources nécessaires au fonctionnement du chœur. Ce caractère non lucratif ne signifie pas l'abandon de toute rationalité calculatrice. L'activité nécessite la mobilisation de ressources qui font peser sur les groupes une contrainte budgétaire. Nous verrons comment celle-ci s'exprime et la façon dont les acteurs la gèrent.

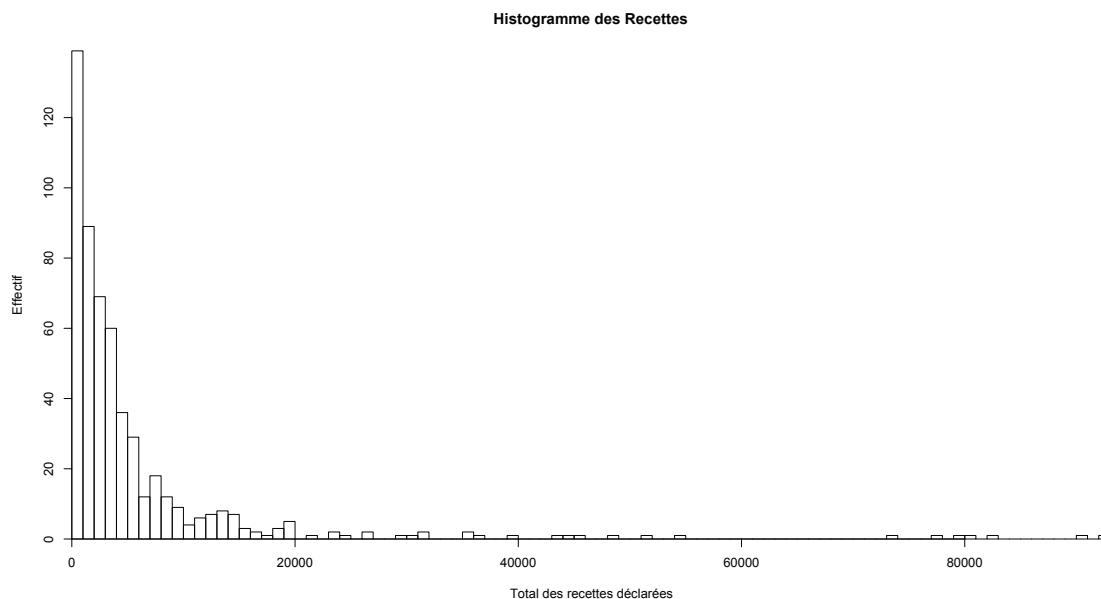
Au-delà de la nature des mécanismes économiques observés, un fait central domine l'économie du monde choral. Il s'agit de l'extrême ampleur des inégalités traversant ce milieu. Les budgets gérés par les chœurs amateurs suivent une distribution de Pareto (cf. Illustration 6.1) et les indicateurs d'inégalité de ressources du monde choral atteignent des niveaux particulièrement élevés (le coefficient de Gini pour la distribution du total des recettes des chœurs atteint 0,73). Cette situation impose un second objectif, explicatif cette fois. L'observation d'inégalités fortes est fréquente au sein des mondes artistiques. Ces inégalités sont souvent analysées pour le fonctionnement de marchés artistiques professionnels. Les inégalités d'un monde amateur ne reposent pas nécessairement sur les mêmes mécanismes. La description de la diversité des formes économiques de ce monde doit permettre d'expliquer les spécificités de la construction d'inégalités au sein d'un monde amateur.

Nous décrirons donc dans ce chapitre le fonctionnement complexe d'un monde artistique qui mobilise une pluralité de formes économiques. Du point de vue méthodologique, cette approche passe par une analyse précise du sens des relations sociales sur lesquelles reposent les circuits de transferts de ressources. Elle s'inscrit

1. Loin de résulter d'une logique purement marchande, la définition du périmètre de la firme résulte de la définition d'un équilibre entre deux modes de coordination : coordination par le marché, et coordination administrative par la voie hiérarchique [Chandler, 1977, Coase, 1987]. La notion d'entreprise associative [Marchal, 1992] pointe des pratiques économiques mobilisant la forme juridique associative dans une optique proprement marchande.

2. C'est la perspective du « Mouvement Anti Utilitariste dans les Sciences Sociales » (MAUSS) dont la critique des théories économiques repose avant tout sur la remise en cause du postulat de la rationalité calculatrice des individus [Caillé, 2009].

6.1. LES FORMES DE L'ÉCONOMIE CHORALE



N.B. Cinq valeurs extrêmes ont été écartées

FIG. 6.1 – Montant des recettes déclarées par les chœurs

dans la continuité d'une approche ethnographique de l'économie, telle que la pratique Florence Weber [Weber, 1998, Weber, 2009]. La description fine de ces formes d'activités économiques doit nous permettre de rendre compte des grands clivages que mettent en évidence les données statistiques à l'échelle du monde choral dans son ensemble.

Nous porterons dans un premier temps un regard global sur l'économie du monde choral amateur, ce qui nous conduira à envisager un cadre descriptif nous permettant d'en rendre compte (6.1). Nous nous pencherons alors successivement sur les différentes formes économiques structurant l'économie chorale. Nous analyserons successivement les formes non monétaires de l'économie chorale (6.2), l'introduction de la monnaie dans le cadre non marchand de la forme associative (6.3), avant de traiter de la production de concerts qui pose la question de l'insertion d'une pratique amateur dans un cadre marchand (6.4).

6.1 Les formes de l'économie chorale

L'économie du monde choral est complexe. Les ressources circulent selon des modalités multiples, marchandes ou non, monétaire ou non. Nous proposons dans cette première section un aperçu global de ce fonctionnement économique. Nous

mettrons en évidence tout d'abord les grands clivages qui structurent l'économie du monde choral amateur. Cette première étape descriptive nous conduira à voir en quoi les typologies des formes économiques nous permettent de baliser le mode de fonctionnement matériel des chœurs amateurs.

6.1.1 Les dimensions économiques du monde choral

L'analyse des correspondances opérée sur une série de variables décrivant le fonctionnement économique des chœurs permet de mettre en évidence les grands clivages structurant l'économie du monde choral (cf. figure 6.2 p. 253). Les deux principaux axes qui ressortent de cette analyse renvoient d'une part à la nature monétisée ou non de l'économie du chœur, d'autre part au volume des ressources et à la structure de son financement.

Économie monétaire, économie non monétaire

L'axe 1 (en abscisse) reflète l'opposition entre une économie monétaire et une économie non monétaire. Cette opposition est marquée en premier lieu par la distribution des montants des budgets. La variable signalant les chœurs dont le budget est nul (TotRecettes0) contribue fortement à cette composante, et les quartiles des budgets non nuls sont ensuite ordonnés régulièrement selon cet axe (de TotRecettesQ1 à Tot Recettes Q4). L'axe 1 peut être lu comme une gradation des ressources monétaires disponibles : de l'absence totale de budget monétisé aux budgets les plus importants.

La nature monétisée ou non de l'économie chorale se traduit en particulier dans les formes que prennent les aides apportées au chœur. Le premier axe marque une opposition entre les dispositifs de subvention et les dispositifs de rattachement. Les variables indiquant des montants de subvention moyens à élevés (SubventionsQ1 à SubventionsQ4) sont rassemblées dans la moitié gauche du schéma. La moitié droite du schéma rassemble l'absence de subvention (Subventions0) ainsi que toutes les formes de rattachement. Le rattachement d'un chœur correspond aux cas où les ensembles n'ont pas d'existence économique indépendante, mais dépendent d'une structure tierce. Il s'agit le plus souvent de structures religieuses (pour les chœurs liturgiques) ou d'enseignement (enseignement musical et enseignement général). La structure de rattachement mettant à disposition du chœur des moyens de fonctionner (salle, instrument, ...) le rattachement peut être considéré comme une forme d'aide en nature. Ce point souligne qu'il ne faut pas confondre le financement monétaire

6.1. LES FORMES DE L'ÉCONOMIE CHORALE

						d = 0.5
				SubventionsQ1		
		SubventionsQ2			RattachReligieux	
		PropCotisationQ3	TotRecettesQ2		TotRecettesQ1	
		CherBenevole		MoinsDUQuantLecteurs	Cotisation0	
		IDUInterpretatQ3		EffectifQ3	EffectifQ2	PropCotisationQ4
		SubventionsQ3		ReprVarie	ReprPopulaire	
		PropCotisationQ2		EvènementsSociaux	RattachStrAutre	NEBpartQ1
		DefraymentCher		NbConcertsQ2		
				NbConcertsQ3		AucunLecteur
		NbConcertsQ4				
		PropCotisationQ1				
		CherSalarieParLeChoeur		EffectifQ4	RepsSavant	
				LaPIupartlecteurs		
		TotRecettesQ4			RattachSimuscale	
					CherSalarieParUnTiers	
					RattachEnNonSpe	
		SubventionsQ4				
					RattachEnMus	
				TousLecteurs		

Données : Enquête sur l'économie des chœurs

FIG. 6.2 – Analyse des correspondances sur les propriétés économiques du chœur

d'un chœur et les ressources dont il dispose en général. La partie droite du graphique peut concerner des chœurs ne gérant pas un budget propre mais disposant de moyens de fonctionnement importants. La question du statut du chef de chœur illustre ce point. L'opposition entre une économie monétaire et une économie non-monétaire se traduit dans les formes de la professionnalisation des chefs de chœurs. On observe une opposition entre des chefs rémunérés par leur chœur (à gauche du schéma), et des chefs rémunérés par une structure tierce (à droite). Dans ce dernier cas, les compétences du chef professionnels sont mises à disposition du chœur, souvent dans le cadre d'un rattachement.

Volume de ressources et structure du financement

L'axe 2 (en ordonnée) recouvre tout d'abord une gradation du volume de ressources. Les valeurs associées sur cet axe aux quartiles du montant total des recettes du chœurs sont décroissantes du premier au quatrième quartile. La moitié supérieure du graphique concerne donc des ensemble disposant d'un faible volume de ressources, la moitié inférieure correspond à des chœurs disposant de revenus plus importants. Ce volume de ressources ne s'entend cette fois-ci pas qu'en termes monétaires. Si l'on considère le statut du chef de chœur, l'axe 2 oppose des chefs bénévoles (en haut) à des chefs professionnels (en bas), que ces derniers soient directement employés par le chœur (économie monétaire, quart inférieur gauche), ou rémunérés par un tiers (économie non-monétaire, quart inférieur droit).

Cet axe recouvre également une opposition dans la structure des budgets et dans la nature des mécanismes économiques sur lesquels repose l'économie des chœurs amateurs. Les ensembles se situant dans la partie inférieure du schéma se distinguent par plusieurs caractéristiques : ce sont ceux pour lesquels la part de la cotisation dans le budget est la plus faible (PropCotisationQ1) et qui touchent les montants de subvention les plus élevés. La deuxième composante de l'analyse des correspondances met donc en évidence une opposition dans les modes de financement des groupes de chant choral. La moitié supérieure du schéma est caractérisée par l'autofinancement, tandis que la moitié inférieure est caractérisée par l'apport d'un soutien extérieur. Là encore, ce soutien extérieur peut prendre deux formes : subvention dans le cas d'une économie monétaire (cadrant inférieur gauche), soutien en nature pour les chœurs rattachés à des structures dans le cas de l'économie non-monétaire (cadrant inférieur droit).

Une troisième opposition caractérise cet axe vertical. Les ensembles concernés par

la moitié inférieure du graphique sont également ceux qui donnent le plus de concerts (NbConcertsQ4). Les chœurs qui disposent d'un volume global de ressources important sont également ceux dont l'économie de la production est la plus développée. Il nous faudra expliquer les raisons de cette situation.

6.1.2 Typologie des formes économiques du monde choral amateur

L'analyse des correspondances met donc en évidence deux oppositions. La première est une césure entre des formes économiques monétaires et des formes économiques non monétaires d'une part. La seconde recouvre à la fois une gradation du volume de ressources matérielles disponibles, et un clivage dans les formes que prend l'économie des chœurs. Nous sommes sur ce second axe dans une gradation entre des chœurs autofinancés, en particulier par la cotisation, dont le niveau de ressources est faible, et à l'autre extrême des ensembles recevant un soutien extérieur sous forme de subvention ou de rattachement, qui disposent de moyens plus importants et dont l'activité de production est plus développée.

Polanyi, une lecture structurale

Cette organisation du monde choral incite à reconsidérer les lectures qui sont faites de la typologie de Polanyi [Polanyi, 2009]. Nous l'avons évoqué en introduction de ce chapitre, les théories de l'économie plurielle font du marché, de la redistribution et de l'échange des secteurs de l'économie caractérisés par des types d'organisations. Le monde choral reste très majoritairement organisé selon un modèle associatif. La diversité des organisations économiques nous incite cependant à ne pas interpréter celui-ci uniquement en termes de réciprocité.

Pour Polanyi, les notions de réciprocité, de redistribution et d'échange se réfèrent aux formes des structures sociales sur lesquelles repose la circulation des ressources. Le cœur de l'argument de l'encastrement est là. Ce n'est que dans la mesure où les transferts de ressources sont adossés sur des structures sociales *symétriques* ou *centralisées* qu'il y a *réciprocité* ou *redistribution*. La nature des organisations — association, entreprise, service public — n'est qu'une question d'identité juridique qui ne présage pas nécessairement des formes économiques en jeu. Au sein du monde choral, les principes de circulation des ressources sont divers et étroitement imbriqués. Le fonctionnement d'un chœur associatif peut reposer à la fois sur l'apport, en nature ou sous forme de cotisation, des membres du groupe, sur la captation de

ressources distribuées de façon centralisée (subventions, aides en nature, ...) et sur la valorisation marchande de sa production musicale. Nous reprendrons les termes de Polanyi se référant à la structure des relations sociales pour identifier la diversité des formes économiques.

Nous qualifierons de *redistributives* les circulations de ressources pour lesquelles on peut identifier une entité *centralisatrice* — étatique ou non — qui est en mesure de polariser et de réguler la circulation des biens. Cette notion de centralisation souligne la différence de nature sur le plan social de l'un des partenaires de la relation économique, qui détient une autorité dans l'allocation des ressources.

Par *réciprocité*, nous désignerons les situations où la circulation des ressources est déterminée par l'existence d'un lien social symétrique entre les partenaires économiques qui disposent d'une égalité de statut. Mauss montre que cette symétrie peut être remise en cause [Mauss, 1991], le don ayant précisément pour effet de déséquilibrer la relation. Cependant, la possibilité d'un contre-transfert laisse ouverte la possibilité d'un rééquilibrage. Celui-ci n'a pas lieu d'être dans le cas de la redistribution, pour laquelle tout transfert, centrifuge comme centripète ne fait que manifester et renforcer le caractère centralisé de la relation.

La notion de *marché* est définie de façon plus vague par Polanyi qui n'identifie pas de structure sociale propre à cette forme d'échange³. Nous nous appuyons sur la définition weberienne reprise par les travaux de sociologie des marchés [François, 2008, Beckert, 2009] qui en fait un échange dont les termes sont définis en situation concurrentielle.

La monnaie

La monnaie a parfois été considérée comme un attribut constitutif de l'économie marchande. Jean-Louis Laville fait de son absence un critère distinctif dans sa typologie des trois secteurs de l'économie plurielle. Tout en soulignant qu'il existe des formes de réciprocité monétaire, il souligne que celles-ci sont marginales et il assimile « l'économie non monétaire » au secteur économique réciprocaire de l'administration domestique⁴ [Laville, 1999]. Cette perspective n'est plus satisfaisante

3. Le fond de l'argument du « désencastrement » est précisément là [Polanyi, 2009].

4. Jean-Louis Laville décompose l'économie contemporaine en trois pôles. L'économie marchande confie la distribution des biens et des services au seul marché. L'économie non marchande confie prioritairement la distribution des biens à la redistribution, essentiellement publique. L'économie non monétaire confie prioritairement la distribution des biens et services à la réciprocité de l'administration domestique [Laville, 1999, p. 172–174]. S'il admet que dans le détail, la distribution des formes économiques peut être plus complexe, il ne se penche pas sur cette complexité et

6.1. LES FORMES DE L'ÉCONOMIE CHORALE

dès lors que l'on cherche à rentrer dans le détail d'une explication précise des mécanismes propres aux différents systèmes économiques. L'ethnographie économique [Testart, 2001, Weber, 2000] a ainsi établi que des formes d'échanges monétaires étaient clairement non marchandes et relevaient de relations plutôt assimilables à des échanges de dons. La nature monétaire ou non de l'économie doit donc être considérée comme une dimension transversale à la question des formes économiques à l'œuvre.

Typologie économique

Le croisement de la typologie des formes économiques de Polanyi, et de la question de la mobilisation ou non de la monnaie nous conduit à proposer une typologie de systèmes économiques. composé de six catégories théoriques, produit du croisement de la tripartition des systèmes économiques et de la présence ou de l'absence de la monnaie (cf. Tableau 6.1, p. 257). Celle-ci s'avère efficace pour organiser la diversité de l'économie du monde choral. Sur ces six cas théoriques, cinq en particulier sont opérants pour décrire les logiques économiques à l'œuvre au sein du monde choral amateur.

	Non-monétaire	Monétaire
Réciprocité	Économie de la gratuité Chœur informel Intégration antérieure à la pratique	Cotisation Chœur associatif Intégration par la pratique
Redistribution	Mise à disposition Chœur porté Intégration par l'institution	Subvention Chœur subventionné Intégration par la pratique / Intégration esthétique
Marché	Échange marchand en nature (Exceptionnel)	Marché du concert Chœur semi-professionnel Intégration esthétique

TAB. 6.1 – Les formes économiques du monde choral

Nous organiserons notre description de l'économie du monde choral amateur sur la base de cette typologie. Son intérêt est double. Sa fonction première est d'offrir un cadre permettant d'organiser le foisonnement des modes de fonctionnement des chœurs. Au-delà de cette fonction purement descriptive, elle met en évidence la nécessité de traiter la question de la diversité des formes économiques en relation avec l'argument de l'encastrement de l'économie. Nous verrons en effet que la compréhension n'en tient pas réellement compte.

hension de chacune de ces formes d'économie passe par la compréhension des formes d'intégration sociale sur lesquelles elles sont adossées. Un enjeu de la description des formes économiques du monde choral sera de montrer que chacune d'entre elles repose de façon privilégiée sur un des modes d'intégration des groupes de chant choral amateurs que nous avons détaillés au cours du chapitre 5. Chaque forme économique peut donc être mise en relation avec un type de chœur particulier dont la cohésion repose avant tout sur un type d'intégration spécifique.

Économie réciproque non-monétaire : Le monde choral peut fonctionner suivant un modèle économique totalement informel. L'absence de tout échange monétaire permet le développement d'un « mythe de la gratuité » de la pratique. Un tel mode de fonctionnement économique repose sur une forte intégration du collectif, généralement antérieure à la pratique.

Économie réciproque monétaire : Cette forme économique est au fondement du fonctionnement choral associatif. Elle est liée à la mutualisation de ressources monétaires par le biais de la cotisation qui permet de doter le collectif d'un budget propre. Nous verrons que l'intégration du groupe qui porte cette forme est ambiguë et peut être rapprochée de l'intégration par la pratique.

Redistribution non-monétaire : Il s'agit d'une forme économique extrêmement particulière. Le chœur porté par une structure tierce se voit mettre directement à disposition les moyens de son fonctionnement sans donner lieu pour autant à des transferts monétaires. C'est le cas par exemple d'un chœur de conservatoire pour lequel les locaux, le salaire du chef de chœur, les partitions, ... sont directement imputés au budget de l'école de musique, sans que le chœur ait une économie propre. Cette économie est adossée à l'intégration du groupe par l'institution porteuse.

Redistribution monétaire : De façon relativement classique, la redistribution monétaire correspond au financement du monde choral par la subvention. Les formes d'intégration déterminantes pour cette forme d'économie dépendent de la nature des politiques publiques considérées.

Marché non monétaire : Un chœur hébergé par une paroisse déclare payer un loyer sous forme d'animations occasionnelles de l'office. Le nombre d'interventions est justifié par référence aux prix de marché d'une intervention liturgique du

6.2. ÉCONOMIES NON MONÉTAIRES

chœur et du loyer d'une salle de répétition⁵. L'échange donne bien lieu à la fixation d'une valeur d'échange qui s'apparente à une valeur marchande, sans faire intervenir d'équivalent monétaire. Cette forme restant totalement marginale, nous ne faisons que l'illustrer ici et ne lui consacrerons pas d'autre développement.

Marché monétaire : Bien que marginale, l'économie marchande n'est pas absente du fonctionnement du monde choral. Par le biais de la production de concerts, une frange du milieu entre dans une logique marchande qui les rapproche des modes de fonctionnement professionnels. Un tel mode de fonctionnement repose sur une forte intégration esthétique de l'ensemble.

Nous utiliserons cette typologie pour ordonner la diversité de l'économie chorale. Nous nous pencherons tout d'abord sur les formes non monétaires de l'économie chorale. Nous verrons ensuite comment l'analyse de la réciprocité monétaire conduit à interroger le statut de la forme associative dans le cadre d'une économie non marchande. Nous nous pencherons enfin sur le cas de la marchandisation de la production des chœurs amateurs. Nous ne traiterons pas dans le cadre de ce chapitre de la redistribution monétaire par la subvention. Celle-ci sera traitée à part dans le cadre de l'analyse des politiques publiques du monde choral⁶.

6.2 Économies non monétaires du monde choral

45 % des chœurs amateurs déclarent ne disposer d'aucun budget⁷. Ces situations recouvrent deux types de fonctionnement non monétaire. L'un repose sur la prise en charge des coûts de fonctionnement du groupe par ses membres individuels. Le fonctionnement de l'ensemble dépend alors de la réciprocité des échanges au sein du groupe. Le second repose sur la mise à disposition du groupe de moyens matériels par une structure support. La circulation des ressources repose alors sur la relation asymétrique entre le groupe et l'institution dont il dépend. Nous parlerons dans ce cas de redistribution non monétaire. Nous nous pencherons principalement sur le cas de la réciprocité non monétaire avant d'évoquer les chœurs concernés par ces

5. « On s'est arrangé avec le curé pour lui payer un loyer sous forme de prestations. On chante une messe par trimestre. Si on faisait payer, pour une messe de mariage, c'est environ 2000€. On n'en a jamais donné, mais quand je chantait à la Maîtrise, c'était ce tarif là. Quatre fois, ça fait 8000€, c'est à peu près le prix d'une location. » (Charles, Président d'association chorale).

6. Cf. Infra, Chapitre 8 p. 329.

7. Source : Enquête sur l'économie chorale amateur.

mécanismes de redistribution. Dans un cas comme dans l'autre, la viabilité d'une économie non monétaire repose sur une forte intégration des groupes de chant choral.

6.2.1 Réciprocité non monétaire : l'économie de la gratuité

La légèreté du fonctionnement de la musique chorale est une réalité indéniable. Les besoins matériels d'un chœur sont minimes et peuvent se limiter à deux questions essentielles : celle du lieu de répétition et celle du répertoire. Un endroit où se retrouver et des partitions suffisent pour chanter. Cette légèreté permet à certains ensembles de fonctionner selon un régime économique totalement informel.

Un chœur informel.

Jacques fait partie d'un quartet vocal. Grâce à des annonces diffusées sur Internet, il a rencontré des chanteurs motivés avec lesquels il a créé ce petit groupe spécialisé sur un répertoire de jazz. En l'absence de structure associative, l'ensemble fonctionne de façon totalement informelle. Les séances de travail ont lieu chez les membres du groupe qui accueillent les répétitions à tour de rôle.

On est quatre, et on répète une fois par semaine, tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre et on mange, justement chez la personne. On mange le soir, puis on répète. C'est très sympa du coup. Ça nous permet de parler un petit peu avant de commencer. (Jacques, choriste)

Les besoins que peut rencontrer le groupe sont pris en charge par ses membres, à titre individuel. Pour le répertoire en particulier, chacun se débrouille pour trouver des partitions et les mettre à disposition de l'ensemble.

Comment ça se passe pour les partitions ?

Ben moi j'en ai de mes ancienne chorales. J'en ai acheté et je les propose. Après on en trouve sur Internet. Voilà, et puis les autres aussi, donc après on se les propose. (Jacques, Choriste)

Les représentations du groupe sont organisées selon le même principe d'économie. Le premier concert est organisé chez Jacques lui-même.

On a fait un petit concert chez moi, en fin d'année, fin juin, j'avais invité des copains, une petite vingtaine de personnes. C'était entre guillemets le premier concert du groupe. (Jacques, choriste)

Depuis le groupe se produit de façon informelle, selon les occasions qui se présentent : en plein air, au cours de la fête de la musique. . .

Une économie de la gratuité.

Le fonctionnement de ces groupes informels repose sur une « fiction de la gratuité » [Weber, 2009]. Le groupe de Jacques est bien soumis à des contingences matérielles : il s'agit de trouver un lieu où répéter, des partitions à chanter. . . mais ces besoins n'entraînent aucun transfert monétaire visible à l'échelle du collectif. Il y a illusion de gratuité dans la mesure où des ressources sont mobilisées au service de la pratique sans que le groupe en tant que tel ait à fournir une contrepartie. Les coûts engendrés par le fonctionnement du collectif sont contournés ou reportés sur des acteurs individuels. Le groupe est transparent sur le plan économique. Trois types de ressources sont mobilisés pour maintenir cette situation.

Le patrimoine privé La première source de gratuité pour le groupe est le patrimoine privé de ses membres. Les individus fournissent les moyens de fonctionnement du groupe sous forme de contributions volontaires. Dans le cas du quartet de Jacques le groupe répète chez les chanteurs, fonctionne grâce aux partitions personnelles. Ingrid, musicienne intervenante fournit une autre illustration de ce point. Elle anime des cérémonies religieuses marquantes au sein de sa famille ou de son cercle amical (mariages ou baptêmes). Elle monte ainsi de petites chorales liturgiques en faisant « appel aux bonnes volontés ».

Il y a eu appel à jumbee, il y en a un qui a un jumbee chez lui, mais qui se sent pas de le faire, alors qui laisse sa place à un autre qui fait de la percu, ça va pas être très complexe, ça va juste mettre un peu de pulse pour le *Gloire à Dieu* (Ingrid, chef de chœur)

La réciprocité n'implique pas que les membres du groupe participent tous de façon équivalente. Les contributions individuelles sont indexées sur le statut au sein du groupe. On retrouve les caractéristiques du don maussien dans la mesure où celui-ci fonde une différenciation du rang social [Mauss, 1991]. Dans l'exemple de Ingrid, deux personnes ont un rôle prééminent dans l'organisation : la mariée et la chef de chœur.

[Pour le recrutement, la mariée] envoie un message. Ensuite moi je lui ai demandé qu'elle trouve les partoches parce qu'il y en avait que j'avais pas. Donc elle m'a tout envoyé en *package*. (Ingrid, Chef de chœur).

Le rôle économique particulier du chef de chœur est lié à son expertise musicale. C'est souvent lui qui fournit le matériel musical : partitions, diapason, clavier. On retrouve ce recouvrement entre contribution économique et affirmation d'un statut

musical dans le groupe vocal de Jacques qui travaille pourtant sans chef. Jacques explique qu'il a tendance à imposer ses points de vue. Il justifie ce comportement et la tolérance des autres membres du groupe par sa contribution déterminante dans la proposition de répertoire, donc en amont dans l'investissement personnel dans la recherche de partitions.

J'ai tendance à être un petit peu ...tyrannique, à imposer mon point de vue au groupe, mais bon, ça va, ça a jamais été source de conflit, je pense qu'ils sont très patients, et j'essaie de me refréner aussi. Je sens que je suis chiant des fois ...

C'est-a-dire ?

C'est à dire on fait des propositions d'arrangement, sur tel truc ce serait mieux de faire ça, mieux de faire ci, ou je verrais plutôt ça, et souvent j'ai un peu l'impression que ...qu'on accepte ce que je dis, même si des fois ça vaut rien ce que je dis. Mais souvent au niveau des chants, je suis sûr qu'il y a une majorité des chants que j'ai proposé, mais bon a contrario quand ils proposent quelque chose, et qu'on a les partitions, je dis ya pas de soucis, on les fait (Jacques, chanteur)

Le transfert de ressources en nature, des membres du groupe vers le collectif est donc une façon pour les chœurs de préserver l'illusion de la gratuité de la pratique. La capacité des individus à contribuer ainsi à la vie du groupe crée par ailleurs des différences de statut.

Le domaine public Une autre source de gratuité à laquelle puisent les chœurs est le domaine public. Nous désignons par là un type particulier de biens collectifs pour lesquels les droits de propriété ont été abolis. Les individus peuvent les utiliser sans compensation sans que soit soulevée la question du *free riding*. L'utilisation du domaine public concerne le répertoire et l'espace. Concernant le répertoire, le domaine public est une ressources importante. Le fait qu'un compositeur tombe dans le domaine public dispense le chœur d'acquitter des droits d'auteur à l'occasion de leurs concerts, comme le souligne cette chanteuse.

Ben l'idée c'était que ce soit un ensemble baroque, et sacré. Ça c'était mon intérêt personnel aussi pour ce répertoire là tu vois. Bon, ce qui est bien aussi, c'est qu'avec la musique baroque, il n'y a pas d'histoire avec la SACEM, enfin, ça c'est un petit détail. (Élisabeth, choriste)

La gratuité du domaine public n'est pas aussi simple qu'il y paraît. Il ne fait pas disparaître le coût de la partition en tant qu'objet édité. La photocopie d'une partition éditée reste une pratique illégale. Diverses pratiques sujettes à controverse

6.2. ÉCONOMIES NON MONÉTAIRES

visent à contourner les coûts liés à l'édition de la partition sans tomber dans l'illégalité. Des acteurs légalistes recopient des partitions manuellement ou à l'aide de logiciels d'édition musicale, créant ainsi leur propre édition d'œuvres tombées dans le domaine public. Certains mettent ces éditions privées à disposition du public sur Internet en abandonnant leurs droits d'éditeur⁸.

L'espace public est également susceptible de servir de cadre à des pratiques chorales, répétitions ou concerts. Le quartet de Jacques donne ainsi des concerts de rue lors de la Fête de la musique. Dans le cas du petit chœur liturgique organisé par Ingrid, ce sont les répétitions qui sont organisées en plein air dans un parc.

On a prévu deux répétitions, avec les gens qui étaient sur Paris, les deux mariés sont là chaque fois et ils motivent un peu le truc. On se réunit au kiosque du champ de Mars les deux fois. (Ingrid, chef de chœur)

Le chant choral se pratique aisément de façon spontanée dans un cadre public, lors de représentations qui tiennent à la fois du spectacle de rue et du rassemblement amical. Les choristes apprécient tout particulièrement ce type de représentations plus ou moins improvisées qui donnent à voir le chant choral comme une pratique spontanée. La mobilisation du domaine public n'est pas sans contrepartie. Elle limite le répertoire abordable et impose de se contenter de conditions de travail peu confortables. Elle suppose donc un investissement personnel et limite l'étendue des pratiques qui s'appuient sur elle. Elle reste malgré tout un moyen efficace permettant le déploiement de pratiques informelles.

S'affranchir des contraintes légales Une dernière solution permettant d'assurer la gratuité du fonctionnement d'un chœur consiste tout simplement à ne pas tenir compte des droits de propriété et à utiliser des ressources disponibles sans contrepartie. Les acteurs du monde choral se mettent ainsi en marge de la légalité. Deux types de besoins sont satisfaits de façon privilégiée de cette façon : le répertoire et les besoins en encadrement.

L'acquisition d'un répertoire a un coût en termes de partitions. Ceux-ci sont facilement réduits par la photocopie, pratique en principe illégale. L'édition de musique chorale a ceci de particulier que l'ensemble des voix sont reproduites sur une même partition à l'aide de systèmes de portées⁹. Une même partition peut donc servir à

8. Le site Choral Public Domain Library fonctionne selon ce principe et offre gratuitement au téléchargement de nombreuses partitions gratuites.

9. Ceci par opposition à la musique d'orchestre ou même à la musique instrumentale de chambre pour lesquelles les parties des musiciens sont imprimées séparément.

l'ensemble du chœur ce qui facilite les pratiques de photocopies. Marianne dirige une petite chorale dont le fonctionnement est peu formalisé.

Pour les partitions, comment vous fonctionnez ?

C'est tout photocopié Monsieur, c'est très très mal, mais je sais pas s'il y a beaucoup de chorales qui achètent des partitions. Nous on s'y met un peu, je sais pas si tu as vu qu'on a des originaux, mais je sais que moi au conservatoire, enfin, à l'époque où j'y étais, c'était que des photocopies. Après, s'il y a un contrôle, c'est clair qu'on est mal. (Marianne, chef de chœur)

Le monde choral joue volontiers avec les marges de la légalité dans le domaine de la rémunération des intervenants qui encadrent la pratique. L'articulation entre bénévolat et rémunération est particulièrement complexe. En tant qu'activité rémunératrice mais non déclarée, le travail au noir constitue une zone intermédiaire entre l'activité effectuée à titre bénévole et le travail salarié [Weber, 2009, p12-13]. Ainsi que le souligne Florence Weber, les limites entre ces différentes situations sont difficiles à cerner. Entre bénévolat, bénévolat récompensé par un don et travail au noir, les frontières sont mouvantes et dépendent de la situation dans laquelle s'effectue l'activité. Ingrid illustre ce point dans le domaine de l'animation de chœurs liturgiques. Suite à une évolution de sa situation professionnelle, elle a fini par considérer son activité d'animation comme un service rendu impliquant rémunération. Son activité couvre tout le spectre des cas possibles, du don dans le cas du mariage des amis à l'activité rémunérée déclarée.

Je suis rémunérée par la paroisse. Quand c'est dans une autre paroisse et que les gens te connaissent pas c'est au black. Les gens te remercient d'une façon ou d'une autre. Bon, ils font un geste, des chèques cadeaux, machins, t'invitent à leur banquet. [...] Quand ce sont des gens que je connais pas, en fait maintenant j'ai mis une exigence. Avant j'en avais pas, c'était ce qu'ils voulaient, ils me remerciaient d'une manière ou d'une autre, les chèques cadeaux, ça a du m'arriver une fois, une enveloppe, « ah ben non, fallait pas... », et voilà, mais parce que j'avais pas encore mis au clair ce que j'estimais valoir ma prestation. Maintenant, ma prestation, je prends pas beaucoup, 40€ pour préparer, me déplacer et être là pour l'heure. Et quand je suis déclarée, c'est l'église qui me salarie, je gagne dans ma poche en net, 24€. (Ingrid, chef de chœur)

La frontière entre travail déclaré et travail au noir est aisée à saisir. Soit la relation d'emploi est déclarée soit elle ne l'est pas. Dans le cas d'Ingrid, un critère simple détermine de quel côté de la frontière on se situe : celui de la structure au sein de laquelle le travail est effectué (dans sa paroisse ou ailleurs). La frontière entre

don et rémunération au noir est plus mouvante. Comment distinguer la situation où Ingrid se voyait remettre une enveloppe du cas où elle est rémunérée au noir ? Formellement, la situation est quasiment identique. Une somme d'argent circule « de la main à la main ». Deux éléments ont changé : les dispositions personnelles d'Ingrid et la fixation par elle d'un montant qui n'est plus laissé à la libre appréciation de l'interlocuteur. Ce changement de perspective suffit à transformer le donneur en client et à faire basculer l'enveloppe d'un système de don contre don à un paiement vécu comme une rémunération « au black ». Ce basculement repose finalement sur une définition de la situation dont Ingrid est la principal instigatrice. C'est à partir du moment où elle a commencé à se faire rémunérer légalement dans sa paroisse que l'activité change de nature à ses yeux et qu'elle fixe un montant.

Dans le cadre de groupes informels, les pratiques du monde choral en marge de la légalité¹⁰ ne semblent pas poser de problème. Jacques, Ingrid et Marianne ne font aucune difficulté pour décrire les arrangements auxquels ils recourent. Les termes utilisés témoignent même d'une forme d'ironie ou de détachement « On fait ça au black », « C'est tout photocopié Monsieur, c'est très très mal ». . . Les acteurs ne prennent pas au sérieux l'hypothèse d'une organisation rigoureusement légaliste. Ces petits arrangements sont perçus comme naturels et ne portant pas à conséquence.

Le périmètre de la gratuité

Comme pour le quartet de Jacques, les chœurs liturgiques d'Ingrid ou la chorale de Marianne, le fonctionnement de certains ensembles repose quasi exclusivement sur les arrangements informels que nous venons de décrire. Ceci pose la question du périmètre de ce type de pratiques. Le phénomène est difficile à cerner quantitativement pour des raisons d'ordre méthodologique. Le recensement de tels ensembles présente des limites. Ils sont peu visibles et leur repérage systématique n'est pas envisageable. C'est donc sans surprise que les pratiques chorales totalement informelles semblent peu fréquentes au vu des données collectées lors de l'enquête sur l'économie des chœurs. 16% des groupes interrogés ne disposent pas d'un budget et l'intégralité des dépenses est directement prise en charge par les membres du groupe à titre individuel. 5% des ensembles déclarent par ailleurs ne pas disposer de structure juridique indépendante (associative ou autre) sans que l'activité du chœur ne repose par ailleurs sur une autre institution (comme dans le cas des chœurs de conservatoire, des

10. Aux photocopies et au travail au noir, on pourrait ajouter des comportements relevant de la perruque. Ces pratiques (photocopie réalisées sur le lieu de travail, utilisation de matériel de bureau pour le fonctionnement d'un groupe. . .) restent manifestement marginales.

chœurs liturgiques rattachés à une paroisse, des chœurs d'entreprise. . .). Ces chiffres confirment que ces pratiques organisées de façon totalement informelles ne sont sans doute pas totalement marginales puisqu'elles sont repérables même de façon limitée par des données qui par construction tendent à les exclure. À défaut de mesurer le poids de telles pratiques, on s'attachera à décrire leur périmètre en termes qualitatifs. Sous quelles conditions se développent-elles ? Elles ont une ampleur limitée et reposent sur une forte intégration préalable du collectif qu'elles engagent. Elles sont par ailleurs caractéristiques des dynamiques de création d'ensembles.

Les pratiques chorales informelles ont une ampleur limitée. Les ensembles informels dont nous avons décrit le fonctionnement ont tous une taille restreinte. Les données quantitatives confirment ce point. Les chœurs qui ne disposent pas de budget propre parce que ce sont les choristes qui prennent l'ensemble des dépenses à leur charge ont un effectif moyen très significativement inférieur aux autres (cf. tableau 6.2 p 267). Les pratiques chorales informelles sont également d'ampleur limitée dans le temps. Les chœurs liturgiques d'Ingrid illustrent bien ce cas de figure. Ces groupes sont des projets, ils n'ont vocation à se produire qu'une fois à l'occasion d'un événement particulier. Le caractère occasionnel d'un projet peut faire que l'on ne se donnera pas la peine d'en formaliser l'organisation. Il justifie et permet le fonctionnement informel. Le répertoire reste d'ampleur limitée et n'implique pas l'acquisition de partitions nouvelles. Le petit nombre de répétitions et la saison à laquelle est organisé le projet permettent le déroulement des séances de travail dans le cadre d'un jardin public¹¹.

L'ampleur temporelle limitée des groupes informels peut prendre un autre sens. Certains de ces groupes ont bien vocation à durer, mais la volonté de pérenniser la pratique contraint précisément les acteurs à modifier leur organisation. Si la pratique chorale perdure, la dimension informelle tend souvent à s'effacer. L'économie de la gratuité est caractéristique de chœurs émergents pour lesquels l'absence de structuration tient à la nouveauté du groupe. On retrouve fréquemment dans les histoires de création de groupe ces phases informelles au cours desquelles des collectifs voient le jour. La gratuité est liée à la spontanéité de la démarche : la pratique chorale n'est pas planifiée, elle découle d'un rapprochement entre amis. Ce récit de création de chœur illustre bien ce point.

Je me rappelle en sortant des répétitions, on se mettait dans les abris bus et à 11 heures du soir on était là à faire du tapage nocturne, . . . discret, discret, en déchiffrant des partitions. [rire] Et puis ce qui devait arriver

11. Le caractère ponctuel de ces projets renforce d'ailleurs leur invisibilité statistique.

6.2. ÉCONOMIES NON MONÉTAIRES

Le chœur en lui même ne dispose pas de budget, les choristes prennent toutes les dépenses à leur charge individuellement

	Oui	Non
Effectif moyen	30	42

T de Student

- *Hypothèse alternative* : La différence des moyennes est inférieure à 0.
- T : $-5,89$
- *Degré de liberté* : $280,2$
- *P-value* : $5,43e^{-9}$

TAB. 6.2 – Effectif moyen selon l’organisation du chœur

arriva, c’est-à-dire que ce groupe qui se réunissait de façon informelle est devenu un vrai groupe, a voulu se constituer. Donc un ensemble vocal est né, qui n’avait pas de nom, à ce moment là, de 20 hommes issus en partie des deux chorales que j’avais et que je lâchait pour faire ce groupe. (Yves, chef de chœur)

Enfin, la dynamique d’intégration qui est à la base de ces pratiques informelles est essentielle. L’engagement des individus sur lequel repose l’efficacité de ces pratiques découle d’une forte intégration sociale qui soude le groupe et fait converger les intérêts individuels. Pour reprendre les caractéristiques des différentes formes d’intégration des groupes chorals développées dans le chapitre 5, l’économie de la gratuité mobilisée par les chœurs informels repose sur une intégration sociale antérieure à la pratique. Elle est garantie par des liens d’amitié et une intégration religieuse dans le cas d’Ingrid et de Marianne (dans le cas de Marianne, les membres du chœur informel sont membres de la même communauté protestante), elle repose sur la participation à une même chorale qui a déjà créé des affinités dans le cas d’Yves. Pour le quartet de Jacques, les membres du groupe ne se connaissaient pas à l’avance et se sont rencontrés par le biais d’annonces sur Internet. Cette absence de connaissance préalable est en revanche compensée pour ce groupe par la forte intégration esthétique qui découle de l’existence d’un projet musical explicite présent dès les débuts du projet.

6.2.2 Redistribution non monétaire : les chœurs rattachés

L'économie de la gratuité des pratiques chorales informelles n'est la seule manifestation d'une économie non-monétaire. Parmi les chœurs qui ne disposent d'aucune ressource monétaire, les deux tiers environ (61 %) mentionnent qu'une structure tierce met à disposition du chœurs les moyens matériels nécessaires à leur fonctionnement. La notion d'économie non monétaire prend un visage différent. La circulation de moyens en nature ne repose plus sur l'équilibre des relations entre les membres du groupe, mais sur une relation asymétrique et centralisée entre le chœur et une institution qui lui accorde une subvention en nature. Nous sommes dans le cadre de relations de redistribution non monétaires.

Les chœurs concernés par ce fonctionnement sont une population clairement distincte du reste du monde choral. Les structures qui portent leur fonctionnement matériel sont en premier lieu des institutions d'enseignement musical ou général, ainsi que dans une moindre mesure des paroisses et des associations culturelles. On retombe sur le cas des chœurs dont la cohésion repose sur le contrôle exercé en amont par une institution (le cas des chœurs de conservatoire évoqué dans le chapitre 5 est central). Ce chef évoque la création d'un chœur d'université.

[L'association régionale Musique et Danse a] proposé à l'université de fonctionner comme ça. La première année, ils payaient 60 % du salaire du chef [...], l'université, 40. La deuxième année c'était le contraire, la troisième année, ils payaient plus que 10 %. Donc c'était une forte incitation puisque l'université ça lui coûtait pas cher au début. [Maintenant], mon travail est reconnu comme Unité de Valeur, alors bien sûr il y a une raison, c'est que dans cette Université, il n'y a pas de Musicologie. S'il y avait une unité de musicologie, j'aurais été intégré à l'unité. (Pierre, Chef de chœur)

Ce cas illustre bien la particularité de ce type de chœur et de leur économie. L'ensemble n'émane pas de l'initiative d'individus souhaitant chanter en groupe, mais d'une démarche institutionnelle. Il s'agit à l'origine d'un accord entre l'association régionale Musique et Danse, et l'Université qui s'entendent pour se répartir les coûts de fonctionnement d'un groupe choral. Le chœur n'a pas d'existence économique indépendante, son fonctionnement matériel repose sur la prise en charge des coûts par l'Université. La reconnaissance de l'ensemble comme Unité de Valeur souligne que la fonction de ce type de chœurs est étroitement liée à l'activité de l'institution porteuse. Il s'agit essentiellement de chœurs à vocation pédagogique dans les structures d'enseignement, ou de chœurs liturgiques dans le cas de chœurs portés par des paroisses.

6.2. ÉCONOMIES NON MONÉTAIRES

Cette citation souligne également le caractère central de la rémunération du chef. Le domaine dans lequel les chœurs portés par une institution se distinguent le plus clairement du reste du monde choral concerne la rémunération de l'encadrement musical. Les données de l'enquête sur l'économie des chœurs suggèrent de façon inattendue que la professionnalisation des chefs de chœurs est corrélée positivement et de façon significative avec l'absence totale de ressources monétaires pour le chœur. Le poids des chœurs portés est déterminant. Parmi les ensembles dont le chef est rémunéré, seule une minorité est composée de groupes indépendants qui sont effectivement en mesure de verser un salaire. Dans la plupart des cas (62 % des chœurs qui rémunèrent leur chef), le chef est en réalité salarié par une structure tierce.

Enfin, une forme de redistribution non-monétaire particulièrement courante et ne touchant pas uniquement les chœurs rattachés concerne l'hébergement. Les répétitions de 88% des chœurs ont lieu dans un local mis à disposition gratuitement. Ces salles de répétitions sont des subventions en nature fournies par une municipalité ou une autre collectivité locale dans 57 % des cas et un établissement d'enseignement général ou musical dans 28 %.

6.2.3 Conditions d'une économie non monétaire

Le cas des chœurs informels et celui des chœurs portés permet de s'interroger sur le sens d'une économie non monétaire. La notion d'économie non monétaire ne signifie pas que le fonctionnement du chœur ne repose à aucun moment sur la circulation de ressources monétaires. Les chefs des chœurs portés ne sont pas rémunérés en nature, les membres des chœurs qui mettent à disposition leur partitions ou leur équipements musicaux ne se sont pas procurés ceux-ci par le biais du troc. Certes, ces transferts monétaires sont réduits au maximum par plusieurs biais (subventions en nature pour l'hébergement, recours aux « sources de gratuité » disponibles, . . .), cependant, le recours à la monnaie n'est jamais très éloigné.

Plus que la disparition de la monnaie, la notion d'économie non monétaire désigne la définition d'un espace préservé à l'échelle duquel la monnaie reste invisible. Qu'ils fonctionnent sur le mode de la réciprocité ou sur celui de la redistribution, ce qui caractérise les ensembles non monétaire n'est pas leur indépendance totale vis à vis de la monnaie, mais leur transparence. Ils n'ont pas d'identité économique monétaire dans la mesure où la monnaie n'intervient pas à l'échelle du collectif mais est reportée, soit sur les individus, soit sur une institution plus large qui englobe le groupe.

Le facteur déterminant dans la définition d'un périmètre économique non monétaire est la forte intégration sociale du chœur. Dans le cas de la réciprocité, l'investissement personnel important qui est demandé aux individus suppose de leur part un attachement au groupe fort et antérieur à la pratique. Dans le cas de la redistribution, c'est l'emprise de l'institution sur le groupe qui débouche sur la définition d'un périmètre non monétaire. Les chœurs portés n'ont pas d'existence autonome, et la participation des individus au chœur a pour préalable l'appartenance à l'institution porteuse.

6.3 Réciprocité monétaire : la forme associative

La fiction de la gratuité qui repose sur la transparence économique du collectif n'est pas la norme. De nombreux chœurs disposent en tant que tel de ressources monétaires. Doter le chœur d'un budget qui soit l'émanation du collectif a des implications juridiques. La vie économique du chœur ne dépend plus des actions de personnes physique indépendantes. Elle relève désormais du groupe qui acquiert une existence économique propre en tant que personne morale. En ce sens, le passage d'un fonctionnement non monétaire informel à une économie monétisée est avant tout une transformation d'ordre juridique. La très forte corrélation entre le fait pour un groupe de gérer un budget et le fait de disposer d'une identité juridique autonome (cf. tableau 6.3) souligne que ces deux phénomènes ne sont que deux versants d'un même problème. C'est dans le cadre de la forme associative que s'inscrit de façon quasi exclusive la construction de cette identité juridique. 95 % des chœurs disposant d'une identité juridique propre déclarent être organisés en association « loi 1901 »¹².

Nous avons souligné plus haut que la forme associative ne présage en rien des formes économiques en jeu (réciprocité plutôt que redistribution ou marché). En revanche, dans la mesure où elle marque la création d'une identité juridique collective, la forme associative est un outil juridique de base permettant au groupe d'accéder à une existence économique monétaire autonome. Fonder une association est une étape indispensable pour détacher la vie économique du groupe de celle de ses membres en le dotant des outils nécessaires : compte en banque, outils de paiement, assurance . . . La cotisation est de loin le mode de financement le plus répandu parmi les chœurs qui déclarent disposer de ressources monétaires : 88 % d'entre eux

12. Les quelques ensembles restants sont pour la plupart des associations de droit local (en Alsace-Lorraine).

6.3. RÉCIPROCITÉ MONÉTAIRE : LA FORME ASSOCIATIVE

Le chœur dispose-t-il en tant que tel de ressources monétaires ?

		Oui	Non	Total
<i>Le chœur a-t-il une identité juridique propre ?</i>	Oui	308 78%	87 22%	395 100%
	Non	40 16%	203 84%	243 100%
Total		348 55%	290 45%	638 100%

- χ^2 de Pearson : 227,1
- Degré de liberté : 2
- P-value < $2,2e^{-16}$

TAB. 6.3 – Ressources monétaires et identité juridique propre

déclarent toucher des cotisations de la part des choristes. Il s'agit d'un transfert économique relevant d'une logique de réciprocité¹³. Sur elle repose la mutualisation de moyens économiques qui permet au groupe de fonctionner. Nous nous penchons dans cette section sur cette forme de réciprocité monétaire.

6.3.1 La cotisation : ressource économique et intégration

La cotisation associative est un échange monétaire. L'adhérent se voit offrir l'accès aux activités que l'association propose à ses membres contre le versement d'une somme. La cotisation n'est pas pour autant une transaction marchande. Ce n'est pas l'usage de la monnaie qui fonde la dimension marchande d'un échange [Testart, 2001, Weber, 2000]. La particularité qui différencie radicalement la cotisation d'une transaction marchande est sa fonction intégratrice. Elle fonde l'existence économique du groupe et contribue à sa cohésion. Elle illustre en cela la fonction sociale de la monnaie que Viviana Zelizer met en évidence [Zelizer, 1997]. Cet argument doit malgré tout être nuancé. L'intégration sociale qui résulte de ce type d'échange monétaire est d'une nature toute autre que celle qui est à la base de la cohésion des groupes informels. La dimension monétaire fait peser une forme de suspicion sur ce transfert. L'ambiguïté de l'intégration opérée par la cotisation nous conduit à rapprocher celle-ci de l'intégration par la pratique sur laquelle repose la cohésion minimale des groupes de chant choral.

13. Il ne s'agit encore une fois que d'un mode de financement parmi d'autres pour une association.

La valeur intégratrice de la cotisation

La cotisation associative est un transfert monétaire. Elle n'est pas un échange marchand pour autant. L'analyse de cet écart met en évidence la valeur intégratrice de la cotisation. La cotisation ne présente aucune des deux caractéristiques qui permettent selon Florence Weber d'identifier la transaction marchande.

Une transaction marchande présente deux caractéristiques : le bien échangé est évalué indépendamment de la relation entre les personnes qui l'échangent [...]; c'est une relation fermée et affectivement neutre où transfert et contre-transfert se superposent, en principe instantanément, et épuisent le sens de l'interaction. [Weber, 2000, p. 87]

La transaction n'épuise pas le sens de l'interaction qui se noue avec la cotisation. Il y a bien échange : au transfert monétaire répondent des contre-transferts en nature (remise de partitions au choriste, encadrement musical par le chef de chœur, ...). Cependant, le sens de l'interaction ne se limite pas à cet échange, il doit être appréhendé dans un cadre beaucoup plus large. La formulation de cette trésorière de chœur associatif est éclairante.

Avoir un certain nombre de membres, c'est aussi disposer de fonds propres plus ou moins importants, d'un fonds de roulement dès le début de l'année. Et donc récupérer les cotisations, c'est le travail du trésorier en début de saison. Et c'est pas anodin du tout. C'est un bon moment aussi pour prendre contact avec les membres de l'association [...]. C'était marrant parce qu'autour de cette petite transaction, tu vois qui n'a rien d'extraordinaire, ce qui est en jeu, c'est beaucoup plus que le fait de donner un chèque et d'en recevoir un. Ce qui est en jeu, ben c'est de se donner les moyens financiers de commencer l'année et d'avoir un peu de trésorerie. (Élisabeth, Trésorière)

L'idée que la cotisation n'est pas un échange anodin de chèque traduit bien que le sens de l'interaction déborde le cadre de l'échange. Le transfert ne clôt pas la relation, elle en est le point de départ, il marque l'intégration de l'individu à l'association. L'échange décrit ici n'est pas une transaction mais une « prise de contact » avec un « membre de l'association ». La dimension économique participe donc à l'intégration du groupe. C'est « le fait de se donner les moyens financiers de commencer l'année » qui fonde la cohésion du collectif. La cotisation n'est pas non plus évaluée indépendamment des caractéristiques des personnes qui échangent. Ce n'est pas le jeu de l'offre et de la demande qui impose un prix aux acteurs. Les caractéristiques des partenaires — aussi bien du groupe que de l'adhérent — sont prises en compte dans la définition du montant de la transaction. Ce dernier découle

6.3. RÉCIPROCITÉ MONÉTAIRE : LA FORME ASSOCIATIVE

Minimum	Premier Quartile	Médiane	Moyenne	Troisième Quartile	Maximum
1	15	30	42	56	367

TAB. 6.4 – Montant des cotisations (€)

directement des caractéristiques du chœur. La dimension purement budgétaire non lucrative [Weber, 1978, p. 87–90] de l'économie chorale est déterminante. La logique économique de la cotisation est de garantir une recette couvrant des dépenses, et non de dégager un profit en cherchant à creuser un écart entre le prix fixé par le marché et les coûts de production. La finalité de la cotisation est de mutualiser les coûts parmi les membres du groupe. Le montant de la cotisation reflète donc des caractéristiques du groupe : coûts engendrés et nombre d'adhérents. La façon dont Bernard évoque la fixation de la cotisation de son chœur illustre ce point.

Cette année elle est de 124€. [...] On a déjà demandé jusqu'à 150€. Cette année, il se trouve qu'on a pas prévu de week-end extérieur où il faut payer une pension complète. Donc la cotisation, on l'adapte tous les ans en fonction, on peut pas demander un fixe, parce que demander 150 cette année, ce serait voler le choristes par rapport au service qu'on lui offre. On essaye, tu vois, on l'a baissée, on l'a déjà augmentée. (Bernard, Chef de chœur)

La variation de la cotisation est une conséquence explicite de sa dimension budgétaire. Le fait que les cotisations soient fixées selon les caractéristiques du groupe, et ne soient pas soumises à la pression de mécanismes de marchés a comme conséquence la grande dispersion des montants. Ceux-ci peuvent aller d'un euro symbolique à plusieurs centaines (cf. tableau 6.4)

Les caractéristiques du groupe ne sont pas les seules à entrer en ligne de compte dans la fixation de la cotisation. Les caractéristiques individuelles des membres et en particulier leurs capacités de paiement entrent également en jeu. La mise en place de « tarifs » indexés sur la situation des personnes n'est pas rare dans le monde associatif. Le fait de demander une cotisation réduite aux jeunes, étudiants, chômeurs... traduit bien l'écart entre une relation marchande anonyme et la cotisation non marchande. Dans l'exemple de Sylvie, cette personnalisation va bien au-delà de la mise en place d'un « tarif », et devient une gestion au cas par cas négociée entre la trésorière et l'individu, puis validée par le bureau de l'association.

Quand il y a des personnes qui ont un peu des soucis d'argent, on essaie de s'organiser. Il y a une espèce de mutualisation, où si tu paye tel montant, ça va pas couvrir 100 % des frais. On a une fille dans la chorale qui a pas trop trop de moyens, sa cotisation lui coûterait 120€, plus 35€

par week-end. Du coup ça fait plus de 200 et des brouettes, elle m'a dit « moi je peux pas déboursier cette somme sur l'année, mais j'ai vraiment envie de faire partie de la chorale ». Donc je lui ai dit « combien tu peux mettre dedans ? » Elle m'a dit 150, je lui ai dit ben d'accord. Et ça veut dire que les autres frais qu'elle va nous coûter vont être couverts par un petit pourcentage des cotisations des autres. Dans la mesure où ça met pas en péril les comptes de la chorale, moi ça me semble juste. (Sylvie, Trésorière)

La dernière phrase de cette citation résume en définitive les deux impératifs centraux qui fondent la valeur intégratrice de la cotisation et la distinguent de la transaction de marché. Elle est un moyen de garantir la sécurité de la vie économique du collectif, tout en étant fondée sur un impératif de justice interne du groupe.

Une intégration ambiguë

S'il faut clairement distinguer la cotisation d'un échange marchand, il ne faut pas moins souligner que sa dimension monétaire introduit une ambiguïté certaine. La cotisation est bien une forme d'intégration sociale reposant sur la monnaie, mais elle ne garantit rien de comparable à la cohésion des ensembles totalement informels. La monnaie rapproche celle-ci de l'anonymat marchand. Au yeux des acteurs, elle fait peser sur la cotisation le soupçon d'être une relation désengagée, teintée d'utilitarisme et d'opportunisme. Les acteurs conjurent ce risque, voire en jouent, par la mobilisation de la rhétorique du « consommateur », mode d'accusation courant au sein du milieu. Charles évoque ainsi des relations tendues avec un chef de chœur.

Il y avait cette espèce de plainte récurrente de sa part, disant que c'était pas possible, qu'on était des consommateurs et que lui il pouvait pas tout faire (Charles, Président d'association chorale)

La dénonciation d'une confusion des genres confirme que la cotisation n'est précisément pas une transaction marchande. Mais elle montre bien que la dimension monétaire brouille les cartes et ouvre un espace ambigu entre l'adhésion spontanée à un collectif informel et la relation marchande intéressée. Par ailleurs à l'inverse des chœurs informels au sein desquels l'intégration du collectif précède le plus souvent la vie chorale du groupe, le lien établi par la cotisation ne préexiste pas nécessairement au paiement. Si elle est suspectée d'ouvrir la porte au « consumérisme », c'est que la dimension formelle d'une adhésion par simple cotisation permet d'intégrer au chœur des individus qui ne sont pas connus des membres du groupe. Cette citation de Elisabeth illustre ce point.

6.3. RÉCIPROCITÉ MONÉTAIRE : LA FORME ASSOCIATIVE

En plus, c'est le premier quand t'es membre du bureau, c'est un peu un moyen de jauger la motivation des gens. Parce que c'est aussi là que, à partir du moment où tu as payé ta cotisation, c'est là que tu t'es vraiment impliqué. Parce que pendant le premier mois, les gens peuvent essayer, repartir. Alors ce qu'il y a, c'est que quand il y a un achat de partitions, on faisait comme ça en tout cas. Ils en sont venus à dire tant que vous avez pas payé votre cotisation, vous n'avez pas les partitions. (Élisabeth, COGE)

Tout en ouvrant la possibilité d'agrégation d'individus totalement extérieurs au groupe, la cotisation prend ici une valeur d'instrument de contrôle. L'ambiguïté de la réciprocité monétaire la rapproche de l'intégration des chœurs par la pratique. Toutes deux sont des formes d'intégration « affaiblies » qui assurent une cohésion du groupe *a minima*. Dans les deux cas, l'efficacité de l'intégration repose sur une forme de performativité de l'affirmation de l'existence du groupe. C'est en effet le fonctionnement du chœur lui même qui crée les conditions de sa propre cohésion, par le simple fait d'engager ses membres dans la dynamique d'une pratique collective.

La construction de rôles économiques

La spécialisation des rôles au sein des chœurs qui évoluent vers une activité associative budgétée est une traduction concrète de l'ambiguïté de l'intégration qui se joue autour de la cotisation. Le fonctionnement de ces chœurs repose sur la construction de rôles économiques qui établissent une différenciation dans le degré d'engagement parmi les membres du groupe. Au sein des chœurs informels, les degrés de participation des différents membres au fonctionnement matériel du groupe marquent leur statut au sein du collectif. Pour les chœurs associatifs, la différenciation de l'implication des membres du chœur dans la gestion du groupe est renforcée, mais prend des formes et un sens différents. L'économie des chœurs associatifs dépend d'un groupe restreint qui prend en charge l'administration de l'association : bureau et représentants légaux de l'association (président, trésorier et secrétaire). Le fonctionnement du chœur de Gérard illustre ce rôle du bureau dans le fonctionnement des chœurs associatifs.

La structure associative qu'on a, ce sont des gens qui sont très rodés au système d'organisation de concerts. Dans mon staff, dans l'association, président, trésorier, chacun a un rôle bien défini, j'ai jamais de problèmes de partitions qui manquent, j'ai jamais, parce que tout est hyper organisé. [...] c'est un bureau d'association, voilà, sur les 40 il y en a 9 dans le bureau. Donc ils sont 8, 9 avec moi. Et sur les 8, ils ont des taches bien précises (Gérard, chef de chœur)

Si l'organisation matérielle des chœurs associatif est souvent loin d'être aussi bien « rodée », la prise en charge de l'administration matérielle du chœur par un groupe restreint reste une constante. La constitution de ce petit groupe établit une distinction entre ceux qui en font partie, et la majorité des choristes qui ne s'impliquent dans la vie économique du groupe que par le versement de la cotisation. Cette distinction apparaît de façon très claire dans les propos d'Élisabeth. Le bureau est identifié sans ambiguïté comme un groupe de personnes distinctes de l'ensemble des membres du chœurs, « simples choristes » ou « choristes lambdas ».

Moi, j'étais simple choriste, et en fait, c'est l'année qui a précédé. C'est-à-dire qu'il y avait des membres du bureau mis en cause, qui étaient conscients que ça se passait pas bien, et qui en ont parlé avec des choristes lambdas. (Élisabeth, Trésorière)

La distinction entre des membres impliqués de façon active dans le fonctionnement administratif du chœur, et le reste du groupe n'est pas une dichotomie systématique calquée sur la distribution formelle de fonctions administrative. L'opposition peut être plus ou moins complexe : il est possible selon les cas de distinguer plus de deux degrés d'investissement personnel. Le schéma que présente Elisabeth est en réalité plus complexe que l'opposition entre choristes lambda et membres du bureaux.

Il y avait trois cercles. Il y avait le *triumvirat*, puis vraiment le noyau dur d'une dizaine de personnes qui se retrouvaient chaque semaine, et un troisième cercle qui nous rejoignait au moment des concerts, où il fallait que les membres de l'association qui étaient pas membres du bureau s'impliquent un peu pour nous venir en aide, parce qu'on pouvait pas tout assurer. (Élisabeth, trésorière)

La distribution de rôles économiques parmi un nombre limité de choristes met en évidence le caractère particulier de l'intégration d'un groupe reposant sur la cotisation associative. Une inégalité de situation apparaît entre un membre de l'association qui se contente de payer sa cotisation et un membre qui bénévolement prend en charge la gestion de cette cotisation. Ce qui se joue derrière la constitution du « noyau » administratif va au delà de la seule répartition des tâches. Le bureau en vient à constituer un groupe de membres à part. Leur responsabilité dans le fonctionnement du groupe les investit d'un statut particulier. Par comparaison aux « choristes lambda », les membres du bureau semblent incarner le chœur de façon plus étroite, plus permanente. Sylvie évoque son rôle de façon parlante.

Le bureau si tu veux, c'est vraiment le noyau qui participe à l'organisation et autour duquel tous les autres membres de la chorale vont pouvoir

6.3. RÉCIPROCITÉ MONÉTAIRE : LA FORME ASSOCIATIVE

se souder. Et moi j'avais envie de faire un peu partie du noyau quoi. Je trouvais qu'en plus après trois ans, tu pouvais un peu prendre ce rôle d'accueillir et d'expliquer aux nouveaux comment ça allait fonctionner, et c'est venu de façon assez évidente. (Sylvie Trésorière)

L'idée qui semble se dégager est une forme d'intégration en dégradé des membres de la chorale. Des membres du noyau qui gèrent le fonctionnement matériel du chœur aux « nouveaux venus » dont l'intégration par la cotisation est plus faible, on observe un dégradé de degrés d'intégration des membres de la chorale.

6.3.2 Rationalité budgétaire de l'administration chorale

Passer d'une économie informelle à une économie associative monétisée a des effets importants sur le plan de l'organisation. La vie matérielle du chœur repose désormais sur un petit nombre d'acteurs qui gèrent un budget au nom du collectif. Les trajectoires de ces administrateurs permettent de cerner ce qui fonde la spécificité du modèle économique fondé sur la cotisation. Elles incitent en particulier à nuancer certaines affirmations sur ce qui caractérise l'économie non marchande en général et le modèle associatif en particulier.

Dans un cadre bénévole, le poids sur l'engagement personnel de « l'adhésion à un projet » — par opposition à la recherche d'un profit — est évident. Ce point rejoint la critique de l'utilitarisme par le MAUSS, reprise par Jean-Louis Laville qui affirme que cette adhésion est au fondement du dynamisme associatif [Laville, 2000, Laville et Sainsaulieu, 2004]. Ce point établi, il ne s'agit pas d'opposer pour autant de façon frontale la rationalité utilitaire des acteurs marchands au désintéressement non calculateur des acteurs associatifs. Ceux-ci calculent et optimisent leur activité selon des modalités proches de celles des acteurs marchands. L'économie associative que nous décrivons doit être distinguée aussi bien d'une activité marchande que du fonctionnement informel évoqué plus haut. La spécificité de la réciprocité monétaire est d'asseoir un « projet » sur la mutualisation de ressources monétaires. Ceci implique l'inscription de cette activité dans un cadre juridique : l'association « loi 1901 ». Un tel cadrage a des conséquences sur le plan économique comme sur le plan légal. Il en découle un impératif de rationalisation qui entre en tension avec une logique d'engagement gratuit. Cette tension se reporte sur les fonctions administratives des groupes.

Les critères qui jouent pour le recrutement des membres d'un bureau associatif sont avant tout l'intégration au groupe et la disponibilité des individus. Cette logique ne concorde pas nécessairement avec le contenu de la fonction. Gérer la vie matérielle

du chœur confronte ces acteurs à des contraintes légales et économiques qu'ils ne maîtrisent pas nécessairement. Les règles juridiques susceptibles de s'appliquer à la vie du chœur sont perçues comme particulièrement complexes, ce qui se traduit par une forme d'anxiété des administrateurs vis à vis de la question des pratiques illégales. Une telle situation met ces acteurs dans l'obligation de se former.

Les logiques d'engagement administratif

Comment devient-on responsables administratifs d'une association chorale ? Plusieurs logiques peuvent entrer en ligne de compte. Le recrutement du bureau repose souvent sur les réseaux d'affinités au sein du chœur, ainsi que sur une dynamique d'engagement personnel. Gérard exprime ce point clairement.

En général, les membres du bureau se cooptent entre eux. « tiens, on travaillerait bien avec lui. » Les élections sont toujours truquées dans les chorales. (rire) c'est-à-dire que toujours, les gens savent, ben l'équipe est en place, et c'est la bonne volonté de l'un et de l'autre parce qu'on sait qu'on peut travailler ensemble. (Gérard, chef de chœur)

La motivation et la disponibilité personnelle des individus sont déterminantes. Dans le cas de Sylvie c'est l'adhésion au projet du chœur associatif, construite au cours de trois années d'engagement au sein de la chorale (cf. supra) qui motive sa volonté d'implication, et qui l'incite à répondre favorablement à la sollicitation de son chef de chœur.

Je me disais pourquoi pas, pourquoi est-ce que je ferais pas quelque chose dans la chorale, histoire de m'investir un petit peu, j'avais vu les autres camarades comment ils s'y prenaient. Et Frank a eu la même idée que moi. C'est-à-dire qu'un jour il m'a envoyé un mail en disant mais, est-ce que tu voudrais pas cette année faire partie du bureau ? (Sylvie, trésorière)

De même que pour l'engagement choral en général, les trajectoires des administrateurs de chœurs associatif sont fortement marquées par des considérations d'ordre strictement individuel. L'imbrication étroite des trajectoires associatives et des événements relevant de la vie privée des acteurs ressort dans la description par Béatrice des conditions dans lesquelles elle est devenue présidente de sa chorale.

J'ai pris la présidence un peu par défaut, parce que notre vice-présidente avait fait un bébé, donc elle n'a pas pris la présidence, et Christiane qui était la plus ancienne et la plus pressentie n'a pas voulu non plus. Donc moi j'ai pris par défaut, mais parce que notre président avait dit

6.3. RÉCIPROCITÉ MONÉTAIRE : LA FORME ASSOCIATIVE

j'en ai marre. Il avait déjà 73 ans, il en avait assez, il faisait beaucoup d'efforts pour être là les lundi, alors qu'il partait souvent en Bretagne avec sa femme et donc de temps en temps il prenait le train pour être là à la répétition, alors au bout d'un moment, ça coûtait trop d'argent, beaucoup d'efforts, et donc il a dit j'arrête ce que je comprenais très bien (Béatrice, présidente)

Le recrutement « par défaut » que décrit Béatrice n'est pas une exception. Bien souvent la combinaison de la motivation et de la disponibilité individuelle fait défaut et les candidats aux postes ne sont pas suffisamment nombreux. Sylvie évoque explicitement ce poids du déficit de bonnes volontés qui fait que l'engagement des volontaires n'est pas contesté.

Un président, un trésorier, un secrétaire donc il faut qu'il y ait au moins trois membres qui se présentent. On était quatre, on a été élus tous les quatre, donc tu sais comment ça se passe dans ce genre d'associations, quand il y en a un qui est suffisamment gentil pour se dévouer, il est forcément élu. (Sylvie, Trésorière)

Ce recrutement contraint reposant sur le réseau et les motivations individuelles a des conséquences en terme de formation du personnel administratif associatif. L'accession aux postes administratifs ne repose pas nécessairement sur les compétences des individus. La bonne volonté et l'engagement personnel ne garantissent pas la maîtrise des outils de gestion nécessaire au bon fonctionnement administratif de l'association. Cette situation est d'autant plus problématique que le passage à la forme associative rend le groupe plus sensible à la question du respect de l'ordre juridique.

Entrée dans le domaine juridique

Un effet marquant du passage à la forme associative dans le cadre d'une économie monétaire est un changement d'attitude radical vis à vis de l'exigence de légalité. À l'issue d'un long entretien Antoine révèle hors enregistrement qu'il a craint avant de me rencontrer que l'entretien ne soit un contrôle déguisé pour s'assurer que sa chorale ne fait pas de photocopies illégales de partitions. Le discours tenu à cette occasion est révélateur de l'état d'esprit des acteurs du monde choral associatif vis-à-vis de la loi.

Le truc du contrôle fiscal, c'est qu'on est toujours censé travailler sur des originaux, et j'ai toujours du mal à prévoir à l'avance ce qu'on va travailler, et en fait, on travaille pas mal sur des photocopies, même si on a pas le droit. Donc dans 90, 95 % des cas, j'arrive à acheter après les

partitions, on travaille très peu sur des photocopies toute l'année, mais toujours est-il que, là par exemple, j'ai reçu mes originaux aujourd'hui, et donc en fait, j'ai peur de ça, j'ai peur d'un contrôle SACEM qui nous ruinerait, les amendes étant tellement fortes, ce serait la fin de notre chorale. Tu verras, il n'y a pas notre adresse de répétition sur le site, et je fais gaffe à tout appel que je reçois, c'est peut être de la parano, mais . . . Je suis hyper légaliste là dessus, je suis pour qu'on fasse vivre les harmonisateurs, même c'est une très grosse part de notre budget, mais malgré tout, je m'y prends mal, et voilà, on fait des photocops quand même. Voilà pour l'intermède SACEM. (Antoine, Chef de chœur)

Les motivations pour le respect des obligations légales ne sont pas claires. Derrière le discours légaliste qui souligne la nécessité de faire vivre les harmonisateurs, la peur du contrôle et de la sanction joue un rôle important dans la mise en conformité de la chorale. Tous les acteurs sont loin d'être aussi sensibles à ces facteurs incitatifs. Beaucoup ne respectent pas aussi scrupuleusement les obligations légales qui pèsent sur les chœurs associatifs, loin s'en faut. L'anxiété d'Antoine fait cependant clairement écho à la crispation du monde choral associatif autour de la question de la légalité des pratiques¹⁴. Les effets du passage à un fonctionnement associatif sont ambigus. Le recours à l'usage de la monnaie donne certes au groupe des leviers d'action économiques autrement plus performants que ceux dont dispose un ensemble totalement informel. Cependant il le rend également beaucoup vulnérable au contrôle et sensible à la sanction notamment pécuniaire. On retrouve pour le chant choral cette caractéristique de la forme associative comme outil juridique sensible à la sanction légale qui a déjà été observé pour des activités militantes plus spontanément susceptibles de franchir la limite de la légalité¹⁵.

L'inquiétude suscitée par la question de l'illégalité des pratiques peut dépasser les enjeux réels. Antoine le reconnaît et se demande si son comportement ne relève pas de la « parano ». Cette dramatisation ne tient peut-être pas tant aux réalités de l'enjeu qu'à la façon dont ceux-ci sont vécus par les administrateurs. Dans les domaines de la vie du chœur susceptibles de déboucher sur des pratiques en marge

14. L'ampleur de ces pratiques est du coup difficile à cerner. Cette crispation sur la légalité des pratiques chorales explique sans doute le taux de réponse relativement modeste que nous avons obtenu à l'occasion de l'enquête sur l'économie des chœurs. Alors même que l'anonymat des répondants était garanti, et que les questions les plus sensibles étaient abordées de façon détournée, nous avons eu des retours de responsables associatifs qui ont refusé de répondre considérant l'enquête comme un contrôle de leurs activités.

15. C'est le cas en particulier du militantisme anti-pub pour lequel la répartition des formes d'action entre engagement informel des individus, et action associative, est clairement déterminé par un souci de gestion de la légalité de l'action [Dubuisson-Quellier et Barrier, 2007, Lurton *et al.*, 2005].

6.3. RÉCIPROCITÉ MONÉTAIRE : LA FORME ASSOCIATIVE

de la légalité¹⁶, le cadre juridique est souvent perçu comme un environnement strict et complexe. Cette réflexion de Sylvie est révélatrice de cet état d'esprit.

On a réfléchi pour faire venir un professeur de technique vocale pendant l'un des week-ends. Du coup, comment tu le rémunères ? Quelles sont les possibilités pour le rémunérer ? [...] À partir du moment où tu commences à faire ce genre de choses, t'es super cadré, et puis c'est en tant qu'employeur. C'est extrêmement règlementé. (Sylvie, Trésorière)

Face à un cadre juridique perçu comme une contrainte forte, le sentiment qui domine est l'absence de maîtrise liée à un défaut de compétences juridiques. Comme en témoigne Sylvie, le sentiment d'insécurité vécu par les responsables des chœurs tient au fait que les règles qui régissent la pratique ne sont pas, ou mal connues. La complexité des règles en vigueur est un facteur important. L'impression qui ressort des entretiens est le sentiment d'être perdu au sein d'un labyrinthe de réglementations et de services. Le défaut de maîtrise des procédures administratives peut aller jusqu'à l'abandon de projets.

Alors il y a le chèque emploi association, qui est l'équivalent pour les associations du chèque emploi service pour les particuliers. Mais du coup, il y a l'obligation de le déclarer, donc à l'URSSAF, à la caisse des retraites, à la caisse de prévoyance. [...] Le chèque emploi est censé simplifier les choses, mais les démarches légales, elles existent toujours. Quand j'ai téléphoné, on savait même pas si on allait prendre quelqu'un ou pas, si on allait la rémunérer. Et on m'a demandé si cette personne était intermittente du spectacle ou pas. Parce que si c'est le cas, c'est encore autre chose, c'est plus le régime général, c'est le guichet unique du spectacle, le GUSO ça s'appelle. Alors on savait même pas si on allait faire venir quelqu'un, ni quelle serait sa formation, et le statut, forcément, on savait pas. [...] Du coup, l'intervenant, on va pas le prendre, parce qu'on arrive dans des trucs super compliqués. (Sylvie, Trésorière Incognito)

La sensation de ne pas maîtriser le cadre juridique de l'activité se double d'un sentiment de responsabilité personnelle de la part des administrateurs qui sont les représentants légaux de l'association. Tous ces éléments contribuent à créer des situations potentiellement anxiogènes pour les administrateurs confrontés à ces questions.

C'est vrai qu'à un moment ça nous a beaucoup inquiétées avec la présidente, moi j'ai eu des nuits, parce qu'on se disait, bon allez, on s'apportera des oranges si on va en prison (rire). Commencer à manipuler

16. Comme nous l'avons souligné dans le cas des chœurs informels, les deux questions qui se posent de façon récurrente sont d'une part celle de la photocopie des partitions, d'autre part et surtout, celle du cadre de la rémunération des intervenants.

des sommes quand même importantes, quand c'est la première fois, . . . ça fait drôle quoi. (Jeanne, trésorière)

Face à cette complexité, tous les groupes n'abandonnent pas comme celui de Sylvie les projets envisagés. D'autres déclarent agir dans l'illégalité. Les motivations ne sont d'ailleurs pas au premier chef de contourner la complexité des méandres administratifs à traverser. Il s'agit plus simplement d'une décision d'ordre économique liée aux surcoûts imposés par la voie légale. Bernard illustre ce cas de figure. Il est particulièrement significatif que même dans un tel cas où la sortie du cadre légal est parfaitement assumée, un soucis de préserver les apparences de la légalité reste fortement présent.

Alors on les paye, je sais pas si on doit le dire, c'est légal sans l'être, ils nous font des notes de frais. Et signées, hein, on a une pièce comptable. C'est pas comme dimanche, où moi je pose la question à la con, y a pas de salaire des musiciens ? Non, on les a payé en liquide. Mais j'ai dit à la trésorière après, payé en liquide ou pas, fais signer une note de frais que ce soit en liquide ou en chèque, mais qu'il y ait une pièce comptable. Ben sinon, sinon c'est impossible, on a pas les moyens. Les charges sociales et tous les trucs. [...] Parce que effectivement, t'as parfois des orchestres qui ont pignon sur rue, qui ont une raison sociale, et quand tu les embauches, tu verses, c'est d'association à association. Là non, c'est chaque musicien qui signe sa note. Alors certains préfèrent du liquide, on s'arrange. Mais au moins, on est dans une légalité de comptabilité. Même si c'est pas total, . . . pas une légalité de rémunération. (Bernard, chef de chœur)

Certains groupes fonctionnent dans un cadre totalement légal. Une telle solution a des coûts importants. Sur le plan strictement économique tout d'abord, rester dans la légalité a un coût monétaire direct : prix des partitions non photocopiées, charges venant se rajouter à la rémunération des intervenants. Une telle solution a également un coût en termes d'investissement personnel des administrateurs. Une telle solution leur impose de consacrer un temps important en recherche d'information et en auto-formation.

Se former à la gestion d'un chœur

Confrontés à des questions économiques et légales qu'ils ne maîtrisent pas, les administrateurs associatifs doivent se former afin de mener à bien les tâches de gestion qui leur ont été confiées. Plusieurs voies s'offrent à eux pour résoudre les problèmes rencontrés. Un premier mode d'acquisition des compétences nécessaires à la gestion du fonctionnement du groupe est la formation par les prédécesseurs. La

6.3. RÉCIPROCITÉ MONÉTAIRE : LA FORME ASSOCIATIVE

désignation des administrateurs par contacts interpersonnels et cooptation apparaît alors comme une réponse à l'impératif de former les gens. Élisabeth évoque cette « transmission de dossiers ».

Ceux qui étaient en place demandaient, enfin se renseignaient pour savoir qui voudrait éventuellement reprendre telle ou telle fonction, comme ça, la passation se faisait bien, on avait le temps de former un peu les gens ... (Élisabeth, trésorière)

Cette formation par les prédécesseurs se limite souvent à la transmission matérielle des archives. Interrogés sur leur prise de fonction, les administrateurs indiquent couramment que leur prise en main de la gestion du groupe s'est appuyé avant tout sur les documents remis. Béatrice est dans ce cas.

Donc le président, il m'a remis tous les dossiers, point. Il m'a toujours dit « si tu as besoin ... », mais bon je me voyais pas le déranger pour un truc, ça m'est arrivé de lui téléphoner, mais bon, au début quoi, les premières semaines. (Béatrice, présidente)

Souvent, le caractère limité de la transmission de compétences tient au fait que les transitions ne se font pas toujours de façon pacifique. L'évocation par les membres des chœurs de « cabales » contre le bureau en place, ou encore du départ d'administrateurs quittant le chœur « en claquant la porte » souligne que la transmission pacifique des compétences nécessaires pour administrer le chœurs n'est souvent pas possible. Livrés à eux-mêmes sans le soutien des prédécesseurs, les administrateurs ont recours à leur réseau personnel. Ils vont chercher les compétences et les conseils indispensables pour orienter leur action dans les relations qu'ils entretiennent en dehors du chœur. Jeanne illustre ce cas de figure. Elle évoque un large réseau comprenant à la fois des relations familiales, professionnelles, et des contacts au sein des organismes avec lesquels elle est en lien pour assurer le fonctionnement de l'association.

Là mon mari a une tête matheuse, alors il m'a aidé. En fait, on a regardé dans les boîtes, on a pris des modèles, on les a améliorés. Je suis allée pas mal sur Internet aussi, j'ai appris que quand on recevait un don, il fallait mettre un document par exemple, j'ai appris qu'il fallait faire des reçus aux gens qui payaient. [...]

Vous faites souvent appel comme ça à des gens qui vous aident ?

Oui, j'ai surtout ma sœur en fait, qui est comptable, et puis, autrement, les gens que j'appelle par les organismes, ou même mes collègues des cotisations, parce que moi je suis du côté commercial¹⁷. (Jeanne) (Jeanne, Trésorière)

17. Jeanne travaille dans une « institution de retraite et de prévoyance ».

Les outils de la gestion associative

Enfin, la formation des administrateurs se traduit par la mise en place d'outils qui servent de supports au fonctionnement économique du chœur. Jeanne nous présente ici par exemple les documents sur lesquels elle travaille pour établir des budgets prévisionnels d'actions menées par la chorale dont elle est trésorière.

Alors ça c'est la présidente qui me demandait pour le week-end du 20 et 21 janvier, si on était raccord par rapport au coût que ça coûte. Donc le principe, c'est que ça c'est mon taux de charges patronales, et ça c'est le salaire horaire net de notre chef de chœur, et dessous il y a des formules de calculs. [...] Et donc les totaux en rouge et en vert, c'est à dire salaire et charges, 1 376,40 € pour aller à la fin de notre exercice donc ça je l'envoie à la présidente et à la secrétaire. Donc on a 3 000 € en crédit, après le week-end, il en restera 1 624. [...] Des [tableaux] comme ça, j'en ai des allongés avec dessous la SACEM, les partitions, les fleurs, ... les frais de classeurs, les frais de trucs en plastique ...ou de formation. (Jeanne, trésorière)

Cet exemple est particulièrement frappant. La maîtrise dont Jeanne fait preuve en présentant son budget contraste avec le long énoncé des difficultés qu'elle a rencontrées quand son chœur a décidé de commencer à rémunérer son chef. L'écrit, en tant que matérialisation d'énoncés [Goody, 1986] sert de support à la rationalisation du fonctionnement économique des ensembles. Le document synthétise les informations nécessaires à la rationalisation de l'activité du chœur : dépenses potentielles, taux de rémunération horaire, taux de cotisations, ... qui n'ont plus à faire l'objet des recherches fastidieuses des premiers temps. La feuille de calcul Excel élaborée avec l'aide de son mari synthétise donc le processus d'apprentissage par lequel Jeanne a du passer en prenant ses fonctions de trésorière.

Ces documents relient l'activité chorale associative aux sphères marchandes de l'économie de façon tout à fait intéressante. Bien que relevant d'une économie de la réciprocité, ils reproduisent des modes de fonctionnement propres aux sphères marchandes de l'économie. Le cas de Sylvie est parlant : elle inscrit le fonctionnement économique de son chœur dans un cadre directement inspiré des pratiques gestionnaires d'entreprises.

Tenir le journal de trésorerie, c'est à dire, qu'est-ce qui rentre, qu'est-ce qui sort ? Ça c'est mon papa qui m'a appris parce qu'il est comptable. Je lui ai dit « Il me faudrait un tableau simple où je puisse savoir à tout moment combien je dispose en banque, et en même temps je puisse ventiler les recettes et les dépenses, en fonction des différents postes,

donc cotisations, partitions, salle de répétition, réservation pour la salle de concert. » [...] [Elle présente le fichier Excel sur lequel elle travaille] C'est vraiment le tableau que je me suis créé sur les conseils de mon père, qui est un journal de trésorerie, qui permet d'enregistrer les recettes et les dépenses, comme ça de savoir à tout moment de combien je dispose. Ici c'est les entrées et les dépenses de façon chronologique, donc comme un journal, et l'autre moitié du tableau, c'est chacune des entrées que j'inscris, que ce soit une entrée ou une dépense, je mets une catégorie, et ce nombre de catégories est limité. [...] Et ça ça va permettre en fin d'année de bien identifier, quelles sont mes rentrées d'argent, et quels sont mes principaux postes de dépenses, et ça me permet d'avoir une bonne visibilité. Je pense que pour les années à venir, ça permet de mieux projeter et de faire des prévisionnels. (Sylvie, trésorière)

Ces documents sont des équipements sur lesquels repose le comportement économique des acteurs et qui permettent de rationaliser celui-ci. La vie économique de l'association repose donc sur des dispositifs de calcul en tout points comparables à ceux étudiés dans le cadre de l'activité marchande [Callon *et al.*, 2007, Callon et Muniesa, 2003]. Ce n'est donc pas le calcul qui distingue l'activité marchande des entreprises du fonctionnement du monde associatif non marchand. Les associations les moins professionnalisées rationalisent leur comportement économique. On peut même aller plus loin et considérer la forme associative elle-même comme le premier dispositif permettant d'insérer une activité sans but lucratif dans un espace de calcul. La forme associative est avant tout une forme juridique qui marque la reconnaissance du droit des individus à entreprendre une action collective¹⁸, et qui prévoit l'existence d'une personne morale propre aux activités non lucratives. En dotant le projet d'une identité collective qui ouvre la possibilité d'une existence économique monétaire autonome, elle inscrit celui-ci dans un espace de calcul. L'impératif de rationalisation ne découle pas de la nécessité de dégager un profit, mais du cadre budgétaire qui s'impose à l'activité dès lors qu'elle prend une forme juridiquement et économiquement autonome.

La tension de la forme associative

Laville et Sainsaulieu [Laville et Sainsaulieu, 2004] soulignent les tensions qui traversent le fonctionnement des associations à travers la notion de « dysfonction associative ». Celle-ci pointe la contradiction inhérente au fonctionnement des associations entre la dynamique militante qui est au fondement du projet associatif,

18. En ce sens, Laville et Sainsaulieu soulignent à juste titre la dimension proprement démocratique de la forme associative [Laville et Sainsaulieu, 2004].

et l'impératif d'adaptation aux contingences économiques et administratives. Il en découle un modèle d'évolution cyclique qui fait alterner des phases de professionnalisation conduisant à s'écarter du projet, et des phases de redéfinition de l'identité du collectif par un retour au projet. La notion de dysfonction associative est opérante à condition de ne pas la cantonner à la description d'un processus de balancement entre une logique d'engagement gratuit¹⁹ et une logique de professionnalisation²⁰ imposée par les contraintes extérieures.

Il faut rompre avec une vision enchantée de l'association dont la logique fondée sur l'engagement militant serait l'opposé du froid calcul de rentabilité de l'entreprise. La logique associative s'oppose aussi bien à la logique d'entreprise qu'à la logique non monétaire des activités informelles. L'association s'oppose à l'entreprise non sur le plan de la rationalité de l'activité, mais sur le plan de sa finalité, à savoir la dimension lucrative de l'activité. Elle s'oppose par ailleurs aux activités informelles dans la mesure où elle est une formalisation qui inscrit l'activité dans le cadre d'une économie monétaire rationalisée. Laville et Sainsaulieu appuient leur analyse sur des cas très particuliers d'associations de taille importante et dont l'administration est largement professionnalisée. À leurs yeux, la tension à laquelle est confrontée l'association est externe à la forme associative. Elle découle de l'adaptation de l'association à son environnement économique et politique. Elle se traduit par des logiques de professionnalisation qui sont perçues comme un écart par rapport à la pureté de l'engagement militant.

Il faut endogénéiser cette tension et considérer l'association comme un dispositif de rationalisation d'une activité non lucrative. La « dysfonction associative » ne découle pas en premier lieu de contraintes extérieures mais de la nature même de la forme associative. Elle est une forme juridique qui inscrit l'activité dans un cadre budgétaire contraignant. Les conséquences de cette dysfonction ne se limitent pas à une oscillation entre deux modèles d'association : militante et professionnalisée. Ce modèle est propre aux associations d'une certaine taille et ne correspond clairement pas à celles que nous observons. La dysfonction se traduit au niveau individuel par la pression à laquelle sont soumis les administrateurs dans la mesure où les modalités de leur recrutement sont totalement indépendantes des responsabilités qui sont les leurs au sein de l'association.

19. Qui serait celle de l'association.

20. Qui serait celle de l'entreprise

6.4 Les concerts : de la réciprocité au marché

Les chœurs amateurs sont des producteurs artistiques. Ils construisent des programmes musicaux présentés à un public. Ils donnent en moyenne autour de 4 concerts par an. La distribution du nombre de représentation est fortement asymétrique. La moitié des chœurs amateurs donne au plus 3 représentations, tandis que certains ensembles peuvent en donner plusieurs dizaines²¹. Ces présentations génèrent des recettes — billetterie ou vente de concerts — pour la moitié des chœurs (51 %) ²². La distribution des revenus tirés de ces concerts suit le même type de distribution paretienne que le nombre de concerts : totalement asymétrique et extrêmement concentrée autour des valeurs faibles. Deux questions se posent autour des revenus monétaires tirés des concerts. Dans quelle mesure cette activité de production et de diffusion inscrit-elle le chœur dans une économie marchande ? Comment expliquer les inégalités qui découlent de la distribution paretienne des revenus des concerts ?

Dans la plupart des cas, la diffusion des concerts amateurs ne relève pas d'une économie marchande, mais d'une forme de réciprocité entre le chœur et son public. Dans certains cas cependant, des changements notables dans les modes de diffusion des productions font basculer l'activité de chœurs amateurs vers une logique marchande. La rareté des conditions sociales permettant une telle marchandisation de la production amateur explique la distribution inégalitaire des revenus des concerts.

6.4.1 Les concerts amateurs

Même s'ils sont l'occasion de recettes, les concerts de chœurs amateurs ne sont pas, le plus souvent, des productions marchandes. La spécificité du rapport entretenu par le chœur avec son public exclut la marchandisation du concert. Cette situation se traduit très concrètement dans l'expérience que les choristes amateurs font de la représentation. Le caractère non marchand de ces représentations ne signifie pas pour autant que les calculs économiques sont absents de l'organisation de ces événements. Là encore, la réciprocité monétaire qui caractérise l'économie associative fait peser une contrainte de rationalisation de l'activité.

21. Une frange de la population déclare une cinquantaine de concerts annuels. Ce nombre correspondant à une représentation hebdomadaire peut laisser supposer qu'il s'agit de chœurs à vocation liturgique incluant dans ce compte l'animation d'offices. Si l'on exclue ces réponses (2 enregistrements), le nombre de concert maximum s'élève tout de même à 25, et la distribution de la variable reste extrêmement concentrées autour des valeurs faibles.

22. Source : Enquête sur l'économie des chœurs.

La proximité avec le public

De même que pour la cotisation, la relation économique qui se tisse entre un chœur amateur et son public est une relation monétaire non marchande. L'anonymat qui définit la relation marchande fait défaut. La composition du public des concerts amateurs est marquée par la très forte prééminence du réseau de proches des choristes. Nous n'avons pas mené d'étude auprès du public de ces concerts. Cependant, interrogés à ce sujet, les membres de chœurs n'ont pas d'hésitation : le public appartient au réseau de connaissances des membres du chœurs.

Pour les concerts comme ça il faut pas se leurrer, le public est en grande majorité un public de famille, d'amis. Ce sont les musiciens les choristes, enfin, c'est hyper difficile de capter un public qui est autre que ce public familial, amical. (Élisabeth, Trésorière)

Le public des chœurs amateurs n'a donc rien à voir avec une demande marchande anonyme. Les outils de communication dont disposent les chœurs expliquent cette situation. Les moyens de faire connaître le chœur et d'attirer les gens au concert sont limités. Seule une minorité de groupes amateurs ont recours aux outils de communication utilisés par les professionnels. 26 % d'entre eux disposent de fonds d'affiche, 26 % ont une plaquette, 30 % ont d'un dossier de presse²³. Le public est surtout recruté par « les musiciens, les choristes » qui vendent des billets à leurs proches dans les semaines qui précèdent le concert. Le constat d'une trésorière de chorale au cours d'une Assemblée Générale de l'association est révélatrice du poids du réseau personnel des choristes dans la constitution du public.

On a eu 146 pré-ventes, et une trentaine de ventes sur place. Donc c'est super, les pré-ventes ça marche. (Sylvie, Assemblée Générale du chœur A...)

La composition du public transforme profondément la nature de la relation économique qui se noue entre le chœur et les spectateurs. Dans la forme, la relation mime l'échange marchand avec la vente de billets. Dans les faits, l'échange qui se noue entre le chœur et le public dépasse très largement ce cadre.

Par définition, à la fin de l'année, c'est un aboutissement, tout ce travail qu'on fait un peu à l'aveuglette, dans des salles de répétitions, à l'esthétique plus ou moins moche, où on chante comme ça entre nous, en petit comité.

23. Source. Enquête d'État des lieux du chant choral. Les taux de non-réponses sont élevés sur ces questions : entre 20 % et 24 %. De plus, ces chiffres sont très probablement sur-estimés dans la mesure où le recensement d'un chœur par les missions-voix est d'autant plus probable qu'il dispose de ce type d'outils de communication.

6.4. LES CONCERTS : DE LA RÉCIPROCITÉ AU MARCHÉ

On sait pas forcément trop où on va. Et d'un coup au concert, on met bout à bout des chants. Il y a même des gens qui les écoutent. [...] Les gens qui viennent nous voir, c'est les copains, c'est la famille, c'est des gens qui viennent pour nous faire plaisir. (Mathieu, choriste)

Ce qui marque dans cette citation, et qui est confirmé sans équivoque par l'observation, c'est le plaisir que tirent les choristes du concert. Mathieu souligne à quel point celui-ci est important comme aboutissement de son engagement choral. La lecture marchande de la représentation suggère que le public achète avec la place de concert l'opportunité d'une expérience esthétique. Dans la bouche de Mathieu, le public ne vient pas pour « se faire plaisir », mais pour « nous faire plaisir ». La relation peut donc être lue comme un don du public aux membres du chœur. L'achat en pré-vente d'une place de concert est un don à plus d'un titre. Il permet de financer l'organisation de la représentation tout en fournissant l'élément central du dispositif de concert : un public, qui de plus est acquis à la cause des artistes. Mathieu considère en effet la composition du public comme un confort.

On sait qu'ils seront indulgents. [...] Avec un public comme on avait c'était des gens, ben ils nous connaissaient déjà, donc ils savaient ce à quoi ils avaient affaire, plus ou moins. C'est la famille, des amis, c'est des gens avec qui on a parlé pendant l'année, de notre chorale, de nos répètes, de ce qui nous plaisait, de ce qui nous plaisait pas, et donc à la fin de l'année, c'était, ben partager notre travail. Alors qu'un public qu'on connaît pas, pour moi, c'est un public qui est plus passif, qui reçoit. (Mathieu, Choriste)

Le concert est un moment de « partage » avec le public qui s'inscrit dans une relation plus large. Cet écart à la relation marchande se traduit dans le déroulé même du concert. Des comportements peuvent manifester de façon ostensible l'écart entre la représentation en cours et l'exigence de professionnalisme. Les signes de la main à un proche reconnu au sein du public en sont les plus visibles mais pas nécessairement les plus fréquents. Plus subtils mais plus présents sont les signes — expressions faciales, mimiques, manifestations de connivence entre des membres du chœur, . . . — qui rompent l'impassibilité solennelle des interprètes en représentation. Tel choriste n'est pas à sa place dans le rang des chanteurs qui entrent en scène. Il se replace dans la file, bousculant temporairement l'ordre de la cérémonie. Il a un haussement d'épaule gêné et une mimique qui semble signifier à la fois qu'il est désolé, mais qu'il ne comprend pas du tout ce qui se passe. Tel autre écarquille discrètement les yeux face au public : il est surpris et impressionné de se trouver face à une assemblée aussi large. Deux voisins échangent un signe de connivence moquant

la fausse note de l'un d'entre eux... L'impassibilité du professionnalisme traduit l'anonymat de la relation entre l'interprète et son public. Les mimiques et attitudes auxquelles nous faisons allusion transgressent cette perspective. Elles expriment le détachement vis-à-vis du formalisme de la situation et mettent à distance toute manifestation d'ambition qui pourrait être perçue par le public comme déplacée et en décalage avec le niveau technique réel du groupe. Un signe de connivence appuyé entre différents membres du chœur témoigne que la représentation ne découle pas de la recherche d'une reconnaissance de la qualité de la production artistique par le marché. Le concert est avant tout la manifestation de la cohésion du groupe face à un réseau de proches. Sa portée économique participe de cette relation.

Une réciprocité calculée

La dimension non-marchande du concert n'implique pas l'absence de tout calcul économique. La dimension budgétaire de l'économie chorale impose ici encore la rationalisation de l'activité de production. Elle explique le nombre réduit de représentations organisées par la majorité des chœurs. Les concerts sont des sources de dépenses importantes. La location de la salle de concert est une charge lourde. Les représentations sont l'occasion de faire appel à des intervenants extérieurs : instrumentistes accompagnateurs, solistes... qui génèrent des charges de rémunération ou de remboursement de frais. Les responsables administratifs des chœurs sont attentifs à ce que les recettes occasionnées par le concert compensent les dépenses dans la mesure du possible, voire apportent un surcroît de revenu. Les appels des responsables de chœurs enjoignant les choristes à assurer la publicité d'un concert en évoquant des raisons économiques sont courants (cf. figure 6.3 p. 291.).

Si l'on croise cet impératif budgétaire avec le fait que le concert est une relation de réciprocité entre le chœur et l'entourage de ses membres, le fait que la majorité des chœurs amateurs ne donne qu'un faible nombre de concerts s'explique aisément. Le raisonnement de ce chef de chœur à l'occasion d'une assemblée générale est tout à fait clair.

Au début de l'année, on avait pensé à faire un peu plus de concerts, deux concerts pour avoir un peu plus d'argent. Mais en fait, un seul concert c'est pas mal : les deux concerts de la chorale *P...*²⁴ n'ont pas rempli, et avec les frais... (Antoine, chef de chœur, Assemblée générale du chœur *A...*)

24. Il s'agit d'une chorale « amie », dont les membres entretiennent des liens étroits avec la chorale *A...*

De : Chef de chœur
Pour : Liste de diffusion de la chorale
Date : 24/05/2007
Sujet : Affiche Concert

Bonjour

Voici l'affiche de pub du concert pour faire votre pub

Je ne peux que vous encourager à faire le max de pub autour de vous car la communication par email reste le meilleur moyen de faire venir du monde et il nous faut remplir le temple si nous voulons rentrer dans nos frais (augmentation de la location cette année) et surtout nous donner à fond devant une salle.

Attention à faire une pub simple et attractive et à ne pas oublier la prévente donc de donner vos coordonnées.

Chacun d'entre vous gère ses préventes et règle la chorale globalement

A ce sujet, nous sommes en train de régler le problème des billets car nous avons oublié. On espère pouvoir vous les apporter lundi mais rien ne vous empêche de les vendre cependant

Ne pas oublier aussi d'indiquer le site web que nous avons oublié d'ajouter sur les flyers

Bon WE

FIG. 6.3 – Mail « Affiche Concert »

Le nombre de concerts résulte de la recherche d'une adéquation entre la nécessité de rentabiliser le concert et la capacité du chœur à mobiliser un public. Dans la mesure où le public d'un chœur amateur est limité au cercle de périmètre restreint des proches, la rentabilité marginale du concert est très vite décroissante. Le chœur *P...* a organisé deux représentations, mais n'a pas été en mesure de recruter un public suffisant pour couvrir les frais supplémentaires engagés. En ce sens la décision de ne donner qu'un seul concert dans l'année se justifie aux yeux de ce chef comme une décision rationnelle répondant à l'objectif de maximiser la rentabilité financière de la représentation.

6.4.2 L'entrée dans une logique marchande.

Malgré ces contraintes, une frange du monde choral amateur donne un nombre important de représentations, pouvant aller jusqu'à quelques dizaines. La rentabilisation d'un nombre élevé de représentations passe par la mise en place de stratégies de captation d'un public élargi. Le cas du chœur de Charles est clair : la stratégie de diffusion mise en place vise avant tout à élargir l'audience du chœur en « se formant un public ».

Les premiers concerts, on les a fait gratuits, entrée libre, pour se former un public [...] On a fonctionné par e-mail essentiellement, et puis du tractage à la sortie des messes, à Sainte Clotilde, et des paroisse où on allait chanter, parce que c'est souvent dans des églises les concerts, des affiches. On a mis des annonces dans *Zurban*, *l'Officiel*, *le Pariscope*, [...] On essaye de se faire une banque de donnée d'adresses e-mail, de gens qui ont envie d'être mis au courant de nos concerts, et qui commence à être assez fournie, et ces gens là effectivement viennent régulièrement, et du coup, voilà, on voit un peu les mêmes têtes, plus nos amis, la famille, ça commence à faire un public régulier qui demande à être tenu au courant de nos activités. (Charles, Président)

Cette transformation du rapport au public peut déboucher sur une évolution du mode d'organisation des représentations. Les chœurs amateurs que nous avons évoqués organisent eux-mêmes leurs concerts, et les rentabilisent grâce à la billetterie. Les ensembles amateurs qui commencent à jouir d'une certaine réputation font l'objet de sollicitation de la part d'organisateur de concerts : collectivités locales, festivals, agents... Les chœurs qui parviennent à se constituer un réseau d'organisateur de concerts prêts à faire appel à eux abandonnent peu à peu l'organisation de concerts, et se contentent de répondre aux sollicitations.

6.4. LES CONCERTS : DE LA RÉCIPROCITÉ AU MARCHÉ

Il y a des gens qui nous téléphonent pour nous demander ce qu'on a en magasin, comme concert, on travaille beaucoup avec des municipalités. On est sollicité essentiellement par des organisateurs de concerts. Donc soit des municipalités, soit des structures, des agences. [...] On est très très peu à la recette, Une fois par an, on donne un concert, dans le cadre du festival où là on fait un concert à la recette, mais là on fait ça pour le fun. (Gérard, chef de chœur)

Le revenu tiré du concert change alors de nature. Il ne s'agit plus de recettes de billetteries, et s'apparente désormais à une vente de concert à un organisateur qui paie une somme forfaitaire au chœur.

C'est 3 000 € le concert. Bon, ce qui est pas non plus excessif. On connaît le tarif de certains chœurs professionnels, mais eux ils ont des frais, ils ont des charges, mais je pense qu'à 3 000, on est encore raisonnable. (Michel, Chef de chœur)

Le prix n'est plus évoqué en référence aux caractéristiques du chœur, mais dans une logique de comparaison avec d'autres acteurs notamment professionnels qui conduisent ce chef à constater que « ce n'est pas excessif », « on est encore raisonnable ». Le rapport au public est également profondément modifié. À partir du moment où un organisateur de concerts s'occupe de la communication et de la vente des places, le lien avec les spectateurs est coupé, le public devient anonyme.

Quand on fait un concert, l'église est toujours pleine. C'est aussi, la teneur de notre répertoire, de notre raison d'être, un chœur d'homme sur un [répertoire spécialisé], c'est suffisamment rare comme produit, effectivement un programmateur va pouvoir se dire, tient, si je mets un chœur comme ça, je suis sûr d'avoir du monde, et c'est vrai que ça se passe comme ça. Donc l'organisateur du concert, il va rentrer dans ses frais, ya pas de problème. (Michel, Chef de chœur)

La production de concerts engage donc une frange du monde choral dans une logique marchande. Une telle démarche opère un rapprochement de l'amateurisme et du professionnalisme. L'incertitude qui pèse aux yeux du public sur le statut de certains chœurs est un sujet de fierté pour leurs membres. La réflexion de ce chef de chœur illustre cet état d'esprit.

C'est la grande marrade, parce que quand les gens ils viennent, ils disent, « oh, le niveau de ce chœur, vous êtes tous des professionnels ? » Non non, tous des amateurs, et en plus on a pas de subventions. (Gérard, chef chœur)

Des différences essentielles subsistent malgré tout entre ces ensembles amateurs et les groupes professionnels. Le statut d'amateur défini par le fait que les chanteurs

ne sont pas rémunérés a des conséquences évidentes. L'absence de charges liées à la rémunération des artistes fait que le chœur dispose d'une grande marge de manœuvre économique dont sont dépourvus les professionnels.

6.4.3 L'intégration esthétique comme ressource économique

L'entrée dans une telle logique de production marchande, qui rapproche l'amateurisme du professionnalisme, repose avant tout sur une forte intégration sociale du chœur. Les ensembles qui fonctionnent selon ce modèle sont fortement intégrés sur le plan esthétique. La capacité à proposer des programmes susceptibles d'intéresser des organisateurs de concerts suppose un engagement important de la part des membres du groupe, et en particulier une forte adhésion au projet musical. Tous les ensembles évoqués au sein de cette partie recrutent *a minima* sur audition. Le fort degré d'intégration esthétique de ces chœurs est illustré par exemple par cet extrait de l'entretien avec Jean-Marie.

Leur cotisation, c'est leur boulot. Parce que quand on rentre dans un chœur comme ça, on rentre un peu en religion. Rares sont par exemple des chanteurs qui vont changer de chœur. (Michel, chef de chœur)

À lire cette citation, il est clair que la logique marchande, loin de s'opposer à l'intégration sociale du groupe est ici une conséquence de l'adhésion forte des membres à des valeurs et à un projet artistique. La formulation de ce chef est particulièrement intéressante. Le parallèle qui est fait entre la cotisation et le travail fourni dans une logique de dévouement « religieux » à l'égard du groupe souligne la continuité et la compensation possible entre ressources sociales et ressources monétaires. L'engagement des individus autour du projet artistique est une ressource sociale susceptible d'être valorisée sur un marché de la production musicale.

La continuité entre l'intégration sociale du groupe et son économie permet d'expliquer le degré particulièrement élevé d'inégalités économiques au sein du monde choral amateur. L'inscription du groupe dans une logique marchande rémunératrice repose sur l'intégration esthétique des groupes, c'est-à-dire sur l'adhésion de l'ensemble des membres du chœur à un projet artistique susceptible d'être valorisé sur un marché de la production musicale. La rareté de ce type d'intégration, et la difficulté de la maintenir dans le temps explique que seule une faible minorité des ensembles soit en mesure de s'inscrire dans ce type d'économie. Ce phénomène est d'ailleurs

largement renforcé par le jeu des politiques de subvention du monde choral²⁵.

Les très fortes inégalités de niveaux de ressources financières qui caractérisent le monde choral amateur sont comparables à celles observées au sein des mondes artistiques professionnels. Les mécanismes expliquant cette situation ne sont cependant pas comparables. On retrouve dans le cas des mondes amateurs les mêmes phénomènes de cumul des mécanismes de sanction positive décrit en termes d'effet Saint-Matthieu [Merton, 1968]. Cependant, la prise en compte de l'incidence des formes d'intégration sociale sur les modes de fonctionnement économique vient rajouter un facteur d'inégalité supplémentaire — et plus fondamental encore — dans le cas des chœurs amateurs. La rareté de l'intégration esthétique des chœurs fait que la capacité même à se confronter aux formes économiques que sont le marché et les subventions est concentrée sur un nombre très limité d'acteurs. Au caractère cumulatif des mécanismes de sanction vient se rajouter une inégalité de distribution de la ressource sociale fondamentale pour prétendre se positionner au sein de ces systèmes économiques.

Conclusion

L'économie du monde choral est structurée par deux axes (Cf. figure 6.4 p. 296). L'un permet de cerner le poids des échanges monétaires dans le fonctionnement des ensembles. L'économie non monétaire du monde choral repose sur l'intégration antérieure à la pratique des groupes. Une telle intégration peut prendre deux formes. Certains chœurs ne sont qu'une émanation de groupes sociaux non musicaux (amicaux, familiaux, religieux, . . .). Ces groupes tendent alors à fonctionner selon le modèle d'une économie informelle (réciprocité non monétaire). Certains chœurs sont l'émanation d'institutions (institutions éducatives le plus souvent). Ces ensembles fonctionnent selon le modèle d'une économie du rattachement (redistribution non monétaire).

Le second axe recouvre plusieurs oppositions. Une gradation du volume des ressources dont le chœur dispose tout d'abord. Le monde choral amateur est traversé par des inégalités de ressources particulièrement marquées. Ces inégalités reflètent en réalité la diversité des formes économiques que prend le fonctionnement des chœurs. Une minorité d'ensembles dont l'intégration esthétique est forte est en effet en mesure de s'engager dans un fonctionnement qui se rapproche du professionnalisme.

25. Le rôle des subventions sera abordé au cours du chapitre 8 sur les politiques publiques du chant choral et en particulier par la section 8.3 (p. 361) consacrée aux subventions.

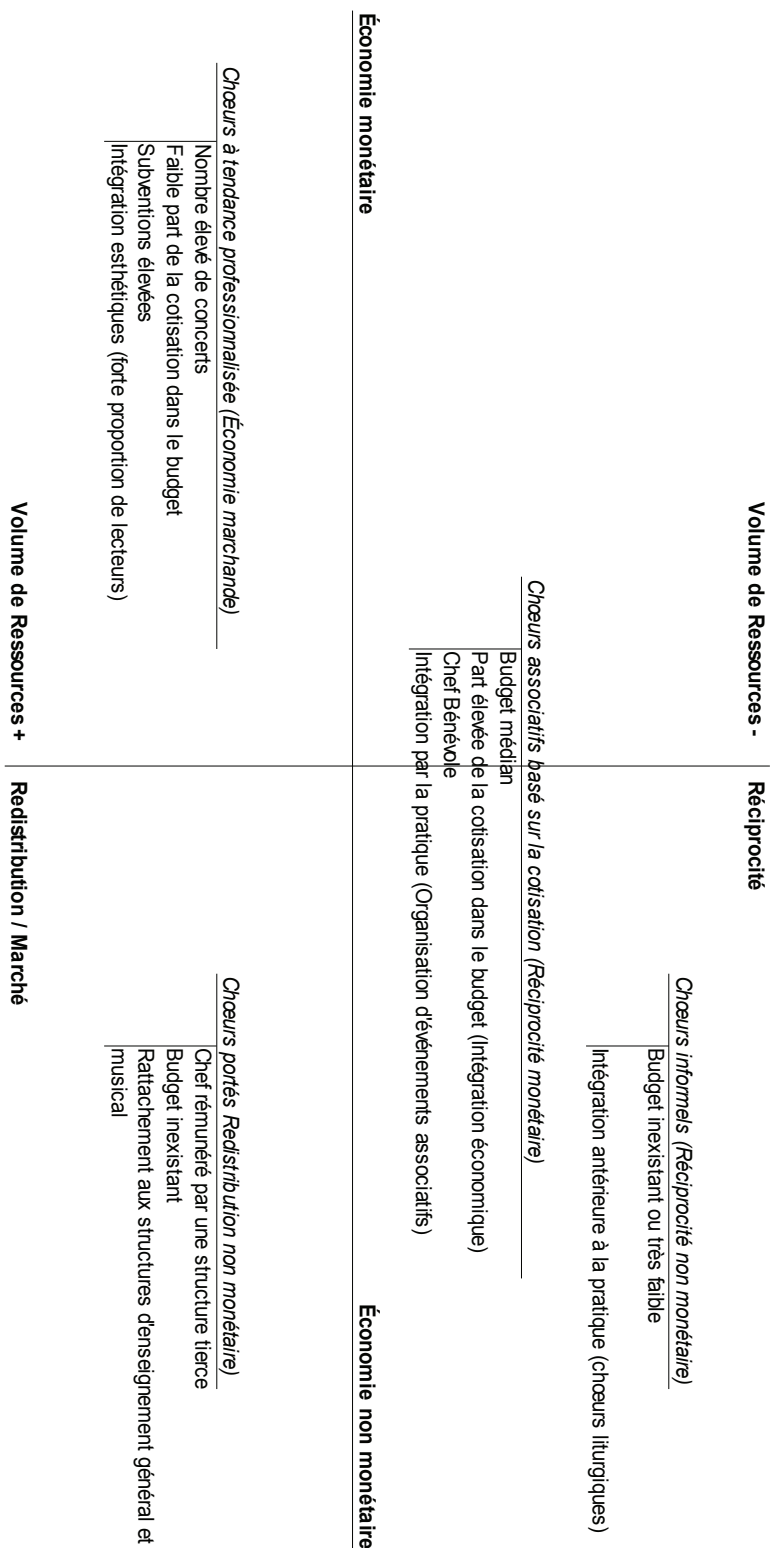


FIG. 6.4 – Structure économique du monde choral

6.4. LES CONCERTS : DE LA RÉCIPROCITÉ AU MARCHÉ

L'augmentation du volume de leur production passe par la marchandisation de leurs concerts qui leur garantit des revenus réguliers. Les subventions accordées au monde choral confortent par ailleurs ce creusement des inégalités de revenu²⁶.

Entre les chœurs informels et les ensembles semi-professionnels, le modèle associatif ouvre la possibilité d'une grande diversité de situations intermédiaires. L'association est avant tout un outil juridique qui facilite l'inscription d'une activité non lucrative dans un cadre budgétaire. La cotisation associative — première source de financement du monde choral amateur — relève d'une forme de réciprocité entre les différents membres du groupe. Elle contribue à une intégration *a minima* de chœurs dont la cohésion se construit au fil du fonctionnement du groupe. Elle n'exclut évidemment pas d'autres fonctionnements économiques. En ce sens, la forme associative n'est pas caractéristique d'une économie de la réciprocité. Elle permet le passage d'une économie informelle à une économie monétisée. En cela, elle joue plutôt le rôle de trait d'union ouvrant la possibilité d'un *continuum* de situations allant des pratiques informelles aux pratiques amateurs marchandisées et subventionnées²⁷.

Enfin, l'analyse du fonctionnement des chœurs associatifs incite à reconsidérer les lectures souvent enchantées de la forme associative. Certes, « l'adhésion désintéressée au projet » est un fondement indépassable du bénévolat associatif. Ce constat peu susceptible de remise en cause ne suffit pas à cerner la spécificité de l'action économique associative. Le cadre budgétaire fixé par la structure associative impose une rationalisation de l'activité dont les formes ne diffèrent pas radicalement du monde de l'économie marchande auquel les acteurs associatifs empruntent d'ailleurs leurs outils. En ce sens, la « dysfonction associative » [Laville et Sainsaulieu, 2004] n'est pas une tension externe qui découle de la pression de l'environnement économique. Elle est inhérente à la forme associative qui soumet une activité non lucrative à un cadre budgétaire.

26. Cf. *Infra*, Chapitre 8.

27. La mise en évidence de ce *continuum* nous conduit à relativiser la rupture que représenterait le passage d'une économie totalement informelle à une économie marchande monétisée. De ce point de vue, si nous nous référons à l'opposition retracée par Philippe Steiner [Steiner, 2007], nous nous situons plus dans la continuité de Viviana Zelizer et de son refus des théories des « mondes hostiles » [Zelizer, 2005] que dans celle de Polanyi et de l'argument du désencastrement [Polanyi, 2009].

La professionnalisation ambiguë de la direction

Introduction

La professionnalisation d'une partie de la population des chefs de chœur est une transformation majeure du monde choral au cours des vingt dernières années. Alors que le renouveau du chant choral amateur des années 1950 reposait avant tout sur l'engagement bénévole de chefs formés dans le cadre de l'Éducation populaire, la fonction de direction est de plus en plus fréquemment rémunérée depuis la fin des années 1980. Nous retraçons ici cette évolution.

La transformation des conditions d'exercice de la direction chorale prend par certains aspects les formes d'un mouvement de professionnalisation classique. Elle est portée en particulier par des évolutions institutionnelles, et par la diffusion et la légitimité croissante d'un discours mettant en avant la nécessité de garantir les compétences des chefs de chœur professionnel. La transformation la plus marquante de ce point de vue est le développement de nouvelles formations à la direction de chœur, ainsi que la création de diplômes nationaux. Nous retracerons précisément ces évolutions. Tout en transformant radicalement le paysage du monde du chœur amateur, celles-ci s'inscrivent dans la continuité de l'histoire chorale de l'éducation populaire des années 1940 et 1950.

Cette professionnalisation présente par ailleurs un caractère inachevé et ambigu. De même que pour la plupart des activités artistiques, la direction de chœur ne peut pas être considérée comme une profession autonome. Elle s'inscrit plutôt dans un système d'activités multiples qui permet aux individus de garantir leur sécurité économique. De ce point de vue, la direction chorale est ambiguë et peut être associée à deux univers professionnels distincts : celui des musiciens interprètes, et celui des professions pédagogiques de l'enseignement généraliste.

7.1 La transformation d'une activité

Depuis les années 1980, les conditions d'exercice de l'activité de direction chorale se sont profondément transformées. Nous faisons ici le point sur ces transformations. La professionnalisation des chefs d'ensembles amateurs, tout à fait marginale en début de période, s'est banalisée à partir des années 1980. Les professionnels constituent un groupe au sein de la population des chefs de chœurs dont nous soulignerons les particularités. La professionnalisation enfin est portée par des transformations du paysage institutionnel que nous évoquerons.

7.1.1 La professionnalisation de la direction

La direction chorale s'est professionnalisée au cours des trois dernières décennies. De la Libération aux années 1980, le développement du chant choral amateur sous l'impulsion des mouvements d'éducation populaire repose avant tout sur le bénévolat des chefs de chœur. Yves, chef de chœur formé par César Geoffray et ancien Conseiller Technique Pédagogique décrit les jeunes chefs qu'il côtoyait dans l'entourage de Geoffray au cours des années 40–50. Après avoir expliqué qu'une des chorales qu'il dirigeait lui versait un petit salaire, il souligne que cette situation était tout à fait exceptionnelle.

[Ces chefs] étaient défrayés, payés, comme vous pour certaines chorales ?

La plupart du temps non, ça je le sais très bien. Quand je suis arrivé à Paris, que j'ai eu une chorale, toujours grâce à Geoffray d'ailleurs, en quatre ans, je crois que j'ai jamais touché un sou pour ça. Mais d'abord on considérait aussi que c'était pas un métier, sauf dans des cas très très exceptionnels. À ce moment, je crois qu'en France on pouvait citer que deux cas. Les chœurs d'opéra, et la radio. Après, les choses ont évidemment évolué et changé. (Yves, chef de chœur)

Ce chef de chœur professionnel raconte une anecdote qui permet de faire le point sur la transformation du statut des chefs de chœur au milieu des années 1990.

Après le dernier concert que j'ai fait avec ce chœur, il y a quelqu'un qui m'a demandé « mais tu vas continuer à diriger des chœurs ? » Et je me souviens avoir dit « c'est dommage que ce soit pas un métier, parce que j'aurais bien aimé l'apprendre et puis le faire, mais c'est que pour les amateurs ». Bon, en 94, j'étais certes franchement désinformé, mais en même temps, c'était intéressant. En 94, ça faisait trois quatre ans que j'habitais à Paris, que j'allais écouter des concerts, je vivais dans cette espèce de légende qui était quand même bien tenace, que

7.1. LA TRANSFORMATION D'UNE ACTIVITÉ

en gros les professionnels, ils étaient en Scandinavie, en Angleterre, en Allemagne et qu'en France les professionnels c'était les chœurs de la radio, et basta. J'avoue que je savais très peu de choses sur des structures à la fois amateurs avec des chefs professionnels, comme pouvaient l'être Arthur Oldham, Michel Piquemal. J'étais pas trop au courant. (Yann, Chef de Chœur)

Le regard porté sur le paysage choral dans les années 1990 et au début des années 1950 est très similaire. Pendant longtemps, la direction n'a pas été considérée comme une activité susceptible d'être rémunérée : « ce n'est pas un métier ». Les évolutions auxquelles faisait allusion Yves sont longues à se mettre en place. Elles existent cependant. Yann souligne que sa vision de la direction chorale, même si elle reflétait l'état d'esprit du milieu musical dans lequel il évoluait, commence à être en décalage avec la réalité. Les années 1990 voient l'aboutissement du mouvement de professionnalisation de la direction chorale entamé depuis le début des années 1980. Une évolution importante est la dissociation du statut du chef et de celui du chœur. La professionnalisation de la direction suppose l'acceptation de l'idée qu'amateurs et professionnels peuvent collaborer au sein d'un même groupe. La professionnalisation de la direction de chœur passe par l'invention d'un métier : chef professionnel d'un chœur amateur.

7.1.2 Les chefs professionnels

Les Missions voix en région ont diffusé au début des années 2000 un questionnaire auprès des chefs de chœurs amateurs. Plus du tiers (38 %) de ces chefs déclaraient que leur activité de direction était rémunérée, ne serait-ce qu'occasionnellement. En quoi cette professionnalisation modifie-t-elle les profils des chefs de chœur ? Quelles sont les transformations du milieu choral qui ont porté cette évolution ? Afin de cerner les caractéristiques du segment professionnel de la population des chefs de chœurs, nous avons procédé à une série de régressions logistiques établissant toutes choses égales par ailleurs les corrélations entre rémunération d'une part, âge, genre, modalités d'accès à la direction et formation musicale d'autre part (cf. tableau 7.1)

Les chefs professionnels sont dans l'ensemble plus jeunes que les chefs amateurs (tableau 7.1 et figure 7.1). La probabilité d'être rémunéré est corrélée négativement à l'âge. Si cette seule régression ne permet pas techniquement d'établir si ce résultat tient de l'effet d'âge ou de l'effet de génération, la connaissance qualitative du milieu conduit à retenir la seconde hypothèse. Il n'y a aucune raison de penser qu'un chef de chœur rémunéré cesse de diriger (ou d'être rémunéré) à partir d'un certain âge.

	Modèle 1		Modèle 2		Modèle 3	
	Coef	ErrStd	Coef	ErrStd	Coef	ErrStd
Origine	3,11	0,32***	1,98	0,52***	1,91	0,53***
Femme	0,24	0,11*	0,18	0,13	0,20	0,14
Age	-0,05	0,01***	-0,06	0,01***	-0,06	0,01***
Age des débuts dans la direction	-0,03	0,01***	-0,03	0,01**	-0,03	0,01***
Expérience comme choriste préalable à la direction	-0,28	0,22	-0,71	0,26**	-0,77	0,26**
Diriger un chœur est un choix	0,50	0,12***	0,26	0,14.	0,20	0,14
Formation vocale			0,80	0,15***	0,68	0,16***
Pratique d'un instrument			0,89	0,32**	0,81	0,33*
Formation à la direction de chœur			0,75	0,16***	0,47	0,20*
Formation par une fédération					-0,31	0,18.
Formation par un Centre d'Art Polyphonique ou une Mission Voix					0,28	0,17.
Formation à l'université					0,36	0,19.
Formation par un conservatoire					1,02	0,21***

Légende :

- . Valeur significative au seuil de 10%
- * Valeur significative au seuil de 5%
- ** Valeur significative au seuil de 1%
- *** Valeur significative au seuil de 0,1%

TAB. 7.1 – Régressions logistiques : impact des caractéristiques du chef de chœur sur la probabilité d'être rémunéré

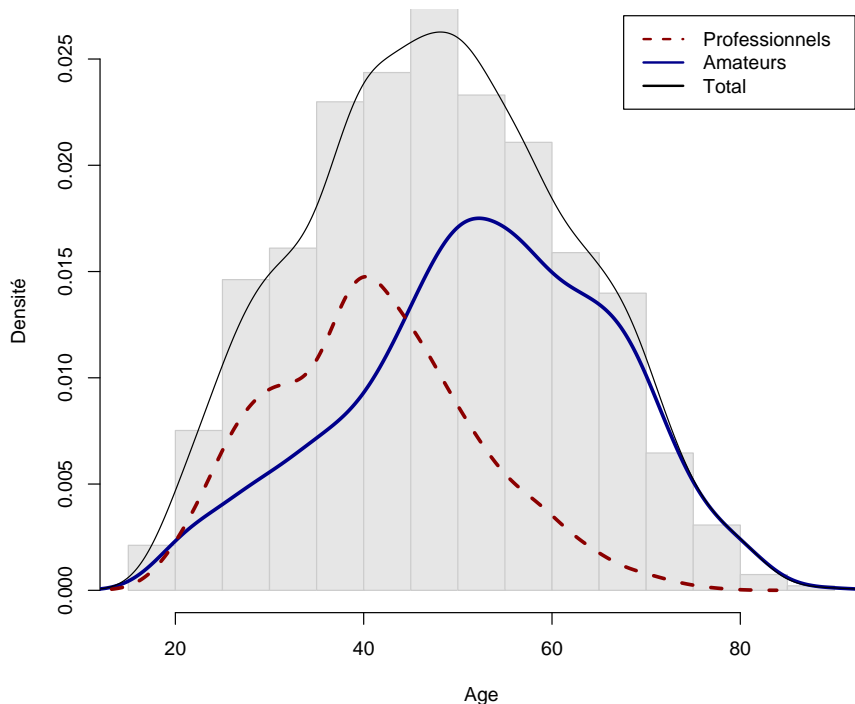


FIG. 7.1 – Age des chefs de chœur et professionnalisation de la direction

La professionnalisation récente de la direction chorale repose largement sur l'arrivée d'une nouvelle génération de chefs de chœurs.

Le genre d'un chef de chœur n'a pas d'effet sur la probabilité que celui-ci soit rémunéré. Si la population des chefs de chœurs professionnels est clairement plus féminisée que celle des chefs de chœurs amateurs, ce décalage est essentiellement lié à l'effet de génération évoqué plus haut, et au fait que la population des chefs les plus formés compte également une proportion de femmes plus élevée. Si les femmes sont plus présentes parmi les professionnels, ce n'est que dans la mesure où la professionnalisation de la direction est portée par une nouvelle génération de chefs qui est elle-même plus féminisée.

Les parcours des chefs professionnels se démarquent fortement de ceux des amateurs. Les chefs de chœurs professionnels ont fait leurs débuts dans la direction plus jeunes que les amateurs (l'âge des débuts dans la direction est corrélé négativement à la probabilité d'être rémunéré), et les trajectoires menant à la direction rémunérée est vécue, plus que celles conduisant au bénévolat, comme le résultat d'un choix individuel maîtrisé (cf Tableau 7.1, modèle 1). Ce qui se dessine en réalité

derrière ces corrélations, c'est l'existence d'une césure dans le rapport à la technique et musicale et à la formation. L'introduction d'indicateurs de formation musicale est parlant. La professionnalisation de la direction chorale est corrélée positivement au fait d'avoir suivi par exemple une formation vocale, et de pratiquer un instrument. Elle passe sans surprise par le fait d'avoir suivi une formation à la direction (cf Tableau 7.1, modèle 2). La prise en compte du passage par les différents types de formation à la direction permet de préciser ce point. Ce sont les formations à la direction développées les plus récemment qui ont un impact sur la professionnalisation, au premier rang desquelles les classes des écoles de musique. À l'inverse, les formations proposées par les fédérations de chant choral ont un impact négatif sur la probabilité de toucher un salaire. Les formations proposées par les universités et par les Centres d'Art Polyphonique (ou Missions Voix) ont un impact positif, mais atténué par rapport aux écoles de musiques (cf Tableau 7.1, modèle 3).

Une fois prises en compte les compétences et trajectoires musicales, la façon dont est vécue la trajectoire de direction perd de sa pertinence. Ce critère psychologique n'est en réalité que le reflet de la formation musicale du chef de chœur (diplômes d'écoles de musique, pratique instrumentale,...) à laquelle il est fortement corrélé. Le fait d'avoir été choriste avant de diriger gagne en revanche en significativité. Cette variable est corrélées négativement avec la probabilité d'être rémunéré (cf Tableau 7.1, modèles 2 et 3).

7.1.3 Transformations institutionnelles

La professionnalisation des chefs de chœur passe par une transformation de l'environnement institutionnel qui n'est pas sans rappeler les mouvements classiques de professionnalisation, au sens où les entend la sociologie des professions anglo-saxonne [Abbott, 1988]. On assiste à une diversification des associations représentant le chant choral face aux pouvoirs publics. Le développement du monde choral repose depuis les années 1950 sur les fédérations de chœurs. Depuis la fin des années 1990, des associations de chefs de chœurs viennent complexifier le paysage. La création de l'Institut Français d'Art Choral en 2000 illustre ce mouvement. L'IFAC n'appelle pas à la professionnalisation des chefs de chœur et le domaine d'action qu'il revendique est celui de « l'art choral » plus que la direction. Son action n'est cependant pas sans rappeler par certains aspects celle d'une association professionnelle. Ses membres sont essentiellement des chefs de chœurs que l'association représente auprès des pouvoirs publics. Des réflexions sont menées en son sein sur la formation

7.1. LA TRANSFORMATION D'UNE ACTIVITÉ

à la direction [Enguehard, 2007]. La publication d'un référentiel de compétences des chefs de chœurs inscrit résolument l'action de l'IFAC dans une tentative de cadrage de la professionnalisation de la direction. L'objectif poursuivi à travers cette démarche est explicite.

Bien que le milieu artistique en général, et musical en particulier, ne soit pas habitué à ce genre d'approche introspective qui sous-entend la création de cadres, de critères, que certains jugent incompatibles avec la discipline artistique, cette étape semble nécessaire à tout essai de structuration et d'organisation d'une « profession ». [IFAC, 2007]

L'IFAC n'est pas la seule association pouvant être évoquée ici. L'Association des chefs de Chœurs d'Île-de-France s'est transformée en 2010 en Société Française des chefs de chœurs. D'autres structures contribuent à représenter les chefs de chœur. Les Missions voix en région, héritées des Centres d'Art Polyphonique¹ rassemblent en leur sein un nombre important de chefs de chœurs qui contribuent à porter une réflexion sur la professionnalisation de la direction. La façon dont les Missions voix se sont emparées des données produites par l'enquête sur l'économie des chœurs amateurs illustre ce point. La question des déterminants de la professionnalisation des chefs et de ses effets occupe une place centrale dans la façon dont ils se saisissent de ces données, dans leur publication des résultats de l'enquête [Domenge, 2010] comme dans les restitutions qui en ont été faites en public à plusieurs reprises². En arrière-plan de leur lecture des données, on retrouve la volonté de montrer l'impact bénéfique de subventions aux chœurs qui, en permettant de rémunérer un chef professionnel, permettrait d'améliorer les compétences de l'encadrement du monde choral.

Au-delà de la structuration de réseaux de représentation des chefs auprès des pouvoirs publics, l'évolution institutionnelle la plus marquante qui porte la professionnalisation de la direction est la transformation des cursus de formation. Initialement basée sur l'autodidaxie et sur les stages non-diplômant proposés par des fédérations d'éducation populaire, la formation à la direction de chœur passe de plus en plus par des cursus en conservatoire débouchant sur des diplômes nationaux.

1. Nous reviendrons ultérieurement sur le rôle et l'histoire de ces structures.

2. Plusieurs présentations des résultats de l'enquête sur l'économie des chœurs amateurs ont été proposées par les Missions voix Lorraine (à Metz, le 13 Novembre 2010), Bourgogne (Dijon, le 4 décembre 2010), Nord Pas-de-Calais (Lille, 13 février 2010).

7.2 Transformation des formations à la direction

La formation à la direction de chœur s'est profondément transformée depuis les années 1940. Historiquement, elle est longtemps restée absente du conservatoire. Les chefs de chœurs se forment traditionnellement sur le tas, dans un cadre désinstitutionnalisé. Au lendemain de la guerre, les mouvements d'éducation populaire créent avec le soutien de l'administration à la Jeunesse et aux sports, une offre plus structurée. Celle-ci est organisée sous forme de stages. La seconde phase de transformation de la formation à la direction intervient à partir des années 1980. Elle est portée par des structures rattachées à l'administration de la Culture (les Centres d'Art Polyphonique puis les conservatoires). Cette évolution se traduit par la mise en place de diplômes et de cursus de longue durée. Nous verrons enfin que la professionnalisation de la direction est passée également par une réévaluation de la place de la direction dans les cursus universitaires orientant vers l'enseignement et l'animation musicale.

7.2.1 L'apprentissage désinstitutionnalisé : Autodidaxie et compagnonnage

La découverte de la direction ne se fait souvent pas dans le cadre d'un cours mais avant tout par la pratique. Yves, qui a longtemps enseigné la direction et dirigé un Centre d'Art Polyphonique évoque ses étudiants.

Les jeunes qui n'avaient pas dirigé, c'était assez rare, mais il faut dire que dans la direction en général, ça se passe toujours comme ça, on a toujours fait quelques tentatives dans un coin, quelque part, même en orchestre. Avec un petit groupe, on a toujours essayé de battre la mesure, comme on dit. Puis voilà, ça marche plus ou moins bien, des fois ça marche bien, ça peut-être spontanément assez efficace, mais en général, on arrive pas vierge complètement dans ces cours, c'est très très rare de dire « j'ai jamais dirigé, je voudrais... » (Yves, chef de chœur)

Les compétences de bases de la direction s'acquièrent donc souvent en dehors de toute formation institutionnalisée : sur le tas, par le biais des « heures de vol » auxquelles Pierre faisait allusion dans le cadre du chapitre sur la direction de chœur. Avant de faire le panorama des diverses formations proposées par des acteurs institutionnels nous présenterons donc ici ces modes d'apprentissages désinstitutionnalisés. La formation sur le tas prend des formes diverses, et peut passer notamment par une approche autodidacte. Bernard illustre bien cette capacité à s'auto-former en « glanant de la formation ».

7.2. TRANSFORMATION DES FORMATIONS À LA DIRECTION

Ma formation s'est faite vraiment en deux stages essentiels, et en glanant à droite et à gauche de la formation, et puis de la formation livresque aussi bien sûr.

La formation livresque, tu peux m'en parler ?

Eh ben livresque, ça continue encore maintenant. Ce qui m'a manqué, c'est toute cette culture musicale, l'histoire de la musique, moi je n'aborde plus un musicien avant d'avoir lu sa biographie, savoir ce qu'il a vécu, qui il a rencontré, qui l'a influencé. Aussi j'avais acheté un bouquin, j'avais oublié le nom, un grand chef de chœur suisse qui avait fait un livre sur la direction chorale, et il y avait Jean François Sénart, un ancien À Cœur Joie, qui avait écrit un bouquin qui s'appelait *Le geste musicien*. Donc, j'ai acheté un bouquin de Jacques Barbier sur comment prononcer le vieux français dans la renaissance. Donc, à la fois des livres didactiques sur la musique, et des techniques de direction. (Bernard, Chef de chœur)

Au delà de l'autodidaxie, la direction « sur le tas » repose essentiellement sur les relations entretenues avec des chefs en exercice. L'observation et l'imitation occupent une place centrale Dans l'apprentissage.

Petit à petit, je suis allée voir des concerts de musique classique, des concerto et tout ça. Et je regardais vachement les chefs. Je me suis rendue compte que les deux mains ne travaillaient pas en même temps, qu'il y en avait une qui parfois tenait la note, une qui donnait le départ. En regardant les autres, on apprend. Je pense que je dirige très très mal actuellement, mais c'est vraiment sur le tas, j'ai appris en regardant les autres, j'ai eu aucun cours de technique. (Marianne, Chanteur et Chef de chœur)

Dans le cadre de l'enquête d'Etat des lieux du chant choral réalisée auprès des chefs de chœurs, certaines réponses apportées à la question ouverte Avez vous suivi une « formation autre » traduisent ce type de formation désinstitutionnalisée : « formation « sauvage » auprès du chef de chœur des *Mélodies* », « avec le chef de chœur dont j'étais l'accompagnateur » ; « autres chœurs en tant que chef assistant ». Certains chefs ont une approche systématique de ce mode de formation et font la démarche d'assister aux répétitions de différents chœurs pour observer le travail des chefs. La situation la plus courante reste celle d'un assistant qui se forme au sein de son chœur ou même du choriste qui se nourrit de l'exemple de son chef. Les relations de maîtres à élèves qui se tissent dans ce cadre prennent une importance particulière. Ces relations sont dans le fond tout à fait similaires à celles observées dans les autres segments de la musique classique où le lien entre étudiants et professeur joue un rôle fondamental dans la formation artistique des musiciens. Ces relations de filiations

musicales ont la plus part du temps pour cadre le système institutionnel de formation. Elle se déploient dans le cadre de relations pédagogiques formalisées — classes, master-classes, . . . — et jouent un rôle important dans la circulation des étudiants d'un conservatoire à un autre [François *et al.*, 2005, Lurton, 2005]. Le cas des chefs de chœur confirme le poids de ces liens interpersonnels dans les trajectoires de formation des musiciens, d'autant plus qu'elles peuvent se déployer en dehors de tout cadre pédagogique institutionnalisé. La formation à la direction est alors évoquée dans les termes de l'apprentissage artisanal et du compagnonnage.

J'insiste beaucoup sur l'idée du compagnonnage, c'est-à-dire quelqu'un qui est plus vieux, qui prends des assistants, et les assistants font le tour de France, et puis ils ont une pratique. Parce qu'on a de plus en plus tendance à penser que la direction de chœur c'est une technique qui s'apprend, et je pense que de vivre de l'intérieur de la vie d'un groupe, c'est un apprentissage progressif, ça me semble très important. (Patrick, chef de chœur)

Enfin, ce mode de formation semble également assez largement institutionnalisé dans certains segments du monde choral. Le cas des maîtrises religieuses en particulier revient à plusieurs reprises comme un milieu au sein duquel la fonction de direction fait l'objet d'une transmission et d'un apprentissage basé sur la sélection et la formation par le chef d'assistants appelés à prendre sa relève.

Les maîtres de chapelles se succédaient un peu par cooptation, c'était les anciens élèves, et il y avait eu une vie musicale régulière, mais toujours liée aux offices, ou aux événements collectifs. [. . .] Donc pour moi c'est cette vision, ce qui est intéressante, c'est que c'est une pratique de maîtrise qui a existé en France. (Bernard Tétu)

Plusieurs témoignages de chanteurs ou de chefs passés par des maîtrises confirment ce mode de fonctionnement où la fonction de direction fait l'objet d'une forme de compagnonnage avant d'être transmise du chef vers les assistant qu'il a formés.

7.2.2 Les stages : un héritage de l'éducation populaire

Les stages, master-classes et autres sessions de formations courtes sont des étapes classiques dans les parcours de musiciens. Elle sont la plupart du temps considérées comme des formations annexes à celles des écoles de musique et conservatoires. Elles interviennent plus comme un complément que comme formation principale [Lurton, 2005]. La situation est différente en ce qui concerne la direction chorale, où les stages jouent un rôle beaucoup plus important. Les chefs de chœur se forment

7.2. TRANSFORMATION DES FORMATIONS À LA DIRECTION

très largement, et parfois de façon exclusive dans le cadre de sessions courtes de formations.

Le poids des stages doit être mis en relation avec la dimension amateur du milieu, et abordé dans une perspective historique. Le chant choral et plus particulièrement la direction de chœur ont longtemps été absents des cursus de conservatoire. L'héritage du conservatoire national et de ses succursales créées au lendemain de la révolution française pour combler le vide laissé par la fermeture des maîtrises des cathédrales se fait sentir. Tournés avant tout vers l'enseignement instrumental, ils n'abordent les pratiques vocales que par le biais du chant lyrique. En réaction à cette situation, les mouvements de chant choral qui se développent dans les années 1940 et 1950 organisent des sessions de formation à la direction chorale. Les témoignages d'acteurs ayant connu cette époque lient directement l'organisation et la participation à des stages de direction aux carences du conservatoire.

Tout amateur qui avait envie de diriger était accueilli, « Venez venez venez, on a besoin de chefs de chœurs, les gens ont envie de chanter, il faut former des chefs ». Et ils ne se formaient pas au conservatoire, ça n'existait pas. Ça a un peu changé ça. [...] . À cette époque là, le conservatoire était nul dans ce domaine. Le chant choral n'existait pas, ou enfin si, il existait, mais... ça n'était pas considéré comme une technique, ça n'était pas enseigné. (Yves, chef de chœur)

Dès la seconde moitié des années 1940, on assiste donc au développement de sessions de formation à l'attention des chefs sous l'impulsion des mouvements d'éducation populaire. La fédération À Cœur Joie joue un rôle important dans ce processus. Les sessions de formation occupent très vite une place centrale dans l'activité du mouvement. Lorsqu'il décrit la vie du mouvement au début des années 1950, Yves évoque les réflexions menées au sein du mouvement autour de cette activité de formation. Il illustre la façon dont celui-ci cherche à structurer son action de formation.

Ces stages ont été d'abord un stage annuel, l'été, des stages de direction pour former les chefs. Alors, là, moi je trempais là dedans, à fond, pour savoir quelle pédagogie employer. Faut-il une structure... organisée? régulière? Par exemple : stage premier degré, deuxième degré, troisième degré. Je ne peux pas passer au deuxième degré tant que je n'ai pas obtenu, un système un peu scolaire mon satisfecit de premier degré, et ainsi de suite, voilà. Puis on est revenu à des choses un peu plus libres après, parce qu'on s'aperçoit qu'on était un peu trop scolaire, un peu trop dogmatique (Yves, chef de chœur)

À Cœur Joie n'est pas la seule structure à développer cette action de formation. La fédération tout d'abord n'est pas totalement indépendante. Son activité en

matière de formation est très étroitement liée à celle des services du ministère de la Jeunesse et des sports. La systématisation des actions de formation est en effet portée par les Conseillers Techniques et Pédagogiques de cette administration³. Le lien tissé entre fédération et administration de la jeunesse et des sports autour de la question de la formation se traduit également par leur lieu des stages. Les premiers stages sont accueillis par des infrastructures dépendant du ministère.

J'ai du faire ma première session comme stagiaire À Cœur Joie en 56. [...] Les stages À Cœur Joie étaient en partie encadrés par des CTP, et on fonctionnait dans les CREPS. À Dinard, c'était au CREPS. Une année, on était au CREPS de Boulouris, et il y avait l'équipe de France de volley-ball qui était en stage. Ils nous avaient provoqués, si bien que j'ai joué au volley contre l'équipe de France (Dominique, Chef de chœur)

D'autres fédérations d'éducation populaire ont une offre de formation comparable à celle d'À Cœur Joie. Le rôle joué par l'éducation populaire dans la formation des chefs a des effets sur la physionomie du monde choral. La finalité poursuivie par les structures organisatrices n'est pas nécessairement musicale et il s'agit parfois moins de former un musicien capable d'encadrer un chœur, qu'un animateur capable de faire chanter un groupe. Les termes utilisés dans le cadre de cette mouvance sont révélateurs. Plutôt que de chef de chœur, on parle de chef de chant, ou de meneur de chant. En insistant sur la dimension « animation » de la direction chorale, ce lien étroit qui se tisse entre éducation populaire et formation des chefs a sans aucun doute contribué à creuser le fossé déjà existant entre chant choral et conservatoires.

7.2.3 Les Centres d'Art Polyphoniques

Le paysage de la formation à la direction de chœur se transforme profondément à partir de la fin des années 1970. La création des Centres d'Art Polyphoniques constitue un tournant dans la formation des chefs de chœurs. La finalité première de ces structures est la formation dans le domaine choral. La création des deux premiers centres polyphoniques, en Île-de-France et en Bourgogne, sont révélateurs de la rupture introduite par ces structures. Stéphane Caillat, premier directeur artistique du Centre Polyphonique d'Île-de-France évoque ici sa création.

Vincent Berthier de Lioncourt était à ce moment là le responsable musique de la DRAC Île-de-France. Et puis c'était une époque bénie où les subventions étaient plus faciles que maintenant. Et alors, comme il

3. Le développement du corps des Conseillers Techniques et Pédagogiques est traité plus en détail dans le chapitre 8 sur les politiques publiques du chant choral.

7.2. TRANSFORMATION DES FORMATIONS À LA DIRECTION

était chef de chœur lui même, il s'intéressait beaucoup, particulièrement à cette pratique là. Et il nous parlait souvent, à Philippe Caillard, à moi-même, à d'autres de, la possibilité de créer une chose qui n'existait pas, une structure permanente pour la formation des choristes et des chefs de chœurs. Oh, alors cette idée là, on se disait mais « Bon sang, voilà, ça y est ! » Notre travail à Jeunesse et Sport était un travail sporadique, comme ça, un petit coup à droite, un petit coup à gauche, avec des gens souvent qu'on ne revoit pas. (Stéphane Caillat, chef de chœur)

Nous reviendrons dans le cadre du chapitre des politiques publiques du chant choral sur le changement du ministère de tutelle dans cette prise en charge de la formation à la direction. L'élément important ici est l'évolution de la forme des formations. On passe de formations ponctuelles à des formations suivies à plus long terme. La tutelle du ministère de la Culture a pour effet de rapprocher l'enseignement de la direction de chœur des cadres plus traditionnels de formation musicale des conservatoires. Encore faut-il souligner que cette évolution n'est absolument pas une rupture et s'inscrit pleinement dans la continuité de la période dominée par les actions d'éducation populaire. Les directeurs artistiques de Centres d'Art Polyphoniques sont pour la plupart des Conseillers Techniques et Pédagogiques du ministère de la Jeunesse et des Sports, qui ont longuement pratiqué les stages d'éducation populaire, et particulièrement ceux d'À Cœur Joie tant dans le cadre de leur propre formation qu'en tant que formateurs. La plupart des Centres d'Art Polyphonique ont donc pu continuer à organiser des stages, tout en cherchant à définir un mode de fonctionnement qui leur soit propre, comme le souligne le premier directeur du Centre de Paris.

J'avais dit « On ne va pas marcher sur les brisées des associations », et je pensais essentiellement à À Cœur Joie, parce que les associations fonctionnent essentiellement par stages. Nous, nous allons fonctionner alors évidemment sur le plan local, c'est-à-dire en lien avec la région parisienne, et on va fonctionner par cours. C'est-à-dire on va faire ce qu'ils ne font pas, on ne va pas faire ce qu'ils font ; bon, ça n'a pas duré, parce que la fin détermine les moyens quand même, mais les stages n'ont jamais été très très nombreux. (Stéphane Caillat)

Les Centres d'Art Polyphoniques occupent donc une position transitoire dans l'histoire de la formation à la direction de chœur, entre les formations proposées par les mouvements d'éducation populaire sous forme de stages, et les formations proposées par les conservatoires, sous l'égide du ministère de la Culture.

7.2.4 L'entrée du chant choral au conservatoire

Le développement des Centres d'Art Polyphonique annonce l'entrée du chant choral au conservatoire. Dans les années 1970, Camille Roy, directeur du conservatoire de musique de la maison de la culture de Chalon-sur-Saône recrute Bernard Tétu pour créer une classe de chant choral. Une telle décision est alors une initiative innovante. Trois décennies plus tard, la direction chorale tend à s'imposer dans l'enseignement des écoles de musique au même titre par exemple que d'autres disciplines musicales. Le parcours de Stéphane reflète les transformations de l'enseignement de la pratique chorale au conservatoire. Il se lance dans des études musicales au milieu des années 1970, et découvre le chant choral à cette occasion. Sa formation passe en premier lieu par les stages que nous avons évoqués plus haut.

Très vite au bout d'un an j'ai fait mes premiers stages d'initiation à la direction de chœur et puis j'ai mis le doigt dans l'engrenage à un moment où tout l'encadrement des chœurs, c'était à l'époque essentiellement des chœurs associatifs, des chœurs amateurs, ne s'effectuait que par stage ou sur le tas. (Stéphane, chef de chœur)

À l'issue de ces études, il cherche un emploi et est embauché par un conservatoire pour enseigner le chant choral. Il souligne la nouveauté de la démarche à cette époque (fin des années 1970, début des années 1980).

J'ai trouvé du boulot dans un conservatoire avant d'en trouver comme maître auxiliaire. Et je me suis retrouvé dans un conservatoire où il y avait la volonté du directeur de commencer à développer une activité chorale. C'était tout neuf et il n'y avait pas beaucoup de conservatoires à l'époque qui développaient une volonté de développer une activité chorale. J'ai eu quelques heures de chargé de cours. (Stéphane, chef de chœur)

Deux points doivent être soulignés. D'une part, il s'agit d'une classe de chant choral, et non de direction chorale. L'entrée du chant choral au conservatoire est passé dans un premier temps par la pratique du chœur encadrée par des enseignants, avant que la direction du chœur à proprement parler soit enseignée. Par ailleurs, le recrutement de Stéphane ne repose sur aucune autre formation que les stages qu'il a suivi et sa formation sur le tas. Il n'existe alors aucun diplôme national validant la qualification des chefs de chœurs. C'est en réponse à cette situation qu'est organisé en 1981 le premier CA⁴ de chant choral. La création de ce diplôme aligne le chant choral

4. Certificat d'Aptitude. Il s'agit du diplôme d'enseignement musical validant les compétences des professeurs de conservatoire.

7.2. TRANSFORMATION DES FORMATIONS À LA DIRECTION

sur les autres disciplines musicales. Stéphane obtient le CA lors de cette première session, ce qui lui permet de conforter sa position de professeur de conservatoire. Le contenu de son enseignement va être amené à évoluer.

En 85, on m'a demandé de réfléchir à la mise en place d'une classe de direction de chœur. Je me suis senti très vite un peu à court. Alors à ce moment là, la classe de Bernard Tétu à Lyon existait, mais je n'avais plus le loisir d'aller suivre une formation à temps plein. C'était en 87-88 ; 88-89, dans ces années là. Et pour donner quelques points de repère, il y avait dans ces années là cinq ou six classes de direction en France : Bordeaux, Marseille, Strasbourg , Paris, il y en avait peut-être une ou deux qui fonctionnaient déjà. Et aujourd'hui [en 2005] dans le dernier recensement qu'on a fait, on en était à 30, 32 ou 33. (Stéphane, chef de chœur)

Cette citation souligne la transformation profonde de la place du chant choral au conservatoire au cours des années 1980. L'instauration d'un CA n'est qu'un premier pas vers un alignement général de l'enseignement de la pratique du chœur et de sa direction sur les autres disciplines musicales. Très vite, l'intégration du chant choral au conservatoire ne consiste plus uniquement en l'ouverture de classes de chant choral. Elle passe également par l'intégration de la direction chorale comme discipline à part entière. La création d'une classe de direction de chœur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, sous la responsabilité de Bernard Tétu est une étape importante. Elle marque l'intégration de la direction de chœur au sommet de la pyramide des conservatoires. Comme le souligne Stéphane, elle est suivie d'une diffusion de l'enseignement de la direction aux échelons inférieurs du système de formation musicale. L'intégration du chant choral au système des conservatoires est parachevée en 1994 par la création du DE de chant choral qui complète avec le CA la palette des diplômes musicaux.

Les formations qui se développent au conservatoire prennent le relais de celles proposées par les Centres d'Art Polyphonique. La continuité entre les deux structures est frappante. Les Centres Polyphoniques ont joué un rôle important dans la formation des enseignants recrutés par les conservatoires. Gérard par exemple a pu passer le CA en 1997 après avoir suivi une formation proposée par un Centre Polyphonique de région. Certains formateurs qui ont enseigné au sein des Centres Polyphoniques ont poursuivi par la suite leur carrière dans les conservatoires. L'énumération par Stéphane Caillat des collaborateurs ayant participé aux formations du Centre d'Art Polyphonique d'Île-de-France est révélatrice.

Qui ont été les premiers formateurs ?

Ben, j'ai cité des noms tout à l'heure, qui ont été très vite des collaborateurs précieux, donc j'ai cité Jacques Barathon, qui a été emporté par un cancer il y a deux ans, Roland Lemêtre qui travaille toujours, qui est au conservatoire de Rueil-Malmaison je pense. Assez rapidement, il y a eu un instructeur qui y est toujours d'ailleurs, un brésilien qui s'appelle Homero Ribeiro de Magalhaes, et il y est toujours, il enseigne d'ailleurs le chant choral dans les parages, je sais plus où, dans un conservatoire [Conservatoire de Chatillon]. (Stéphane Caillat)

Cette continuité entre Centres d'Art Polyphonique et conservatoire a été l'origine d'une crise des premiers, quand l'offre de formation des conservatoires en est venue à faire doublon avec la leur⁵.

7.2.5 Cursus d'enseignement et d'animation musicale

Un dernier secteur ne doit pas être négligé en ce qui concerne la formation à la direction de chœur. Plusieurs formations musicales ne dépendant pas de l'enseignement musical spécialisé accordent au chant choral une place variable, et offrent à des acteurs l'occasion de découvrir et de se former à la direction de chœur. Deux cursus en particulier, liés à l'enseignement de la musique dans le cadre de l'éducation nationale jouent un rôle important. Il s'agit des formations orientant vers l'enseignement de la musique au collège et au lycée d'une part, à l'école primaire d'autre part. Ces formations ont connu vis-à-vis du chant choral la même évolution historique que nous avons déjà évoquée à propos de l'enseignement musical spécialisé. La direction chorale y a été marginalisée avant de bénéficier de la vague de professionnalisation de l'enseignement de cette discipline dans les années à partir des années 1990.

Enseignement secondaire

La formation des professeurs d'éducation musicale en collège et lycée passait dans les années 1950 par l'obtention du CAEM (Certificat d'Aptitude à l'Enseignement Musical), préparé exclusivement dans le cadre des formations du lycée La Fontaine de Paris. Le témoignage pour le moins mitigé de cet ancien enseignant de musique souligne d'une part la présence de la direction chorale parmi les matières enseignées, mais également la faible reconnaissance dont elle semble bénéficier, et le peu de cas manifestement fait de la pratique chorale dans le cadre de l'enseignement musical.

J'avais eu une formation au lycée La fontaine, comment je dirais? Gentille et catastrophique, c'est-à-dire que notre professeur de chant choral,

5. Ce point sera traité dans le chapitre sur les politiques du chant choral.

7.2. TRANSFORMATION DES FORMATIONS À LA DIRECTION

qui était un homme adorable au demeurant, lorsqu'il devait nous faire travailler en direction, disait « quelle est la prochaine victime ? »... et on était toujours deux à lever la main, et on était toujours deux à avoir envie de diriger une chorales. Et, et la plupart effectivement, de futurs professeurs de musique, passer en direction, c'était être victime, vous vous rendez compte ? (Richard, Chef de chœurs)

Cette marginalisation de la pratique chorale s'est accentuée avec la fermeture du Lycée La Fontaine, remplacé par les préparations au CAPES et à l'agrégation de musique dispensées par les départements de musicologie. Les épreuves de direction chorale aux épreuves de l'agrégation et du CAPES (dont l'intitulé exact est désormais CAPES d'enseignement et de direction chorale) n'ont été réintroduites que tardivement. Des cours de direction chorale sont désormais proposés par certains départements de musicologie. Il faut cependant souligner que cette évolution reste très partielle comme le souligne ce chargé de Mission voix qui fait le point sur les filières universitaires de préparation au CAPES de sa région.

À *P...*, les étudiants ont de la direction de chœur dès la première année, à raison d'une heure, une heure et demie par semaine, en grands groupes, 40 étudiants par cours, on fait ce qu'on peut avec ça. Par contre à *R...* il n'y a rien du tout, il n'y a encore rien du tout, alors qu'il passent un CAPES d'éducation musicale et de chant choral, avec une épreuve de direction de chœur. (Stéphane, chargé de Mission voix)

Les Centres d'Art Polyphonique ont également pu jouer un rôle important en la matière. Éric, ancien directeur de Centre d'Art Polyphonique évoque ainsi longuement au cours de son entretien les partenariats avec l'éducation nationale. Des actions ont été montées pendant plusieurs années de suite pour assurer la formation continue des professeurs d'éducation musicale en matière de direction de chœur.

Il y a eu des inspecteurs de l'Éducation Nationale qui ont voulu développer les chorales scolaires, parce que c'était très répandu, et qui à un moment donné et très rapidement d'ailleurs ont fait appel à moi. L'inspecteur régional de la musique était lui aussi membre de droit de l'association. Donc on a mis sur pied des stages pour ces profs de collège, et alors là ça a été très fécond, on a beaucoup contribué à leur apporter des éléments de formation, des éléments de documentation, donc à faire progresser les chorales d'établissement.[...] On a fait des stages de cinq jours, pendant plusieurs années consécutives, les profs étaient ravis, l'inspecteur avait trouvé le moyen pour qu'ils soient pris en charge financièrement pour leurs déplacements et pour l'hébergement. bon, là aussi c'était un contexte très favorable, et mon successeur en a hérité, elle a pu faire ça deux ans, et puis tout à coup, il n'y avait plus moyen

de prendre les professeurs en charge. Et là ça a été quand même un très bon travail avec l'éducation nationale. (Éric, directeur de Centre d'Art Polyphonique)

Enseignement primaire

En ce qui concerne l'éducation musicale dans l'enseignement primaire, celui-ci a été confié à l'origine aux maîtres d'école généralistes qui disposaient d'une formation musicale dans le cadre de l'école normale. De ce point de vue, le monde musical ne fait pas exception quant à la dénonciation de la superficialité des connaissances des instituteurs qui va de pair avec leur polyvalence [Peyronie, 1998, p. 58]. Ce chargé de Mission voix souligne ainsi que l'évolution de la formation musicale des instituteurs ne leur permet pas de répondre aux exigences des programmes musicaux à l'école primaire.

Les programmes sont hyper bien faits, il y a beaucoup d'écoles de musique qui font pas le tiers ou le quart dans les trois premières années de ce que l'Éducation Nationale prétend faire pour tous les enfants, quand on lit les programmes. Mais que peut faire un instituteur qui aujourd'hui aura eu depuis qu'il a quitté le collège, en tout et pour tout 14 heures de formation à la musique ? À l'IUFM, le volume de formation à la musique obligatoire c'est 14 heures. Et ce ne sont que les volontaires, il y a de la place pour 20 à 25 volontaires sur une promo de 150 qui peuvent choisir la dominante musicale. Alors que l'école normale, c'était trois ans de formation à temps plein avec 2 h de musique par semaine. (Stéphane, chargé de Mission voix)

Stéphane souligne que la situation n'est malgré tout pas figée. Si la musique a tendance à être très largement marginalisée dans la formation des instituteurs, l'Éducation Nationale emprunte d'autres voies pour promouvoir l'éducation musicale. La tendance depuis les années 1980 est à la remise en cause de la polyvalence de l'instituteur qui va de pair avec une ouverture de l'école à des intervenants extérieurs spécialisés.

Par contre aujourd'hui, l'école est beaucoup plus ouverte qu'autrefois, avec la notion partagée de partenariat pédagogique. Quelques inspecteurs résistent sous prétexte de polyvalence du maître. Donc en même temps c'est grâce à ça que l'école soit ouverte sur les arts. (Stéphane, chargé de Mission voix)

Cette évolution s'est faite tout d'abord sur une base locale. Quelques municipalités dans un premier temps — comme la ville de Paris — ont pris l'initiative

7.2. TRANSFORMATION DES FORMATIONS À LA DIRECTION

de nommer des intervenants musicaux chargé d'intervenir dans les écoles. La direction chorale est intégrée à la formation de ces intervenants. Les cursus de formation peuvent faire l'objet de partenariats avec les acteurs susceptibles de dispenser des formation à la direction chorale : fédérations et Centres d'Art polyphonique sont mobilisés. Colette se souvient avoir bénéficié de l'enseignement des formateurs À Cœur Joie après avoir été reçue au concours des musiciens intervenants de la ville de Paris.

Entre-temps, j'ai eu une petite formation, parce que j'ai passé le concours de la ville de Paris. Ça recrute des gens qui enseignent la musique dans des écoles primaires. C'est un corps à part entière d'enseignants payés par la musique de Paris. J'ai passé le concours parce que j'avais besoin de travailler au niveau du DEUG. je l'ai eu et j'ai eu une petite formation, donc j'ai travaillé, avec Corneloup. J'ai eu une petite formation À Cœur Joie, une fois par semaine, et ils montraient un peu l'apprentissage du chant, le répertoire. C'était en 1982. (Colette, chef de chœur)

À partir des années 1980, des partenariats entre éducation nationale et ministère de la Culture généralisent ces initiatives, et aboutissent à la création du Diplôme Universitaire de Musicien Intervenant (DUMI), délivré par les Centres de Formation de Musiciens Intervenants (CFMI). C'est finalement avec des structures relevant de l'administration de la culture que l'éducation nationale institutionnalise la formation des intervenants musicaux. La professionnalisation de la direction chorale et de son enseignement au cours des années 1980 et 1990 aboutit à une meilleure prise en compte de la pratique chorale. La façon dont Benoît évoque son parcours au CFMI révèle de ce point de vue l'importance accordée au chant choral, reconnu comme un outil d'éducation musicale privilégié.

Je sais pas comment ça se passe dans les autres CFMI, mais à V... , c'est très très axé sur le chant. Donc on a des cours de chant particulier, on a une chorale, avec les enfants, on chante énormément, et, on a beaucoup de pratiques chorales. C'est-à-dire qu'on fait pas mal de création basées sur la voix, l'écriture, l'invention, tout ça, on doit écrire un chœur... [...] Notre formation nous permet, comme on est amené à faire un peu de direction, ça nous permet aussi de nous diriger vers la direction de chœur, professionnellement. (Benoît, chef de chœur, musicien intervenant)

Cette citation contraste de façon frappante avec la description souvent désabusée de formations au sein desquelles la direction était marginale voire absente (celle de Richard, ou même de Colette). Les formations orientant aux métiers de l'enseignement et de l'animation musicale dans le cadre de l'Éducation Nationale ont donc

CHAPITRE 7. LA PROFESSIONNALISATION DE LA DIRECTION

connu une évolution indéniable. Si le chant choral y est longtemps resté marginal, cette situation tend à changer depuis le milieu des années 1980. La direction chorale est désormais enseignée au sein de plusieurs cursus et fait théoriquement partie du bagage des enseignants de musique dans le secondaire et des intervenants musicaux dans le primaire. La place du chant choral dans l'enseignement musical proposé par l'Éducation Nationale demanderait à être creusée. Les éléments dont nous disposons tendent à montrer que son importance est encore toute relative. Elle reste tributaire du retard accumulé au cours de plusieurs décennies, et d'autre part d'inégalités de situation fortes. La disponibilité d'intervenants musicaux pour épauler le travail des instituteurs est encore loin d'être systématique. Elle varie et dépend très fortement du contexte local. Le virage pris au cours des années 1980 et 1990 n'en est pas moins remarquable et s'inscrit pleinement dans un mouvement de reconnaissance croissante du chant choral, et de professionnalisation de la direction et de son enseignement.

L'évolution des formations à la direction de chœur est révélatrice. D'une absence totale de formation à la direction au début des années 1940, nous sommes passés à une situation marquée par la diversité de cursus susceptibles d'être validés par des diplômes de conservatoire, des concours d'enseignement musical (DE et CA), des concours d'enseignement généraliste (CAPES et Agrégation) ou par un diplôme de musicien intervenant (DUMI). Cette évolution a été progressive. À la fin des années 1940, les stages des mouvements d'éducation populaire mettent un terme à l'absence totale de formation à la direction. À partir de la fin des années 1970, on assiste au développement d'une offre nouvelle. Les Centres d'Art Polyphonique ont permis le développement d'une offre de formation à plus long terme que les simples stages. Ils font le lien entre les stages d'éducation populaire et les cursus d'écoles de musique. Ces derniers se développent à partir des années 1980, conjointement à la création des diplômes d'enseignement du chant choral qui alignent cette pratique sur les autres disciplines musicales au sein du conservatoire. Enfin, la professionnalisation de la direction chorale et de son enseignement ont eu des conséquences concrètes dans le domaine de l'enseignement musical au sein de l'Éducation Nationale. Les formations orientant vers le professorat de musique ont tendance à accorder une place croissante à la direction chorale depuis les années 1990, de même que l'enseignement musical à l'école primaire. Les cursus universitaires orientant vers ces métiers constituent désormais également un cadre de formation pour chefs de chœurs.

Cette évolution des formations à la direction ne s'est pas traduite par la substitution d'un système à un autre. Si les cursus de direction des conservatoires ont

clairement marginalisé les formations des Centres d'Art Polyphonique, ils n'ont pas remplacé les stages et sessions de formation courtes organisés en particulier par les fédérations, pas plus qu'ils n'ont fait disparaître la formation sur le tas de chefs largement autodidactes. La cohabitation de ces différents cursus de formation contribue à la différenciation des parcours des chefs bénévoles et des chefs rémunérés. Les stages restent pour les chefs bénévoles venus à la direction sur le tas un moyen privilégié de compléter leur formation. Les cursus de conservatoire orientant vers l'obtention d'un diplôme, et les cursus universitaire orientant vers l'enseignement sont de leur côté des voies orientant vers la professionnalisation.

7.3 La profession de chef de chœur

Nous concluons cette partie en nous penchant sur les conditions d'exercice du métier de chef de chœur. Nous mettrons en évidence les limites de la professionnalisation de cette activité. Même rémunérée, l'activité de direction reste souvent une source de revenu annexe. La professionnalisation des chefs de chœur passe dès lors par la combinaison de la direction avec d'autres activités rémunérées, parmi lesquelles l'enseignement musical tient une place importante. Si ces caractéristiques semblent en première lecture rapprocher la direction de chœur de la situation des musiciens interprètes professionnels, il faut en réalité déconstruire au moins partiellement un tel parallèle. L'identité professionnelle des chefs de chœurs est clivée. Si une partie des chefs relève en effet d'un modèle proche de celui des autres métiers du monde de la musique, une autre partie de la profession est en définitive plus proche des mondes de l'animation musicale et de l'enseignement généraliste dans le cadre de l'Éducation Nationale.

7.3.1 Pluriactivité : les limites de la rémunération

Comme pour les autres musiciens professionnels, la professionnalisation des chefs de chœurs passe par la constitution d'un portefeuille d'activités qui leur permet de stabiliser leur situation financière en multipliant les employeurs. Ce phénomène classique dans les mondes artistiques [Menger, 1989] prend plusieurs formes dans le cas des chefs de chœurs. Il se traduit d'abord dans la multiplication des chœurs avec lesquels les chefs travaillent. Les deux tiers (67%⁶) des chefs de chœurs rémunérés travaillent avec plusieurs chœurs, alors que ce n'est le cas que pour un quart des

6. Source : État des lieux du chant choral, enquête auprès des chefs de chœurs.

chefs non rémunérés (27%). Ce taux s'élève à 84 % pour les chefs de chœur déclarant que la direction est leur revenu unique ou principal. De même que pour les musiciens interprètes qui, à l'exception des musiciens employés par un ensemble musical permanent, ne tirent généralement pas leur revenus d'un seul employeur, il est rare que la rémunération proposée par un seul et même chœur permette à un chef de subvenir à ses besoins. L'analogie s'arrête là cependant. Les mécanismes conduisant à cette situation ne sont pas les mêmes. S'ils tiennent dans les deux cas à la façon dont est organisé le travail des ensembles employeurs, ces modes d'organisation sont radicalement différents pour les interprètes professionnels et les chefs de chœurs employés par des chœurs amateurs. La façon dont Julien décrit cette question de la rémunération permet de saisir les mécanismes à l'œuvre.

Tu vois ce chœur là, il paye 50 € la répétition de la main à la main, comme d'hab' les chœurs amateurs, avec la caisse noire en disant le chœur il est bénévole. Donc tu regardes sur le mois il y a 4 ou 5 répétitions. Ça fait 200 € par mois pour 50 € dans la semaine. Si tu veux à l'heure c'est quand même bien payé. Deux heures de répétitions, ça fait 25 € de l'heure, c'est pas dégueulasse, mais bon, t'en fais qu'une par semaine. [...]

C'est un peu le plan galère. Quoique si tu arrives à avoir un chœur par soir, tu peux en gros espérer avoir 1 000 € par mois. Bon, ça te prend moins de temps que de bosser 35 heures par semaines, on est tout à fait d'accord. Ça te prend le temps de déplacement pour aller là bas, ça prend un peu de temps, parfois un peu de temps de préparation, ça prend en tout une heure de préparation avant, c'est bien le maximum, donc en tout le temps trois heures, trois ou quatre heures, voilà. Et puis plus tu prends de chœurs amateurs, plus le chœur est amateur, enfin, amateur, plus le chœur est mauvais, moins tu as de préparation avant, parce que tu lis une fois, eux ils vont mettre un mois pour l'apprendre, tu vois, c'est toujours pareil. (Julien, chef de chœur)

Plusieurs facteurs propres à l'organisation des chœurs amateurs limitent la capacité de ces structures à constituer un marché de l'emploi indépendant pour les chefs. La fragilité financière de ces structures et leurs difficultés à rentrer dans le cadre d'une économie déclarée doivent être prises en compte. S'il y a rémunération ici, elle se fait « de la main à la main, comme d'habitude ». Les témoignages concordent pour évoquer un changement des mentalités perceptible dans le monde choral et une tendance à la banalisation de la rémunération. Cependant, la réticence des chœurs amateurs à rentrer dans une démarche de rémunération de leur chef de chœur et plus encore à le déclarer reste forte. Nous avons vu par ailleurs que les méandres administratifs de la déclaration d'un salarié a tendance à effrayer les gestionnaires

des chœurs amateurs, eux mêmes souvent bénévoles et peu aguerris aux questions techniques que posent la rémunération d'un salarié⁷.

D'autres facteurs plus structurels posent des limites à l'ampleur de la rémunération des chefs de chœur par les ensembles amateurs. Le point central ici est la temporalité du travail des ensembles amateurs. La comparaison avec les musiciens interprètes est parlante. Pour ces derniers, la multiplication des employeurs est liée au mode d'organisation par projet de la production musicale : les musiciens sont embauchés par des ensembles à l'occasion d'une production qui tournera un nombre limité de fois. Les chœurs amateurs ne fonctionnent pas selon la même temporalité. Leur fonctionnement s'inscrit dans un rythme généralement annuel calé sur l'année scolaire. Et ce n'est pas tant la temporalité limitée des projets qui implique une multiplication des employeurs que la forte dilution de cette activité dans le temps, et leur limitation pour les chœurs associatifs d'adultes aux heures laissées disponibles en semaine par l'activité professionnelle des chanteurs. Ce type d'organisation et la faiblesse des volumes horaires rapprochent la direction de chœurs des animateurs socioculturels [Lebon, 2009, p. 67–69] plus que des mondes de la production musicale.

La direction de chœur reste une activité professionnelle précaire. Son exercice va souvent de pair avec la mobilisation d'autres sources de revenus. Près des trois quarts des chefs de chœurs rémunérés (73 %) déclarent que le revenu tiré de la direction de chœurs est un revenu secondaire. On touche au deuxième visage de la pluriactivité des chefs de chœurs qui est la combinaison de leur activité d'interprète musical (la direction) avec d'autres activités professionnelles. Deux caractéristiques de la profession de chef de chœur doivent être soulignées ici : d'une part le poids important des activités non musicales, d'autre part la forte emprise de l'enseignement.

7.3.2 Activités non musicales

Les chefs de chœurs rémunérés qui déclarent par ailleurs exercer une profession non musicale sont particulièrement nombreux. À propos des musiciens interprètes, Philippe Coulangeon souligne le décalage entre la forte présence de ce genre de cumul dans les discours et les représentations, et son caractère marginal d'un point de vue numérique. Le cumul d'une activité d'interprète avec un emploi non musical est perçu comme un risque pour la profession artistique. Ce type de cumul est dénoncé comme une concurrence déloyale pour les musiciens

7. Ce point a été traité dans le cadre du chapitre 6.

CHAPITRE 7. LA PROFESSIONNALISATION DE LA DIRECTION

pleinement professionnels qui regrettent que ce type de pratique dévalorise leur activité [Coulangeon, 1999b, Coulangeon, 2004b]. Philippe Coulangeon souligne que par contraste avec la récurrence de tels discours de dénonciation, ce cas de figure est en réalité assez marginal dans les mondes musicaux. Il évalue à 2 % de la population étudiée la proportion de musiciens interprètes professionnels dans cette situation [Coulangeon, 2004b, p. 78].

La direction de chœur tranche donc de ce point de vue avec le reste du milieu musical. Plus d'un chef sur dix parmi ceux qui ont répondu à l'enquête des Missions Voix (12%) déclarent à la fois être rémunérés au moins ponctuellement pour leur activité de direction, et avoir par ailleurs un emploi non musical. Un tel décalage peut trouver des explications méthodologiques. Le volet quantitatif de l'enquête menée par Philippe Coulangeon porte sur la population des musiciens dont l'activité est déclarée à la Caisse des congés spectacle. L'enquête des Missions voix porte elle sur la population des chefs de chœur en général. En ce qui concerne les chefs professionnels, si certains d'entre eux sont en effet rémunérés sous forme des cachets d'intermittents, ce n'est pas le cas de tous. Plutôt que de cotiser directement à la Caisse des congés spectacles, ou de passer par le GUSO, certains chœurs déclarent par exemple recourir au chèque emploi associatif. Par ailleurs, la base de donnée des Missions Voix comprend sans doute des chefs rémunérés « de la main à la main », pour reprendre l'expression de Julien. Le fait d'être rémunéré « au noir », ou de relever d'autres dispositifs d'emploi que ceux de l'intermittence du spectacle témoigne d'une moindre insertion au sein des milieux de l'interprétation musicale. On conçoit que ces musiciens, non représentés dans l'enquête de Philippe Coulangeon, aient une propension plus forte que les intermittents du spectacle à cumuler la rémunération de leur activité musicale avec celui d'une activité non-musicale.

De plus, ce taux reste probablement sous-estimé. Il faut en effet tenir compte du fait que le cumul d'une rémunération avec une activité non musicale est probablement plus fréquent chez ceux des chefs de chœur dont la rémunération est non déclarée. Il est également vraisemblable que les rémunérations « au noir » n'aient pas été systématiquement mentionnées par les répondants de l'enquête. Le cumul d'activités non musicales avec une rémunération de chef non déclarée n'est donc sans-doute pas complètement reflété par l'enquête.

7.3.3 Activités d'enseignement

La seconde caractéristique remarquable de la situation professionnelle de chefs de chœurs est la fréquence des activités d'enseignement musical. Près des trois quarts des chefs de chœurs (74 %) rémunérés déclarent par ailleurs un emploi de pédagogie musicale. Cette emprise peut là encore être comparée à la situation observée par Philippe Coulangeon. Sur l'ensemble du milieu musical, 32 % des musiciens ont eu une activité d'enseignement dans l'année. Ce taux monte jusqu'à 52 % pour les musiques savantes, et tombe à 24 % pour les musiques populaires [Coulangeon, 2004b, p. 77]. Là encore, la différence entre les populations de référence fragilise comparaison. Malgré tout, l'écart entre ces proportions est suffisamment large pour qu'on s'y arrête.

Le cumul d'une activité de musicien interprète et d'une activité d'enseignement est une caractéristique importante des professions musicales. L'articulation entre ces deux métiers est une dimension importante des trajectoires et de l'identité professionnelle des musiciens [François *et al.*, 2005, chapitre 6]. Dans le cas des chefs de chœurs, ce type de cumul prend un visage particulier. D'une part, l'articulation entre interprétation et enseignement ne revêt pas le même sens. D'autre part, les postes d'enseignement ne sont pas de même nature que ceux des autres musiciens interprètes.

Le sens du cumul des activités d'enseignement et de direction n'est pas le même pour les chefs de chœurs que pour les autres musiciens interprètes. Pour les autres musiciens, interprétation et pédagogie restent clairement distinctes même si elles sont étroitement associées. Dans les discours des musiciens [François *et al.*, 2005, p. 161–165], l'articulation entre ces activités est représentées sous des angles qui soulignent cette distinction : celui de la complémentarité (l'activité d'interprète nourrit celle d'enseignant, l'enseignement joue le rôle de complément économique...), ou encore sous celui de la substitution (l'enseignement est un pis-aller permettant de travailler dans le domaine musical lorsqu'une carrière d'interprète est difficile à envisager, l'équilibre entre les deux activités est à trouver...). Pour les nombreux chefs de chœurs enseignants de formation musicale, intervenants en milieu scolaire, ... la distinction s'estompe entre leur pratique de direction et leur pratique d'enseignement, dans la mesure où le chœur lui-même est un vecteur d'enseignement qu'ils sont appelés à mobiliser dans une optique d'éducation musicale. Lorsque Benoît décrit son activité de musicien intervenant, il souligne bien que la direction de chœur fait partie des pratiques habituelle de son métier.

De toutes façon dans le métier, on chante en permanence, d'une part parce que c'est important dans la formation des enfants, et d'autre part, parce que souvent on a pas énormément de matériel pour faire les instruments. Du coup, le chant ça permet vraiment, ben de faire de la musique, de qualité, sans matériel, donc beaucoup beaucoup de chœur. (Benoît, chef de chœur professionnel, musicien intervenant)

La dimension pédagogique de la fonction de chef de chœur en milieu amateur⁸ est absolument centrale dans la définition des caractéristiques de la profession. La frontière entre la pratique de la direction et l'enseignement de la musique est brouillée par le fait que la direction est déjà en soi une activité pédagogique.

Par ailleurs les postes d'enseignement occupés par les chefs de chœur ne sont pas de même nature que ceux des musiciens instrumentistes. La plupart des musiciens interprètes qui ont par ailleurs une activité pédagogique enseignent leur pratique musicale, vocale ou instrumentale, dans le cadre des écoles de musique. Le nombre de classes de direction de chœur restant relativement faible en France, l'enseignement des chefs de chœur concerne généralement d'autres activités : cours d'instrument ou de chant dans certains cas, mais surtout fréquemment classes de solfège ou d'éducation musicale. Le cadre d'enseignement de ces chefs est révélateur. Si 53 % des chefs rémunérés enseignent dans le cadre de l'enseignement musical spécialisé — conservatoires et écoles de musiques — 43 % d'entre eux exercent une activité pédagogique au sein des établissements d'enseignement général de l'Éducation Nationale, soit comme professeurs de musique en collège ou en lycée, soit comme musiciens intervenants dans le primaire. 23 % des chefs rémunérés cumulent d'ailleurs une activité dans ces deux environnements⁹.

Ce statut de la pédagogie dans l'activité de direction révèle l'ambiguïté de la profession de chef de chœur. Une partie des chefs rémunérés ne relèvent pas tant du monde de l'interprétation musicale que celui de la pédagogie musicale dans le cadre de l'enseignement général.

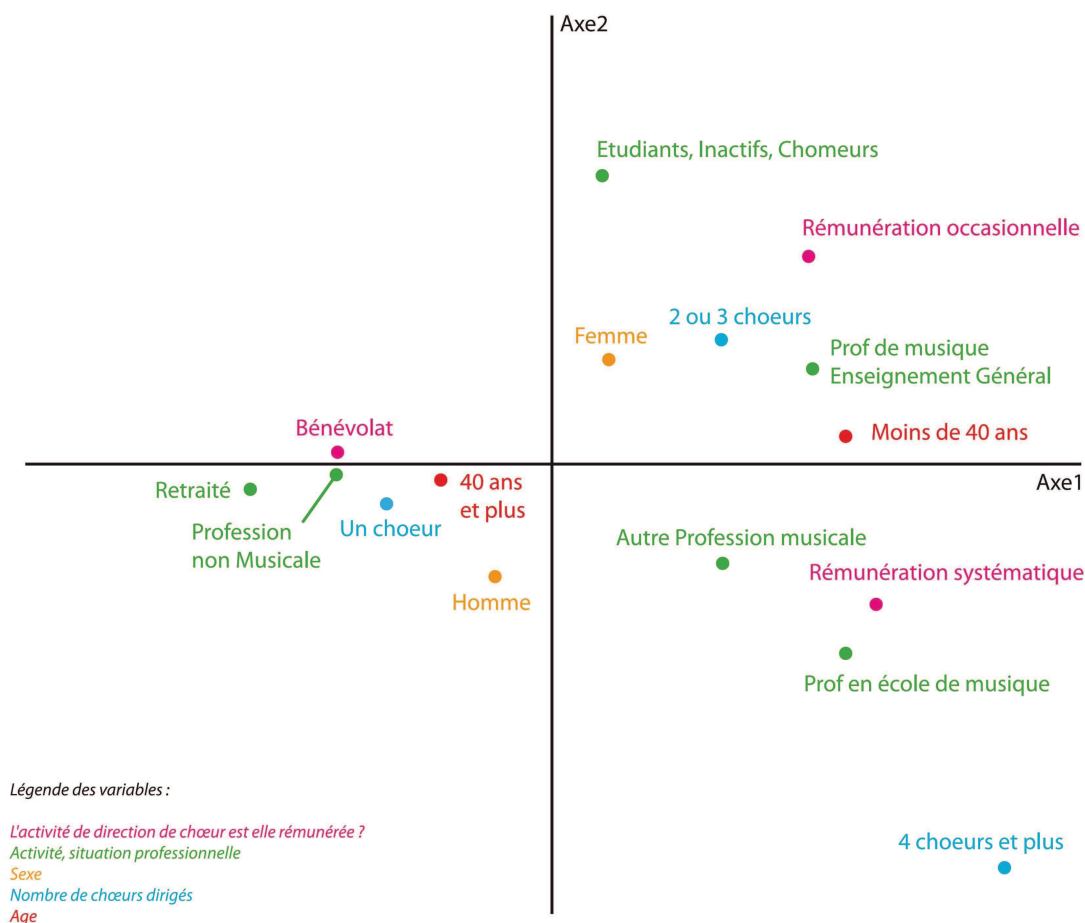
7.3.4 Une profession clivée

La population des chefs de chœurs professionnels est traversée par un clivage qui reproduit l'opposition entre les fonctions d'interprète et de pédagogue de la direction chorale. L'analyse des correspondances réalisée sur les caractéristiques professionnelles des chefs de chœur (cf. figure 7.2 p. 325) illustre clairement ce point. Le

8. Nous avons insisté sur cette dimension de la fonction du chef de chœur dans le chapitre4.

9. Source : État des lieux du chant choral, enquête auprès des chefs de chœurs.

7.3. LA PROFESSION DE CHEF DE CHŒUR



Données : État des lieux du chant choral, enquête auprès des chefs de chœurs

FIG. 7.2 – La professionnalisation des chefs de chœur (Analyse des correspondances)

premier axe (en abscisse, 19 % de la variance) retrace l'opposition entre bénévoles et professionnels. Le second axe (en ordonnée, 11 % de la variance) clive la population professionnelle autour de deux pôles qui renvoient à l'opposition entre interprétation et pédagogie musicale. Ce graphique permet d'approfondir cette opposition.

Si l'on considère la partie droite du graphique qui concerne les chefs de chœurs rémunérés, le quadrant inférieur rassemble ceux dont la professionnalisation est la plus achevée. On y trouve les chefs dont la direction est systématiquement rémunérée et qui dirigent le nombre de chœur le plus élevé. Lorsqu'ils cumulent la direction avec une activité pédagogique, celle-ci a tendance à s'exercer plutôt dans le domaine de l'enseignement musical spécialisé (conservatoires, écoles de musique). Pour ces chefs de chœur, la professionnalisation de leur activité suit le modèle professionnel des musiciens interprètes.

À ce segment de la population des chefs rémunérés s'oppose un autre pôle dont la professionnalisation est plus fragile. Le cadrant supérieur droit du graphique concerne des chefs dont la rémunération de l'activité de direction est occasionnelle. Ce cas de figure concerne des individus globalement moins intégrés dans l'univers musical. Il s'agit d'une part d'individus dont la situation professionnelle est précaire (étudiants, chômeurs, inactifs) et d'autre part d'enseignants de musique dans le cadre de l'enseignement général. Le nombre de chœurs dirigés par ces individus est supérieur à celui des amateurs qui n'en dirigent généralement qu'un, mais il reste moins élevé que celui des autres chefs rémunérés. La direction de chœur a pour eux tendance à n'être rémunérée qu'occasionnellement. Il n'est pas impossible que cette situation soit en partie le reflet du statut de la direction chorale dans l'activité professionnelle des enseignants et animateurs de musique : la direction de chœur fait partie de leur métier sans être une activité indépendante rémunérée en tant que telle. Enfin, si la distinction introduite par la variable genre s'exprime peu en ce qui concerne l'opposition entre bénévoles et amateurs, elle est en revanche plus sensible sur ce second axe, ce second segment du milieu professionnel, moins intégré aux univers musicaux, étant plus féminisé.

À travers ces deux modèles, ce sont deux identités professionnelles distinctes qui s'opposent, marquées par des cursus de formations, des employeurs et des univers de références distincts. Au conservatoire orienté vers la spécialisation musicale et le monde de l'interprétation s'oppose celui de la formation et de l'animation musicale dans un univers généraliste : celui de l'Éducation Nationale et des formations universitaires au CAPES et au DUMI.

La professionnalisation de la direction de chœur passe avant tout par l'intégration de la direction chorale au monde de l'interprétation musicale spécialisée. Elle est portée par la création des diplômes d'enseignement spécialisé, par l'ouverture de cursus de direction au sein du conservatoire. C'est au sein de ce pôle que la professionnalisation est également la plus affirmée : les chefs y sont plus systématiquement rémunérés et dirigent plus de chœurs (cf. fig 7.2). Il faut enfin souligner l'importance de ce versant du monde de la direction en termes symboliques. L'ouverture d'une classe de direction au CNSM de Lyon est à cet égard un jalon important de la professionnalisation de la direction. Il serait pourtant faux de considérer que le segment de l'éducation généraliste n'a qu'un rôle incident dans la professionnalisation de la direction. À la fois en termes chronologiques et démographiques les postes d'enseignement et d'animation musicale constituent la première source d'emploi susceptible d'offrir une rémunération pour une pratique intégrant au moins partiellement la di-

rection de chœurs. Et si la reconnaissance professionnalisation de la direction s'est accompagnée d'un renforcement de la place de la direction dans les formations de ces enseignants et dans les programmes pédagogiques qu'ils suivent, la rémunération d'une activité de direction a pu passer par ces postes avant même que le chant choral soit intégré au conservatoire. De ce point de vue, il n'est pas anodin que plusieurs Conseillers Techniques et Pédagogiques de Jeunesse et sports soient passés par l'Éducation Nationale comme professeur de musique.

Conclusion

La professionnalisation de la direction de chœur au cours des années 1980 et 1990 est une transformation marquante de l'économie du chant choral amateur. On retrouve dans les formes de cette évolution les caractéristiques d'un mouvement de professionnalisation classique : développement de cursus de formation diplômant, émergence d'associations professionnelles. Les formations à la direction en particulier ont connu une institutionnalisation progressive jusqu'à la création de diplômes nationaux.

La professionnalisation de la direction reste cependant ambiguë. Le métier de chef de chœur se définit à l'intersection de deux univers de référence : celui des musiciens interprètes et celui de l'enseignement généraliste. Certains chefs se rapprochent du modèle des musiciens interprètes professionnels. Ils cumulent des fonctions pédagogiques dans le domaine musical avec leur activité d'interprète chef de chœur. Cette professionnalisation de chefs menant une carrière proche de celles des musiciens interprètes est récente. Elle s'appuie sur l'intégration du chant choral au conservatoire à partir des années 1980. Elle témoigne de la légitimité croissante dont jouit le chant choral au sein des mondes de la musique savante. Si elle est importante sur le plan symbolique, elle reste d'ampleur limitée d'un strict point de vue démographique.

Pour la majorité des chefs professionnels, le modèle de référence est tout autre. Plus qu'aux carrières du monde musical, la professionnalisation de la direction relève des carrières de l'éducation ou de l'animation musicale dans le cadre de l'enseignement général. Plus éloignée des carrières artistiques de l'interprétation musicale, cette professionnalisation est moins visible mais plus massive. Elle a été accélérée par la prise en compte croissante accordée au chant choral au sein des programmes de l'Éducation nationale à partir des années 1980, mais on peut également considérer qu'elle est antérieure à cette période de transformation. La mobilisation par des chefs de chœurs de postes liés à l'Éducation nationale (ou dans le domaine proche de

CHAPITRE 7. LA PROFESSIONNALISATION DE LA DIRECTION

l'Éducation populaire) afin de porter un projet choral dans un cadre professionnalisé est en effet un phénomène déjà ancien dont les trajectoires de certains Conseillers Techniques et Pédagogiques¹⁰ sont des illustrations.

10. Cf. Chapitre 8 pour une présentation détaillée de ces acteurs de l'Éducation populaire.

Les politiques du monde choral

Introduction : diversité des politiques publiques du chant choral

Le chant choral bénéficie du soutien de dispositifs de politiques publiques. Quels sont-ils ? Quelles logiques président à leur mise en œuvre et quels sont les principes qui fondent la légitimité de l'intervention des pouvoirs publics ? Quels sont enfin leurs effets sur la physionomie et le fonctionnement du monde choral ? Nous nous penchons dans ce chapitre sur les politiques publiques du chant choral. Une caractéristique remarquable de ces politiques est leur diversité. Celle-ci se traduit de plusieurs façons. Elle peut être observée dans la multiplicité de provenance des aides au chant choral, dans l'hétérogénéité des principes qui légitiment l'intervention des pouvoirs publics dans le domaine choral, et enfin dans la diversité des formes que prennent ces interventions.

Les administrations publiques participant à la mise en œuvre de politiques publiques du chant choral sont multiples. Si certains dispositifs centralisés émanent de l'État, le soutien public au chant choral découle souvent de l'action des collectivités locales : communes, départements et régions. Nous rendrons compte de cette diversité des provenances des dispositifs de soutien au chant choral.

L'hétérogénéité des politiques publiques du chant choral se traduit également du point de vue des finalités qui leur sont assignées. La légitimation de l'intervention des pouvoirs publics peut relever de deux principes différents dont l'opposition reproduit dans le domaine des politiques publiques le clivage entre dimension esthétique et dimension sociale de la pratique chorale. Le chant choral peut être soutenu en tant que pratique artistique. Les dispositifs concernés relèvent alors du domaine des politiques culturelles. Le chant choral amateur peut également être aidé au même titre que des pratiques associatives non culturelles. Les dispositifs concernés relèvent

des politiques sociales. Nous verrons que cette hétérogénéité des principes d'intervention a des effets tant sur le plan de l'évolution historique des politiques étatiques du chant choral que du point de vue de la distribution de subventions aux chœurs amateurs.

L'intervention des pouvoirs publics au sein du monde choral prend enfin des formes multiples. Ces différents types d'intervention peuvent être organisés en trois grands pôles.

Les aides directes aux ensembles La forme la plus visible du soutien au chant choral est l'intervention directe des pouvoirs publics au niveau des chœurs. La manifestation la plus évidente en est la subvention. Ce type d'aides témoigne déjà de la fragmentation des politiques publiques du chant choral. Que ce soit du point de vue de leurs montants ou de celui de leurs logiques d'attribution, les subventions accordées aux chœurs sont particulièrement hétérogènes. L'intervention directe des pouvoirs publics au niveau des ensembles ne se limite pas au subventionnement de ceux-ci. Les administrations peuvent jouer un rôle incitatif en encourageant la création d'ensembles de type particulier, comme ce fut le cas pour les chœurs régionaux au cours des années 1970, et pour les maîtrises dans les années 1980.

Actions de structuration du milieu L'État aussi bien que les collectivités locales ont dans le domaine choral une action indirecte qui ne s'adresse pas directement aux ensembles, mais qui contribue à définir la structure du milieu dans lequel se déploie leur activité. Sont concernés ici au premier chef les politiques d'enseignement musical contribuant au développement des compétences des chefs de chœurs et des chanteurs. La transformation de ces politiques de formation est un des points les plus marquants du point de vue de l'histoire du monde choral au cours des trente dernières années.

L'action des pouvoirs publics passe également par la création de structures pouvant jouer un rôle plus ou moins actif dans le fonctionnement du monde choral. Les Associations régionales et départementales de musique — et en leur sein les Centres d'Art Polyphonique et Missions voix dont nous retracerons l'histoire — sont caractéristiques de ce mode d'intervention. À la fois structures de formation, centres de ressources, animateurs de réseaux locaux... elles se situent à l'articulation du domaine associatif privé et des pouvoirs publics, et s'inscrivent pleinement dans la définition des politiques publiques du chant choral.

Dispositifs généralistes Certains dispositifs de politiques publiques enfin jouent un rôle essentiel dans le fonctionnement du monde choral sans être pour autant explicitement orientés vers celui-ci. La régulation du travail et les politiques d'emploi en particulier rentrent dans ce cadre. Les groupes de chant choral amateurs peuvent employer un encadrement musical. Nous avons souligné dans le chapitre sur l'économie des chœurs amateurs les conséquences de la complexité du droit du travail sur l'activité des responsables administratifs des chorales associatives. De ce point de vue, le monde choral est particulièrement sensible aux politiques d'aide à l'emploi. Des dispositifs tels que le chèque emploi-associatif, ou le GUSO en particulier sont mobilisés fréquemment et ont un impact certain sur la capacité des chœurs amateurs à rémunérer leur chef ou des intervenants extérieurs.

Nous traiterons ici de la diversité des soutiens publics au chant choral en adoptant une double perspective. Nous porterons un regard historique sur les politiques du chant choral en nous concentrant sur le niveau de l'État. Nous aborderons les subventions aux ensembles dans une perspective synchronique dans un second temps. L'approche historique fera l'objet des deux premières sections du chapitre. Nous traiterons d'abord de la période allant de la Libération aux années 1970 au cours de laquelle le chant choral a été pris en charge par les politiques d'éducation populaire et délaissé par le ministère des Affaires culturelles. Nous analyserons dans une seconde partie la construction d'une politique du chant choral par les services du ministère de la Culture à partir de la seconde moitié des années 1970.

8.1 Le moment de l'éducation populaire : de la Libération aux années 1970

De la Libération aux années 1970, l'histoire des politiques publiques en faveur du chant choral est indissociable du développement au niveau de l'État de politiques d'éducation populaire. Celles-ci prolongent les expériences qui se sont développées en la matière au cours de la première moitié du XX^e siècle dans la lignée du Front populaire et de l'action du gouvernement de Vichy [Mignon, 2007]. Le rôle précurseur de l'éducation populaire n'est pas propre au chant choral mais peut être observé pour les politiques culturelles d'une manière générale [Saez, 1985]. Le domaine dans lequel l'intervention de l'État s'avère le plus décisif pour le développement des pratiques chorales est celui de la formation des « cadres » d'éducation populaire [Tétard *et al.*, 2010]. Nous présenterons l'action de l'administration de la

jeunesse et des sports à partir de la Libération, ainsi que la façon dont celle-ci s'articule avec le fonctionnement du milieu associatif en plein essor. La création d'un ministère des Affaires culturelles en 1959 ne modifiera pas, dans un premier temps, cette situation.

8.1.1 L'administration de la jeunesse et des sports

La Libération voit l'institutionnalisation de l'éducation populaire comme domaine d'intervention d'État. Non que ce domaine ait été délaissé jusque là : les dispositifs de politiques publiques élaborés à cette époque s'appuient très largement sur l'héritage riche et complexe des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire qui ont fleuri depuis le début du siècle, ainsi que sur les expériences politiques menées aussi bien sous le Front populaire que par le régime de Vichy.

En septembre 1944, une direction des mouvements de jeunesse et de la culture populaire est créée au sein du Ministère de l'Éducation nationale, sous l'autorité de Jean Guéhenno. Cette administration préfigure ce qui deviendra à terme le ministère de la Jeunesse et des sports. Dans les mois qui suivent, Jean Guéhenno décide la mise en place d'un service consacré à la formation culturelle dont l'élaboration est confiée à Christiane Guillaume et Christiane Faure¹. Cette mesure débouche sur la création d'un corps d'« instructeurs spécialisés d'éducation populaire » [Tétard, 2010]. Ces instructeurs sont des personnalités relevant de plusieurs disciplines artistiques : peinture, théâtre, musique, danse... à qui est confiée l'organisation et l'animation de stages destinés à former les cadres des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire. Ces sessions de formation sont organisées dans les « Centres éducatifs » qui ne sont autres que les anciennes écoles de cadres de Vichy dont a hérité la nouvelle direction des mouvements de jeunesse et de la culture populaire.

Les principes qui ont présidé à la première vague de recrutement des instructeurs sont difficiles à reconstituer. Les contrats des anciens instructeurs des écoles de cadres ont été résiliés mais la nécessité d'étoffer le nouveau corps conduit Guéhenno à proposer à ceux-ci de solliciter leur recrutement en son sein [Boulanger, 1980, Tétard, 2010]. Les premiers instructeurs spécialisés sont des personnalités reconnues qui ont déjà fait leurs preuves au sein des mouvements de jeunesse. Une vingtaine d'instructeurs sont nommés entre 1945 et 1947. Dans le domaine musical en particulier, César Geoffray — chef de chant du scoutisme depuis le début des années 1940

1. Pour un aperçu du parcours de ces artisans de la création du corps des instructeurs, on pourra se reporter au *Dictionnaire Biographique des Militants* de Geneviève Poujol et Madeleine Romer [Poujol et Romer, 1996]

— devient instructeur spécialisé de chant choral en 1946.

Geoffray n'est pas le seul musicien recruté. D'autres figures témoignent du fait que le monde choral reflète la diversité idéologique de l'éducation populaire. William Lemit — instructeur de chant choral attaché aux CEMEA² — est le pendant de César Geoffray. Il mène une action similaire dans les mouvements de jeunesse. Il se distingue du créateur d'À Cœur Joie par ses convictions qui le portent à travailler au sein de sphères différentes. Il est engagé au sein du scoutisme laïc et du mouvement des Auberges de Jeunesse, ainsi que des CEMEA. Si À Cœur Joie s'est très vite défendu de tout rattachement confessionnel, la trajectoire spirituelle de Geoffray ainsi que les origines du mouvement liées surtout au scoutisme chrétien restent à l'époque associées à l'image de l'association³. Le tandem Geoffray Lemit reflète en ce sens la césure entre mouvements laïcs et mouvements religieux qui traverse l'histoire de l'éducation populaire.

L'histoire des instructeurs spécialisés n'est pas celle d'un développement simple et linéaire. Deux éléments marquants ressortent des écrits consacrés à ce corps⁴ et des entretiens réalisés avec ses représentants spécialisés en chant choral. Il s'agit de la précarité de leur situation administrative et du caractère problématique de leur identité professionnelle. Les fluctuations de l'activité des instructeurs tiennent à la fragilité du corps d'un point de vue administratif. Si certains inspecteurs sont des fonctionnaires détachés de leur administration d'origine auprès des services de la Jeunesse et des Sports⁵, les autres restent dans des situations précaires. Ce n'est qu'en 1963 que leur statut administratif fait l'objet d'une clarification. Les instructeurs changent de nom à cette occasion et deviennent Conseillers Techniques et Pédagogique (CTP⁶). Pendant plusieurs années l'action des instructeurs reste donc soumise aux fluctuations de politiques et de budgets liées aux changements de stratégies ministérielles [Tétard, 2010]. Malgré les vicissitudes de leur histoire administrative cependant, l'action des CTP a connu un développement remarquable. Leur nombre est globalement croissant sur la période et dépasse les 200 dans les années

2. Centres d'Enseignement des Méthodes d'Éducation Actives

3. Il est révélateur qu'aujourd'hui encore certains membres du mouvement ressentent le besoin de rappeler spontanément le caractère non-confessionnel de l'association.

4. cf. Françoise Tétard [Tétard, 2010] propose une histoire synthétique et instructive de ce corps et Michel Boulanger rassemble dans un numéro des *Cahiers de l'animation* de l'INEP un dossier à leur sujet [Boulanger, 1980]. On trouve des éléments épars sur ces instructeurs dans les travaux d'histoire de l'éducation populaire. Cf. en particulier [Mignon, 2007, p47-49]

5. C'est notamment le cas de professeurs de musique détachés de l'Éducation nationale.

6. L'acronyme de CTP est resté profondément attaché à l'action d'éducation populaire de ces acteurs, nous l'utiliserons par la suite pour les désigner.

1970. Leur action est régionalisée de façon précoce. Des instructeurs régionaux sont nommés à partir de 1957.

L'autre élément récurrent de l'histoire des CTP est l'incertitude de leur positionnement professionnel. Recrutés à la base pour la reconnaissance de leur action artistique, leur identité professionnelle oscille entre celle d'artistes, de pédagogues et de responsables administratifs. Cette dernière composante est particulièrement mal vécue et fait l'objet de dénonciations de leur part, sur le registre de la critique artiste de la contrainte administrative [Chiapello, 1998]⁷. La difficulté de leur positionnement professionnel tient également au caractère composite de leur administration de rattachement, issue de la fusion en 1948 des deux directions de « la jeunesse et l'éducation populaire » et de « l'éducation physique et des sports ». Cette particularité du ministère de la Jeunesse et des Sports [Gaborit, 1992] se traduit surtout au niveau régional par un isolement des CTP au sein d'une administration essentiellement tournée vers la gestion des milieux sportifs. Ce CTP évoque ici les relations avec son directeur régional.

Il y a un directeur régional de Jeunesse et sports, mais ils n'avaient aucune politique par rapport à la musique, ils s'occupaient des constructions de piscines, essentiellement du secteur sportif, et tout ce qui était secteur artistique, la plupart, n'y connaissaient rien et nous laissaient faire. Enfin, quand ils nous laissaient faire, c'était déjà bien. [...] Donc j'ai découvert qu'en fait le conseiller technique était dans sa fonction le conseiller du directeur régional pour une politique musicale de la région, mais la plupart... ils s'en foutaient quoi, je sais pas comment dire s'en foutre en termes administratifs. (Richard, CTP)

Le corps des CTP s'impose progressivement comme un élément constitutif de la politique culturelle de l'administration de la Jeunesse et des sports. Dans le domaine choral, les stages animés par les CTP jouent un rôle central. Ils ont contribué à enseigner la direction à des générations de chefs de chœurs dont la formation n'était pas assurée par les conservatoires. Cependant, l'action des CTP ne peut être évoquée de façon indépendante. Le large retentissement des politiques de l'administration de la Jeunesse et des sports tient à l'étroite imbrication entre son action et celle des fédérations populaires. Avec la création du corps des CTP se met très vite en place la « co-production » d'une politique du chant choral par les fonctionnaires du ministère de la Jeunesse et des sports et le monde associatif.

7. Les entretiens confirment les analyses de Françoise Tétard sur ce point, et le dossier de l'INEP sur les CTP [Boulangier, 1980] est particulièrement révélateur de ce décalage entre la rhétorique inspirée de l'engagement à la fois artistique et pédagogique propre à l'éducation populaire, et les contraintes administratives imposées à un corps rattaché à une administration ministérielle.

8.1.2 La coproduction des politiques du chant choral

Dès la création des inspecteurs et les premiers stages organisés à la fin des années 1950, l'action des CTP est très étroitement articulée à celle des fédérations, au point que les deux viennent parfois à se confondre. L'étroitesse du lien qui se tisse entre les fédérations et l'administration de la Jeunesse et des sports aboutit à une coproduction de l'action en faveur du chant choral. Les associations d'Éducation populaire sont largement bénéficiaires de ce fonctionnement qui voit la mise à leur disposition de ressources du ministère. Une clef de la réussite du mouvement À Cœur Joie est d'avoir su capter ces opportunités de soutien au monde associatif.

L'imbrication de l'action de l'administration à la Jeunesse et aux sports et de celle des fédérations d'éducation populaire repose d'abord sur la personnalité des CTP eux-même, et sur les liens qu'ils entretiennent à titre individuel avec les fédérations. Les modalités de leur recrutement sont ici en cause. Au cours des années qui suivent sa création, le corps des instructeurs s'étoffe sur la base de cooptations [Boulangier, 1980, p11-12]. Dans le domaine musical, À Cœur Joie s'impose très vite comme l'un des principaux viviers de recrutement. Cet instructeur qui fut parmi les premiers recrutés au sein du corps décrit ce développement.

Philippe Caillard en a fait partie, je sais pas si vous connaissez le nom d'Éliane Lavail qui habite toujours Bordeaux. Erwin Liszt, à Strasbourg pour l'Alsace, Jacques Fombonne dans l'Isère, il était pour la région Rhône-Alpes... J'en oublie. Il y en a beaucoup. [...] Et ces gens comme par hasard se connaissaient.

C'est-à-dire ?

Ils se rencontraient. Ben d'abord la plupart avaient trainé leurs guêtres dans À Cœur Joie. Bon, c'est pas par hasard que Geoffray était le premier instructeur de chant choral, nommé après la guerre à Jeunesse et sports. Donc dans son sillage, profitant de sa notoriété, il y avait un petit peu cooptation. La manière d'entrer, c'était toujours un dossier et c'était une commission qui décidait. Et presque toujours, alors je trouve pas ça très bien, parce que maintenant, officiellement en tout cas, ça ne pourrait pas exister. Bien sûr officieusement... c'est-à-dire un petit peu de piston... Mais, c'est vrai que les gens que je viens de citer par exemple, sont tous des gens que j'ai en grande estime, pas seulement personnelle, ils ont une réelle valeur technique et pédagogique. (Yves, CTP)

Les liens qui se tissent entre À Cœur Joie et l'action des CTP soulignent l'activisme de la fédération. Plus que d'autres structures impliquées dans le domaine choral, elle a fait preuve d'un prosélytisme visant à développer son audience et ses activités [Alten, 2010, p. 146]. Dans un entretien retranscrit dans le dossier de Michel

Boulanger [Boulanger, 1980], Nicole des Ylouses⁸ signale que les premiers instructeurs étaient des personnalités fortes qui avaient fait leur preuves et représentaient pour certains d'entre eux une « clientèle » auprès de l'administration de la Jeunesse et des sports. Elle cite César Geoffray et la « clientèle À Cœur Joie » comme exemple type. La cooptation d'instructeurs issus de ce réseau traduit la capacité qu'a eue la fédération à asseoir son action sur la captation de ressources mises à disposition par l'administration de la Jeunesse et des Sports. Ce fonctionnement n'est manifestement pas propre à À Cœur Joie ni même au domaine musical. La cooptation semble un mode de recrutement courant au sein du corps des instructeurs.

Par ailleurs, l'extrait d'entretien souligne également la réalité des compétences des individus recrutés au sein du corps. Le fondateur d'À Cœur Joie n'est pas le seul à reconnaître les qualités des membres de la fédération. Raphaël Passaquet qui s'est formé au contact de César Geoffray est recruté par André Verchaly⁹. Le recrutement de musiciens gravitant dans l'orbite de la fédération souligne bien la position centrale dans laquelle celle-ci s'est très vite imposée pour ce qui est de la formation des chefs de chœurs. L'association est un réservoir de compétences difficile à contourner. La notion de « réservoir de compétences » doit être précisée. À Cœur Joie n'est pas un cercle fermé fonctionnant en vase clos, et la notion « d'appartenance » à la fédération n'est pas à considérer de façon rigide. Il s'agit plus d'un réseau de chef de chœurs formés par César Geoffray au cours des stages qu'il anime. On voit se mettre en place un cercle vertueux dont bénéficie largement À Cœur Joie. L'action de formation de César Geoffray et d'autres instructeurs plus ou moins affiliés à la fédération contribue à alimenter un réseau dont la pérennité est assurée par le prosélytisme de l'association, et qui fournit par la suite des recrues pour le corps des CTP.

Au delà de la question du recrutement, le lien étroit qui se tisse entre le l'administration en charge de la Jeunesse et des sports et les associations tient à des raisons d'ordre administratif. Le statut des instructeurs et les modalités d'organisation concrète de leurs actions de formation sont ici en jeu. Artistes se sentant à l'étroit dans le cadre bureaucratique d'une administration orientée surtout vers les sports, ils mobilisent fréquemment les associations comme des supports leur permettant de s'affranchir des contraintes administratives. Un CTP décrit dans le détail les pratiques lui permettant ainsi qu'à ses collègues de mener des actions de for-

8. Instructeur recrutée à l'occasion de la création du corps.

9. Instructeur spécialisé dans le domaine musical, André Verchaly organise des formations qui ne portent pas directement sur la pratique chorale mais sur le développement de la culture musicale par l'écoute, en mobilisant notamment le disque comme outil pédagogique.

8.1. LE MOMENT DE L'ÉDUCATION POPULAIRE

mation. Les associations du milieu d'éducation populaire y jouent un rôle central. Elles peuvent en effet demander au ministère des moyens pour soutenir leur action, y compris la mise à disposition des instructeurs ou des centres d'Éducation populaire. La frontière entre l'action de l'administration de la Jeunesse et des Sports et celle des associations est particulièrement ténue. Il est révélateur que de nombreux acteurs évoquent ainsi les stages auxquels ils ont participé sans être en mesure de préciser qui des associations ou du ministère en était organisateur. Les associations font souvent office de structures supports, permettant comme ici au CTP d'être à la fois maître d'œuvre et animateur de ses stages. Les associations permettent ainsi de s'affranchir du contrôle de l'administration régionale à la jeunesse et aux sports.

Si on voulait être maître de la gestion budgétaire de nos opérations, et que ça n'aille pas dans les poches du directeur régional ou dans une autre destination que nos propres activités, tous les CTP étaient obligés d'avoir une association support, loi 1901. [...] Pour moi, c'était l'*Association G...* puisque je l'avais créée. Donc toutes les actions que j'ai pu mener, c'était au titre de l'*Association G...* et de Jeunesse et sports. Et donc tout ce qui a été manipulation d'argent a été géré par l'*Association G...*, puisque je ne peux pas gérer directement de l'argent. C'est-à-dire j'octroie des subventions. Mais après, tout ce qui concerne recettes, dépenses, et affectation *etc.*, c'est l'association loi 1901 qui elle a la souplesse pour gérer, pour avoir son cahier comptable, et pour avoir toutes les opérations financières. On savait très bien que si on se laissait gérer par la structure de la direction régionale, eh ben les bénéfices ils iraient dans les piscines, dans les équipements sportifs, dans d'autres choses plutôt que ça nous revienne à nous. (Richard, CTP)

L'organisation des stages fait donc l'objet d'une étroite collaboration entre les associations et les services du ministère, quand il ne s'agit pas d'une véritable collusion entre les CTP et leurs associations support. L'administration de la Jeunesse et des sports n'est d'ailleurs pas la seule à mettre des moyens à disposition des associations. Marcel Corneloup, instituteur, directeur du mouvement sous la présidence de César Geoffroy dans les années 1960, puis président à la mort du fondateur, explique ainsi avoir obtenu son détachement du ministère de l'Éducation nationale auprès de la fédération afin de pouvoir se consacrer exclusivement à la direction de celle-ci.

La création du corps des CTP ne suffit donc pas à rendre compte de la politique d'éducation populaire menée en faveur du chant choral. Il faut également prendre en compte l'étroite imbrication de l'action de l'administration de la Jeunesse et des Sports et du milieu associatif. Dans ce cadre la prééminence d'À Cœur Joie est marquante et s'explique par la capacité qu'a eue la fédération à se saisir des

nombreuses opportunités offertes par l'administration de la Jeunesse et des sports. L'importance que prend le milieu associatif, et surtout les principales fédérations de chœurs, est telle que ces dernières en viennent, au dire de Maurice Fleuret, à se considérer comme « de véritables services para-publics¹⁰ ».

8.1.3 Exclusion du chant choral des « Affaires culturelles »

La création d'un « ministère des Affaires culturelles » confié à André Malraux en 1959 ne marque pas de rupture pour les politiques publiques du chant choral. Plusieurs facteurs contribuent à ce que la nouvelle administration ne s'implique pas dans ce domaine artistique. D'une part, le projet idéologique porté par Malraux n'est pas en concordance avec celui qui anime les principaux acteurs du milieu. D'autre part, la politique musicale du ministère, définie tardivement, ne tient compte que marginalement du chœur.

Le « rattachement manqué » de l'Éducation populaire

Le chant choral participe pleinement à l'histoire du « rattachement manqué » de l'Éducation populaire au ministère des Affaires culturelles¹¹. La création du nouveau ministère est l'occasion de tractations entre Malraux et ses collaborateurs et l'administration de la Jeunesse et des Sports autour de la définition des contours du nouveau portefeuille — et en particulier du transfert de la tutelle des associations d'éducation populaire actives dans le domaine artistique. Un premier compromis fait l'objet d'un protocole en 1959. Les grandes fédérations intervenant dans le domaine choral font partie des associations transférées aux Affaires culturelles. Le transfert se fait *in extremis* pour certaines d'entre elles. Trois associations absentes (oubliées?) d'une première liste sont rajoutées *a posteriori* : À Cœur Joie, la Fédération Musicale Populaire et Les Amis du Royaume de la Musique [Tétard, 1993, p. 41]. Le rajout tardif des principales fédérations chorales doit-il être perçu comme le reflet de la fragilité de ce rattachement ? Quoi qu'il en soit, le compromis de 1959 est très vite jugé insatisfaisant et un « transfert à l'envers » est négocié dès le début des années 1960, pour aboutir en 1964 au retour de vingt associations dans le giron de l'administration de la Jeunesse et des sports. Parmi elles : À Cœur Joie, Chants et Danses de France, la Confédération Musicale de France, la Fédération des Centres

10. Maurice Fleuret : note du 11 juin 82, citée in [Veitl et Duchemin, 2000]

11. Cette phase de l'histoire de la création du ministère de la Culture a été bien documentée [Urfalino, 2004, Tétard, 1993].

Musicaux Ruraux et la Fédération Musicale Populaire [Tétard, 1993, Annexe, p. 54].

Derrière ce transfert, on perçoit la défiance de Malraux et de son administration vis-à-vis de l'Éducation populaire. Philippe Urfalino montre bien que la conception de la démocratisation culturelle du nouveau ministre se définit en rupture avec une conception purement éducative de l'action culturelle [Urfalino, 2004]. Le regard porté par son administration sur le corps des inspecteurs d'Éducation populaire est particulièrement révélateur du soupçon de médiocrité qui pèse sur ces acteurs. Issus de l'amateurisme, leurs compétences ne sont pas jugées irréprochables, et il leur est suggéré un rapprochement avec le milieu professionnel [Tétard, 1993, p. 40].

Les ambiguïtés du plan Landowski : le chœur laissé aux amateurs

Le divorce entre le ministère de la Culture et l'Éducation populaire est clair. La nature des politiques de la musique du nouveau ministère doit également être considérée. Celles-ci ne sont mises en place que tardivement. Il faut attendre 1966 pour qu'un service de la musique voie le jour sous l'autorité de Marcel Landowski. Les réflexions menées à cette occasion aboutissent à la création de la Direction de la musique en 1970 [Girard et Gentil, 1996, Veitl et Duchemin, 2000] et à la mise en œuvre du fameux « plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises ». Élaboré en 1969, mis en œuvre au cours des années 1970, ses effets se font toujours sentir sur le paysage des institutions musicales françaises.

Les effets de ce plan sur le monde choral français sont ambigus. Il définit un maillage d'institutions destinées à structurer la vie musicale sur l'ensemble du territoire. Il repose notamment sur la complémentarité de diverses institutions de musique savante, notamment dans le domaine de la formation (les conservatoires) et de la diffusion (orchestres symphoniques et opéras). Marcel Landowski explique *a posteriori* que la politique qu'il a contribué à définir avait pour volonté de :

[...] construire, région par région, des entités musicales complètes ayant un conservatoire de qualité, un orchestre symphonique de qualité, un théâtre lyrique de qualité, ainsi qu'un certain nombre d'éléments de plus ou moins grande importance. [Landowski, 1996, p. 118]

La place réservée au chant choral dans cette citation est révélatrice : il est absent. La musique pour chœur n'est pas un axe privilégié nécessitant un investissement des pouvoirs publics. Elle rentre au mieux dans la catégorie des « éléments de plus ou moins grande importance ». Le détail du plan est plus nuancé. Un paragraphe est consacré à la « vie chorale » et sa lecture rend plus explicite la place qu'accorde Marcel Landowski à la musique de chœur.

c. Développement de la vie chorale

Il ne s'agit pas de créer des structures professionnelles qui, en ce domaine, rapidement vieillissent et se sclérosent, mais bien de permettre l'éclosion, la vie et la diffusion dans de bonnes conditions de chorales formées d'amateurs, sélectionnés et ayant à leur disposition des chefs de chorale bien formés, et tous les moyens de travail permettant d'atteindre les objectifs poursuivis (salles de répétitions, pianos, partitions, pianiste-répétiteur).

Une chorale agréée, par département, formation pilote, permettrait d'apporter à l'ensemble du pays les éléments de base de l'action culturelle musicale intense dont il a besoin : dix chorales agréées par an.

[Landowski, 1969, p. 420]

Le chant choral est exclu du champ des structures professionnelles. Nous aurons à revenir plus en détail sur les effets de cette décision sur la physionomie du monde choral professionnel¹². L'ambiguïté du positionnement de Landowski vis à vis du monde choral tient au fait que le chant choral n'est pas pour autant exclu des préoccupations du ministère des Affaires culturelles. Il est le seul domaine musical pour lequel des pratiques amateurs sont explicitement prises en comptes par le plan. Si le chant choral se distingue des autres répertoires de musique savante (lyrique et symphonique) dans la mesure où il est confié aux amateurs, les principes et les formes du soutien qui lui est accordé ne diffèrent pas de ceux du monde professionnel. De même que le plan prévoit le maillage du territoire par des institutions professionnelles dans le domaine de la formation, de l'orchestre symphonique et du théâtre, l'action envisagée dans le domaine choral prévoit le soutien sélectif d'ensembles assurant l'animation musicale à l'échelle du département. Cette politique ne vise pas tant à soutenir les pratiques chorales qu'à s'assurer que les œuvres pour chœur sont produites¹³.

Le positionnement ambigu du plan Landowski se traduit par des mesures concrètes. Une « commission des chorales » est créée et chargée de mettre en place la politique d'agrément évoquée plus haut. Les dossiers de chœurs amateurs sont instruits, et les meilleurs d'entre eux se voient délivrer un « agrément » se traduisant par l'octroi d'une aide financière du ministère de la Culture.

Nous avons des petites subventions, grâce à Landowski, qui subventionnait d'ailleurs beaucoup. Alors ça n'allait pas loin, c'était de l'ordre de

12. Voir à ce sujet la partie IV consacrée au monde professionnel, et en particulier le chapitre 10.

13. De ce point de vue, la prise en compte du chant choral par le plan Landowski s'inscrit bien dans le schéma proposé par Anne Veitl : il s'agit d'une politique orientée vers les mélomanes et non vers les musiciens [Veitl, 2001]

30 000 F par an, ça permet de louer une salle, de louer un piano, des choses comme ça. (Jean, chef de chœur, ancien CTP)

Pour conclure, la place du chant choral au sein du plan Landowski est une fois encore révélatrice du caractère « moyen » de cette pratique musicale. Il n'est pas exclu d'une politique centrée sur les grandes institutions porteuses du répertoire savant, mais reste néanmoins marginal. Les dispositifs mis en place ne concernent qu'un nombre limité de chœurs amateurs sélectionnés dans une optique qualitative.

8.2 Le temps de « la Culture »

L'histoire des politiques de la musique émanant du ministère de la Culture est traditionnellement marquée par une périodisation claire, et par l'empreinte forte des personnalités qui l'ont élaborée [Veitl, 2001]. Marcel Landowski, premier directeur de la musique d'André Malraux, est emblématique d'une politique de la musique centralisée qui a contribué à structurer les institutions musicales françaises. Maurice Fleuret, directeur de la musique de Jack Lang est l'artisan d'une traduction musicale de la politique culturelle prônée par la gauche. Son action permet l'ouverture de la politique musicale à la diversité des styles et son inscription dans un rapport de proximité avec la population, de par sa décentralisation et la reconnaissance des pratiques amateurs. À première vue, les politiques du chant choral se prêtent bien à une telle lecture. Les années 1980 voient la multiplication d'actions et de dispositifs qui traduisent un engagement croissant du ministère de Culture en faveur du chœur. Cette lecture est cependant trop simple. Elle ne correspond ni à la chronologie du développement des politiques chorales du ministère de la Culture, ni à la réalité des mécanismes qui ont porté cette évolution.

Un plan du chant choral ?

La place du choral dans les politiques musicales du ministère de la culture au cours des années 1980 et 1990 contraste fortement avec leur marginalisation dans les dispositifs du plan Landowski. On assiste à la multiplication de structures et de dispositifs qui contribuent à transformer radicalement le paysage choral.

Les Centres d'Arts Polyphonique Les années 1980 voient la naissance de nouvelles structures, les Centres d'Arts Polyphoniques, dédiées à l'encadrement des pratiques chorales. Le premier a été créé dès 1979 en région Île-de-France. Ils étaient

une vingtaine au début des années 1990 [Hulot, 1992]. Leur impact principal fut d’offrir un cadre au développement d’une offre nouvelle de formation, en particulier pour les chefs de chœur¹⁴. Leur rôle ne s’arrête pas là. Leur action de formation s’étend souvent aux choristes, et les actions de ces centres sont diversifiées selon les contextes locaux et la personnalité de leurs directeurs. Ils reprennent parfois des éléments du répertoire d’action des fédérations, comme l’animation de rencontres chorales ou de projets de production rassemblant plusieurs chœurs amateurs. Certains développent des actions innovantes, comme le Centre d’Art Polyphonique de Bourgogne au sein duquel est créé dès l’origine un centre de documentation chorale, offrant aux chefs de chœurs un outil pour chercher du répertoire.

L’intégration du chant choral à l’enseignement musical spécialisé L’une des évolutions les plus marquante des années 1980 et 1990 est la prise en charge du chant choral par les institutions d’enseignement musical. Nous avons évoqué les fondements historiques de l’absence de formations à la musique de chœur au sein des conservatoires¹⁵. Plusieurs évolutions mettent fin à cette situation au cours des années 1980 : la création de cursus de formation à la direction de chœur, de classes de chant choral et de chœurs à vocation pédagogiques. Ces transformations sont portées par la création de nouveaux diplômes d’enseignement : un CA (Certificat d’Aptitude) de direction d’ensembles vocaux en 1981, et un DE de chant choral en 1994¹⁶. L’entrée du chant choral au conservatoire se traduit également par une évolution des formations vocales offertes aux chanteurs, qui sont désormais moins exclusivement centrées sur la pratique d’un répertoire lyrique soliste, et plus ouvertes à la pratique du chant en chœur¹⁷.

Renouveau maîtrisien et place du chant choral à l’école. On assiste à partir des années 1980 à un renouveau de maîtrises appuyé par des fonds émanant du ministère de la Culture [Enguehard, 2005]. Cette évolution est liée au développement d’une réflexion nouvelle sur l’articulation entre enseignement musical et enseignement généraliste, et sur la place à accorder en particulier au chant choral dans ce cadre. Deux autres innovations des années 1980 doivent être évoquées dans ce cadre.

14. Ce point est traité dans le Chapitre 7 qui retrace les étapes de la professionnalisation de la direction de chœur.

15. Cf. Chapitre 1 sur l’histoire du monde choral.

16. La création des diplômes d’enseignement de direction est traitée dans le cadre du chapitre 7 sur la professionnalisation de la direction.

17. Le Chapitre 11 sera consacré aux transformations des trajectoires des choristes professionnels.

D'une part, des Classes à Horaires Aménagés Musique (CHAM) sont créées. Celles-ci pratiquent, à une échelle moindre que les maîtrises, l'intégration de la formation musicale et du chœur à un enseignement généraliste. D'autre part, la création des CFMI, qui forment des musiciens intervenants, participe au renouveau de la formation musicale dans le cadre de l'enseignement général primaire.

Le soutien à la professionnalisation Les années 1980 enfin sont la période de la professionnalisation d'une frange du monde choral. Des aides sont apportées à certains ensembles amateurs afin de leur permettre de franchir le pas de la professionnalisation. Nous traiterons plus en détail de ce développement d'un segment professionnel dans la partie IV de cette thèse.

La concordance chronologique de ces évolutions, et leur simultanéité avec l'alternance politique qui voit l'arrivée de la gauche au pouvoir — et celle de Maurice Fleuret à la Direction de la Musique — contribue à accréditer l'hypothèse d'un « plan du chant choral » élaboré de façon volontaire et cohérente. Anne Veitl et Noémi Duchemin n'hésitent pas à faire des politiques du chant choral l'une des marques de la direction de Maurice Fleuret [Veitl et Duchemin, 2000]. Cette évolution est suffisamment claire pour qu'elle se traduise dans la façon dont les acteurs ont vécu ces transformations. Cette idée prend plusieurs formes. Certains acteurs impliqués dans l'encadrement institutionnel du chant choral et qui ont été témoins de cette évolution, tiennent un discours qui met en scène l'engagement du ministère de la Culture comme une politique cohérente avec le programme porté par Maurice Fleuret.

J'ai l'impression qu'au moment où Jeunesse et Sports a un peu abandonné ces créneaux, il m'a semblé que ça a été pris en charge par les années Fleuret, qui souhaitait investir ces domaines là. C'était l'ouverture sur d'autres champs esthétiques, d'autres modes de pratique, donc le jazz, les musiques traditionnelles, et du coup, ces pratiques amateurs semblaient devoir être investies plus en profondeur. (Isabelle, ministère de la Culture)

Du côté des acteurs de l'éducation populaire, cette évolution a été vécue — parfois violemment — comme « l'irruption de la culture ». Les relations entre les fédérations et les acteurs impliqués dans les nouveaux dispositifs ont été houleuses. Les responsables de fédérations en particulier ont pu mal vivre le développement d'une offre de formation concurrente par les Centres d'Arts Polyphoniques.

Je dois dire que dans les années 90, le développement des Centres d'Art Polyphoniques est apparu comme une concurrence à ce que faisait À Cœur Joie. À Cœur Joie est un mouvement passionnel, car composé d'amateurs bénévoles, engagés, et qui ont vu d'un mauvais œil que certains de ses cadres s'en aillent et deviennent des mercenaires du ministère de la Culture. C'était perçu comme l'abandon de l'apostolat pour le carriérisme. (Jérôme, responsable À Cœur Joie)

Il est certain que la logique d'intervention du ministère de la Culture dans le monde choral, et en particulier la cohérence idéologique dont rend compte Anne Veitl, n'est pas sans conséquences. L'arrivée de Maurice Fleuret à la direction de la musique a eu un effet facilitateur. S'en tenir à une telle lecture ne permet cependant pas de rendre compte des transformations observées. Elle ne tient pas compte du déroulé concret de leur élaboration. Certains dispositifs sont élaborés avant même le changement d'équipe de la direction de la musique. Elle ne permet pas non plus de décrire le mécanismes concrets sur lesquels repose l'élaboration de nouveaux dispositifs.

8.2.1 Une politique déconcentrée

Anne Veitl et Noémi Duchemin font des dispositifs de soutien au chant choral l'une des marques de la transformation des politiques musicales sous l'impulsion de Maurice Fleuret. Une telle vision traduit une confiance dans l'efficacité du volontarisme des politiques étatiques qui, si elle peut à la rigueur rendre compte de la démarche planificatrice du « plan Landowski », ne correspond pas à la réalité de la diffusion de mesures en faveur du chant choral. Ces mesures ne découlent pas d'une volonté planificatrice centralisée, mais de la multiplication d'initiatives locales. Cette multiplication est très étroitement corrélée à la déconcentration des politiques musicales du ministère de la Culture. Le poids de la déconcentration des politiques culturelles invite à reconsidérer sur deux points la lecture binaire de l'opposition entre les politiques de Landowski et de Fleuret. Il faut à la fois relativiser une vision centralisée et volontariste des politiques musicales et réviser la chronologie des transformations des politiques. Les dispositifs qui portent cette évolution dans le domaine choral sont en réalité antérieurs aux années 1980.

Les approches traditionnelles des politiques culturelles sont centrées exclusivement sur l'élaboration d'une doctrine d'intervention étatique et sur la mise en œuvre de celle-ci par une administration centrale ¹⁸. En réaction à une vision trop ja-

18. Cf. Par exemple [Urfalino, 2004, Veitl et Duchemin, 2000, Veitl, 2001].

cobine et centralisée des politiques culturelles, d'autres travaux se sont penchés sur le rôle des politiques locales. Le caractère déterminant de l'échelle locale dans la définition des politiques de la culture en France est désormais solidement établi, notamment grâce aux travaux suscités par le comité d'histoire du ministère de la Culture [Poirrier *et al.*, 1995, Dubois et Poirrier, 1998]. La prise en compte des politiques locales de la culture passe cependant souvent par une approche centrée sur les seules administrations locales et sur la construction de leur autonomie vis-à-vis des autorités étatiques [Friedberg et Urfalino, 1984, Poirrier *et al.*, 1995, Dubois et Poirrier, 1998]. La prééminence de la méthode monographique n'est pas sans conséquences [Dubois, 1996]. Centrées sur l'état ou sur les collectivités locales, ces deux perspectives ont en commun d'insister sur le clivage entre deux niveaux d'interventions opposés.

Deux perspectives normatives symétriques se répondent, l'une relevant de la dénonciation de la médiocrité de politiques culturelles laissées aux mains de notables locaux, l'autre attachée à illustrer la diversité et à rétablir la légitimité de ces interventions [Dubois, 1998]. Comme le souligne à juste titre Vincent Dubois, il ne devrait pas s'agir « d'inverser le stigmate » qui pèse sur les politiques culturelles locales, mais de considérer l'échelle locale comme un lieu où s'élaborent des réponses à des problèmes généraux. Le cas des politiques du chant choral ouvre la possibilité d'une lecture particulière de ce programme. Plus qu'une opposition entre échelle étatique et échelle locale, il offre l'exemple d'une *construction locale des politiques du ministère de la Culture*. La décentralisation des politiques culturelles est naturellement prise en compte par les travaux accordant une place centrale au clivage entre niveau central et niveau local. Les effets de la déconcentration en revanche sont souvent traités de façons plus succinctes. L'analyse des politiques du chant choral qui se développent au cours des années 1980 est l'occasion de décrire les effets profonds qu'a eu la déconcentration sur la transformation des politiques musicales, et sur la définition de politiques culturelles locales. La déconcentration des services du ministère de Culture a ouvert la possibilité d'une coproduction de dispositifs d'intervention entre administration étatique et collectivités locales.

Les Centres d'Art Polyphonique

L'histoire de la création des Centres d'Art Polyphonique est exemplaire de ce point de vue. L'apparition de ces structures et leur diffusion sur le territoire est indissociable de l'évolution organisationnelle du ministère de la Culture. Deux éléments

centraux, et étroitement liés, interviennent ici. D'une part la déconcentration des services du ministère de la Culture, amorcée dès les années 1960 avec la mise en place de « comités régionaux des Affaires culturelles » qui deviennent les Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC) au cours des années 1970[Moulinier, 2002]. D'autre part, la diversification des modes d'intervention publique dans le domaine de la culture. Celle-ci se traduit pour la musique par la création, à la demande du ministère, d'associations locales de rayonnement départemental ou régional ayant vocation à intervenir dans le domaine musical. Ces deux phénomènes sont étroitement liés. La création des associations régionales et départementales fait partie des missions confiées aux délégués régionaux. Le rôle des associations départementales et régionales n'est pas nouveau, il s'apparente à celui d'association support que jouaient les fédérations auprès des CTP de « Jeunesse et sports ». La nouveauté de ces structures tient en revanche à l'espace de dialogue qu'elles ouvrent entre l'État et les collectivités locales. Ces dernières sont associées progressivement aux conseils d'administration de ces associations. Vincent Berthier de Lioncourt, qui a contribué à la création de ces structures en Île-de-France décrit longuement ce processus.

Quand je suis arrivé à la DRAC Île-de-France, je me suis posé la question de savoir ce qu'il fallait faire. J'ai, à la demande du ministère de la Culture, mis en place des outils de réseaux à la fois départemental et régional, donc créé les ADIAM, associations départementales d'information et d'action musicale dans chaque département, progressivement, et puis, une association régionale, qui était appelée ASSECARM¹⁹. [...]

Ces structures régionales et départementales avaient été conçues par Marcel Landowski essentiellement pour développer des activités musicales en milieu scolaire. Les premières associations régionales et départementales ont commencé en 73, en Rhône-Alpes, en Midi-Pyrénées, en Aquitaine, en Alsace. J'ai été la cinquième en fait. [...] J'ai proposé que ces associations puissent permettre à tous les opérateurs de la vie musicale et chorégraphique de se réunir avec les pouvoirs publics concernés. Donc évidemment, le conseil général pour le département, et le conseil régional pour la région. Et puis bien sûr, le représentant du ministère de la Culture et les représentants d'autres ministères concernés, comme Jeunesse et sports, Éducation nationale, Tourisme, *et cætera*... Au départ, c'était prévu uniquement pour les actions en milieu scolaire, donc je me suis dit c'est quand même intéressant qu'on traite dans ces associations de l'ensemble des sujets concernant la vie musicale et chorégraphique de la région, que ce soit les actions de production, de diffusion, d'enseignement, de développement de la pratique amateur, *et cætera*. Donc on a

19. Cette structure deviendra ultérieurement ARIAM Île-de-France

créé un peu, le nouveau modèle qui s'est ensuite généralisé, de ces associations régionales et départementales. (Vincent Berthier de Lioncourt, ancien conseiller musique DRAC Île-de-France)

Cette citation met en évidence très clairement un élément central qui est l'ambiguïté de la déconcentration. La création des associations départementales et régionales en Île-de-France découle de l'application par la DRAC d'une politique définie « en centrale ». Cette application ne va cependant pas sans une marge de liberté. Elle conduit en particulier à l'introduction d'innovations. La finalité des associations est ré-interprétée de façon extensive, ce qui permet l'ouverture d'un espace de dialogue entre les différents acteurs locaux, avec l'association notable des collectivités locales. La création des Centres d'Art Polyphonique relève exactement de la même logique d'interprétation libre dans un contexte local des instructions émanant des services centraux du ministère. La création du premier d'entre eux, celui de Paris s'inscrit dans le droit fil de la création des associations départementales et régionales. Pour le chant choral, le travail de structuration de réseau mené par l'ASSECARM a finalement débouché sur la création au sein de cette structure d'un département spécifique à la pratique chorale.

Nous avons constitué ces réseaux à la fois au niveau départemental et parallèlement au niveau régional. Et en fait, ce que les gens nous ont demandé, principalement c'est trois choses : l'aide à la formation des chefs de chœur, l'aide à la formation des choristes, et l'aide à la recherche de répertoire. Finalement, on s'est dit, « Ben il faut une structure pour ça », et on a créé au sein de l'Association Régionale un département chant choral qu'on a appelé centre d'art polyphonique d'Île-de-France, et j'ai demandé à Stéphane Caillat, qui était Conseiller Technique Pédagogique, avec l'accord de la direction régionale Jeunesse et sports, via le préfet de région, parce que c'était pas si évident que ça que quelqu'un de Jeunesse et sports travaille pour la Culture. Donc on a pu obtenir la mise à disposition de Stéphane Caillat. (Vincent Berthier de Lioncourt)

Les éléments de la création de nombreux Centres d'Art Polyphonique sont ici réunis. Le rôle de l'Association régionale tout d'abord : même si le statut des Centres d'Art Polyphoniques varie — certains d'entre eux sont des structures indépendantes — ils restent proches des Associations Régionales auxquelles ils sont couramment rattachés. Le second élément central est la continuité qui se tisse avec l'action des Conseillers Techniques de Jeunesse et sports. Les directeurs qui ont fondé la plupart des Centres d'Art Polyphonique — citons entre autres Stéphane Caillat, Raphaël Passaquet en Bourgogne, Éliane Lavail en Aquitaine, Jean Golgevit en Languedoc-Roussillon... — sont des Conseillers Techniques mis à disposition de la Culture par

Jeunesse et sport. Ces postes étant régionalisés, cette mise à disposition se fait dans un cadre déconcentré.

La création du second Centre d'Art Polyphonique en Bourgogne relève de cette même logique d'autonomie locale de la politique du ministère de la Culture. Si sa création est formellement postérieure à celle du Centre parisien, les fondations en ont été posées antérieurement dans le cadre d'un conservatoire intégré à la maison de la Culture de Chalon-sur-Saône. Le directeur de ce conservatoire, Camille Roy, épaulé de Bernard Tétu qu'il avait recruté comme professeur de direction chorale, ont mené au cours des années 1970 une action en faveur du chant choral originale et jusqu'alors inédite dans l'univers de l'enseignement musical spécialisé. Raphaël Passaquet, premier directeur du Centre de Bourgogne explique comment cette action a débouché sur la création de la structure.

Bernard Tétu à ce moment là était à Chalon-sur-Saône. Il avait, avec la maison de la Culture de Chalon, développé pas mal d'activités, et un jour il m'a téléphoné en me disant « écoute, j'avais un projet de centre de musique chorale. J'ai jeté quelques jalons, mais j'ai posé ma candidature pour le projet de classe de direction chorale, au nouveau conservatoire qui va être à Lyon. Étant donné tes activités, tu serais tout à fait désigné pour prendre le relais. » J'ai donc rencontré Bernard Tétu, que je connaissais déjà auparavant. Je le connaissais par À Cœur Joie. [...] Il était avec le directeur du conservatoire de Chalon-sur-Saône, Camille Roy, qui est une autre personnalité très importante. Donc, il m'a passé le relais.

Celui qui était le délégué à la musique ici [à la DRAC], était tout à fait partisan de la chose, donc il a soutenu le papier que j'avais préparé. [...] [Ce conseiller était sur le départ]. Et le jour où j'avais rediscuté de mon projet avec ce gars, il me dit « écoutez, j'ai reçu celle qui va me succéder, si vous voulez on peut déjeuner ensemble, vous ferez connaissance. » Elle avait vingt-cinq ans à ce moment là, et en prenant son poste, c'était finalement un des dossiers les plus élaborés qu'elle a trouvés. Et comme par ailleurs elle-même elle avait fait du chant individuel mais aussi du chant choral, elle a poussé ce dossier pour le faire aboutir. Donc on a eu un contexte favorable. (Raphaël Passaquet)

La logique d'autonomie des responsables des politiques du ministère de la Culture dans un contexte local joue ici à deux niveaux. Dans un premier temps, une action originale et indépendante des orientations de la direction centrale de la musique se développe à la maison de la Culture et au conservatoire de Chalon. Dans un second temps, le soutien au niveau déconcentré de la DRAC par les conseillers musique joue un rôle déterminant dans le succès du projet.

Les maîtrises

Le renouveau de l'enseignement maîtrisien dans les années 1980 présente le même visage. Une action incitatrice est menée par l'administration centrale. Une commission des maîtrises est créée, notamment sous l'impulsion de Camille Roy nommé entre-temps inspecteur à la direction de la musique par Fleuret. Cette commission est le lieu d'une réflexion qui débouche essentiellement sur la fixation de critères susceptibles de motiver le soutien d'une maîtrise par le ministère de la Culture. Camille Roy évoque ici le travail de cette commission.

Il y a là quelque chose qui s'ouvre, ça a favorisé un intérêt. C'était une justification pour la recréation de maîtrises, ou du moins de chœurs d'enfants, et en même temps de voir comment il serait utile de faire un règlement, un cahier des charges, qui motiverait ou non l'aide à une maîtrise. Il y avait certaines conditions pour qu'une maîtrise puisse être aidée ou non. C'était des conditions touchant aux rythmes de travail, aux disciplines pratiquées. [...] C'était le fruit des discussions au sein de la commission. Il faut voir que toutes les actions qu'on a faites là, étaient en rapport avec l'action des autres départements, surtout de l'enseignement. Il y avait une liberté d'action qui était à l'origine du succès des Centres d'Art Polyphonique. (Camille Roy)

Cette description souligne là encore l'ambiguïté du positionnement de l'administration centrale. Certes une réflexion est menée, mais il ne s'agit en rien d'un plan organisant la structuration du paysage maîtrisien comme a pu l'être le plan Landowski dans le domaine de l'enseignement spécialisé. De fait, la multiplication des maîtrises, encouragée au niveau central découle d'initiatives locales. Camille Roy évoque la création de la maîtrise de Colmar, emblématique de l'engagement du ministère de la Culture dans le renouveau maîtrisien. L'image qui en ressort est le rôle incitatif de la commission, tandis que la mise en place concrète de la maîtrise passe par une négociation avec une pluralité d'acteurs : Éducation nationale et surtout acteurs locaux.

On a installé la maîtrise de Colmar. Il y a eu un concours entre l'inspection de l'enseignement et les services de l'action musicale. On a travaillé ensemble pour structurer ça avec le concours de l'inspecteur en région. Il y a eu un croisement d'actions. Ça n'aurait pas pu se faire sans la volonté de la créatrice, Arlette Steyer. Il a fallu trouver une solution pour le raccrochage, administrativement. Le plus simple c'était de le mettre dans le conservatoire, la maîtrise est la classe qui coûte le plus cher au conservatoire, mais c'est aussi sa carte de visite. (Camille Roy)

Le même tableau est valable pour la maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV), autre création emblématique du renouveau des maîtrises, portée une fois encore par Vincent Berthier de Lioncourt dans le cadre de son activité de conseiller musique à la DRAC Île-de-France, qu'il quittera d'ailleurs pour prendre la direction du Centre. Dans ce cas encore, on retrouve à la fois l'impact des services déconcentrés et celui de l'Association Régionale. Le développement du CMBV s'inscrit dans la continuité de l'action de l'Institut de Musiques et Danses Anciennes, département de l'ASSEARM créé sur le même modèle que le Centre d'Art Polyphonique qui finit par prendre son indépendance vis à vis de l'association régionale. L'évocation du CMBV par Vincent Berthier de Lioncourt confirme que, plus que l'application de décisions planificatrices, il considère la création des maîtrises comme une série d'expériences indépendantes.

Il y avait consensus autour des maîtrises, une politique générale systématique ?

Non, il y a eu un certain nombre d'expériences, menées bon, ben par Guillaume Deslandres à Notre-Dame, moi à Versailles. Mais le projet de Versailles c'était en fait un projet que j'avais pour l'Île-de-France, totalement indépendant du Centre de Musique Baroque de Versailles. J'ai finalement pu mettre en place un projet avec le conservatoire régional de Paris, avec Jacques Taddei, qui s'appelait les petits chanteurs de Paris, mais qui n'était pas complètement ce que je souhaitais. (Vincent Berthier de Lioncourt)

La concrétisation à Versailles d'un projet élaboré dans un tout autre contexte mais dont l'application avait été jugée insatisfaisante évoque en définitive un processus décisionnel relevant du modèle du *garbage can* [Cohen *et al.*, 1972]. Sans aller jusqu'à systématiser la notion d'anarchie organisationnelle pour décrire l'émergence de dispositifs de soutien au chant choral, on retiendra la fréquence de ces écarts à l'application rationnelle et centralisée d'un programme politique.

Les soutiens à la professionnalisation

Dans le domaine du soutien aux ensembles professionnels enfin, on retrouve également cet impact des crédits déconcentrés, et cette logique de concertation entre le ministère de la Culture et une pluralité d'acteurs à une échelle régionale. Une fois encore, le rôle du conseiller musique de la DRAC en Île-de-France est important dans la construction du dispositif de financement qui permet la professionnalisation des premiers ensembles vocaux lancés dans le domaine de la musique baroque.

Ces deux ensembles²⁰ ont été créés avec des étudiants de l'Institut de Musiques et Danses Anciennes²¹. C'était des étudiants, des élèves qui n'étaient pas payés pour ça. Mais progressivement, il n'y avait pas d'enseignement sans diffusion, sans création de programme, et ensuite il fallait de la disponibilité pour pouvoir monter ce projet, il fallait de l'argent pour payer les musiciens, parce qu'il n'était pas question que ces musiciens donnent je ne sais pas combien de concerts par an et qu'ils ne soient pas rémunérés. Donc il fallait passer de la formation à la production et à la diffusion. Il était indispensable de trouver des moyens. Donc j'ai saisi l'opportunité de ce soutien à l'emploi.

Là c'était moi, en tant que délégué régional à la musique, qui étais chargé de faire des propositions. Il y avait toutes les directions régionales des différents ministères, il y en avait 25 à l'époque, et on participait à des réunions à la préfecture avec l'ensemble des directions régionales. Et là j'apprends ce soutien à l'emploi mené par la direction du travail, et j'ai posé la question, « est-ce que cette politique d'emploi peut aller aussi à des emplois culturels ? » Il m'a dit « il n'y a pas de problème, mais ce qu'il faut c'est que le ministère de la Culture cofinance ces emplois ». Donc on est allés au ministère. Le cabinet de Jack Lang a décidé d'accompagner cette politique de soutien à l'emploi, et c'est comme ça que ça s'est traité au niveau des régions. Enfin, régions de l'État, déconcentration, pas décentralisation, entre services régionaux de l'État. (Vincent Berthier de Lioncourt)

Les trois exemples mettent en évidence une logique similaire. Que ce soit pour les Centres d'Art Polyphonique, pour les maîtrises et pour le soutien à la création d'ensembles professionnels, l'implication du ministère de la Culture ne résulte pas de l'application d'un plan cohérent élaboré de façon centralisée avec l'arrivée de Maurice Fleuret, mais plutôt d'une série d'initiatives portées au niveau local, dont les premières sont d'ailleurs antérieures à l'alternance politique des années 1980. Loin de relever de la rationalité d'un plan d'ensemble coordonné au niveau central, ces initiatives reflètent la diversité des contextes régionaux et apportent des réponses *ad hoc* à des enjeux locaux.

La déconcentration et le rôle des délégués régionaux à la musique

L'impact de la déconcentration de l'intervention du ministère de la Culture est absolument essentiel. Il peut être résumé en deux points. D'une part, les DRAC créent un espace d'intervention intermédiaire, entre l'action centralisée de l'État et celui des collectivités locales. Au sein de celui-ci, des acteurs sont en mesure

20. La *Chapelle Royale* et les *Arts Florissants*

21. Département de l'ASSECARM, créé à l'instigation du conseiller musique de la DRAC

d'orienter les moyens apportés par le ministère de la Culture, tout en disposant d'une certaine autonomie qui ouvre la porte à des innovations en marge de la politique définie en centrale. La figure de Vincent Berthier de Lioncourt est emblématique de cette position d'entrepreneur de politique publique, qui fut celle de conseillers de DRAC jouant le rôle d'intermédiaires entre un contexte local et des crédits centraux. S'il ne fut pas le seul, l'importance de son empreinte s'explique aisément par la spécificité de la DRAC Île-de-France. Celle-ci dispose en tant que service déconcentré d'une certaine marge d'autonomie, tout en bénéficiant de la proximité des services centraux, et de la richesse artistique propre à la région parisienne. Il exprime lui-même les effets de cette position structurellement avantageuse.

J'avais quand-même un droit de tirage sur les crédits de la centrale quand j'étais à la DRAC Île-de-France. C'est vrai que j'étais bien placé, je traversais la Seine, du Grand Palais à la rue Saint-Dominique, c'était vingt minutes à pieds. C'était quand même plus commode.

Un droit de tirage ?

Ben c'est-à-dire que quand je voyais qu'il y avait besoin de moyens pour telle ou telle action nouvelle, j'allais voir les services de la direction musique et danse, s'il y avait une possibilité d'aider. On était en fait des défenseurs de la vie musicale et chorégraphique de la région. (Vincent Berthier de Lioncourt)

Second facteur d'explication, la déconcentration de l'intervention du ministère de la Culture a ouvert un espace de coopération permettant la construction de collaborations nouvelles. La déconcentration permet l'ouverture d'un espace de dialogue entre l'État et les acteurs locaux au sein des Associations Régionales. Les régions voire les départements sont ainsi intégrés au financement des Centres d'Art Polyphonique. L'ouverture de cet espace de concertation concerne également les relations entre le ministère de la Culture et d'autres administrations étatiques. Les partenariats avec les autres ministères passent souvent par un dialogue au niveau des services régionaux : les conseillers techniques de Jeunesse et sports pour la création des Centres d'Art Polyphoniques, les inspecteurs de l'Éducation nationale dans le cadre des maîtrises, les crédits de la direction régionale du Travail dans le cas de la professionnalisation d'ensembles. Un tel constat conduit à reconsidérer l'impact du plan Landowski. La régionalisation de la politique de la musique et la création des délégués régionaux est un héritage du plan. Les effets les plus profonds du plan sur le monde choral ne découlent pas de mesures explicitement orientées vers cette pratique musicale. Ils sont la conséquence indirecte de dispositions organisationnelles touchant aux modalités de définition d'une politique musicale.

8.2.2 Cohérence et diffusion des dispositifs

La remise en cause de l'existence d'une politique coordonnée orientée vers le chant choral ne va pas sans poser certaines questions. Comment rendre compte de la relative cohérence de la diffusion au niveau national de dispositifs tels que les Centres d'Art Polyphonique ? Par ailleurs, le caractère local des innovations marquant les politiques chorales doit-il conduire à nier toute influence de l'administration centrale et de l'alternance marquée par l'arrivée de Maurice Fleuret à la tête de celle-ci ?

La diffusion réticulaire des dispositifs

La cohérence de la diffusion au niveau national des Centres d'Art Polyphonique peut laisser supposer une volonté coordonnée de généraliser un modèle qui avait fait ses preuves au sein des régions pionnières d'Île-de-France et de Bourgogne. Là encore cependant, ce n'est pas vers une volonté exprimée par la Direction Musique et Danse qu'il faut se tourner pour expliquer ce phénomène. La diffusion des Centres d'Art Polyphonique n'a pas fait l'objet d'instructions particulières de la part de l'administration centrale du ministère de la Culture. La création de ces structures en région relève d'une logique radicalement différente de celle qui a présidé par exemple à la création des orchestres symphoniques ou des conservatoires en région voulue par Landowski. Plus qu'à l'application coercitive d'un plan de développement, on assiste à une forme d'isomorphisme institutionnel relevant d'une logique mimétique [DiMaggio et Powell, 1983]. La diffusion de l'expérience des centres de Paris et de Bourgogne découle d'imitations et de transpositions portées par des logiques réticulaires. La concertation des acteurs impliqués localement dans l'animation de la vie musicale des territoires régionaux conduit à la réplique du modèle défini en Île-de-France et en Bourgogne.

Deux réseaux portent cette diffusion. Le premier est celui des CTP, fréquemment mobilisés pour la mise en place des Centres. Ces fonctionnaires de l'administration à la Jeunesse et aux sports ont des parcours souvent très similaires, liés dès l'origine à l'action des fédérations d'éducation populaire. Ils constituent un réseau dense sur le plan professionnel et souvent amical, qui a fortement contribué à l'homogénéité des actions. Même s'il insiste sur la nécessité de se démarquer de l'expérience parisienne, Raphaël Passaquet évoque la consultation de son ami et collègue Stéphane Caillat lorsqu'il a été sollicité pour reprendre le projet bourguignon.

Il faut dire que tout ça venait un an après que Paris ait créé le centre... d'études... comment il s'appelait ? C'était compliqué. Centre d'étude et

de machin polyphonique de Paris, dont la direction avait été confiée à Stéphane Caillat, un collègue et ami. Et qui avait été porté sur les fonds baptismaux par Vincent Berthier, qui à ce moment là était conseiller à la musique en Île-de-France. Donc j'ai rencontré Stéphane, j'ai dit « qu'est-ce que vous avez fait ? ». Et puis j'ai dit « oh là là, il ne faut pas procéder de la même façon ». Parce qu'ils ont profité du fait que Paris est relativement concentré, et nous on est dispersés. Enfin, j'ai refait une étude pour développer un petit peu ce que pouvait être un centre polyphonique. (Raphaël Passaquet)

Si le réseau des Conseillers Techniques et Pédagogiques de Jeunesse et sports a contribué à homogénéiser le contenu et les modes d'action des Centres d'Art Polyphonique, un autre réseau intervenant en amont s'est également révélé déterminant. Il s'agit du réseau des délégués à la musique en région du ministère, c'est-à-dire des responsables de la politique musicale des DRAC. La façon dont le fonctionnement de ce corps nous a été décrite relève plus du partage d'expérience et de l'élaboration collégiale d'un consensus que de l'application de politiques élaborées en centrale. La première étape de la diffusion d'une politique, sinon uniforme, du moins cohérente à l'échelle nationale a été la diffusion des associations régionales et départementales. Les missions de ces structures, initialement limitées aux actions pédagogiques, ont de même évolué globalement dans le sens que leur avait donné Vincent Berthier de Lioncourt en Île-de-France, c'est-à-dire vers un rôle de structuration de réseaux rassemblant l'ensemble des acteurs intervenant dans le domaine musical sur un territoire donné.

Il y a eu un accord ensuite, entre l'ensemble des délégués régionaux de la musique pour faire évoluer les missions de ces Associations Régionales et départementales vers justement le soutien, l'information, la coordination et le soutien à l'ensemble des actions rentrant dans le secteur musical et chorégraphique

Concrètement : comment s'est passé cet accord avec les autres régions ?

Ben, on avait des réunions régulières, de concertation, organisées par la direction de la musique et de la danse, donc on se voyait au moins deux fois par an, dans des séminaires de deux ou trois jours. L'un se passait à Paris, et l'autre se passait dans une des DRAC, ce qui permettait de voir un peu ce qui se passait, c'est vrai, c'était une période expérimentale, toute cette période qui a commencé en 73 jusqu'à l'arrivée de Maurice Fleuret en 82, où ça s'est généralisé. (Vincent Berthier de Lioncourt)

La création des Centres Polyphoniques a suivi la même logique de concertation entre délégués régionaux. Comme le souligne Camille Roy, alors en charge du secteur choral à la DMDTS, la diffusion du modèle des Centres ne découle pas d'instruction

formulées « en centrale » mais de la concertation entre acteurs en charge de territoires locaux. Si l'administration centrale est bien présente lors des réunion de concertation entre délégués régionaux, le consensus qui s'établit autour de ces établissement est constaté par son représentant plus qu'il n'est impulsé.

Les Centres Polyphoniques, ça s'est répandu, il y a eu une synergie entre les régions, les départements et la centrale. Il y a eu l'action des délégués, l'action des inspecteurs en région. Ça ne s'est pas passé par ordre. Je me souviens quand j'étais en colloque, en réunion de délégués, j'étais intéressé de ce que tout le monde s'intéressait à cette question des Centres Polyphoniques. Il y avait consensus autour de leur nécessité, entre les délégués à la musique dans les régions. Il y a eu une évolution des actions du ministère, on ne pouvait plus être actant. Avec la déconcentration des crédits, les décisions se faisaient en région. Après, il y avait une concertation. C'était pas aussi formel. (Camille Roy)

Ici encore, on constate que la transformation de l'organisation du ministère impulsée par la déconcentration modifie profondément la capacité à mener une politique musicale ministérielle. L'administration centrale du ministère encadre la concertation et accompagne les décisions, mais n'est pas « actant ».

Rôle de l'administration centrale : une rupture idéologique

Ces constats incitent à reconsidérer le statut de la rupture liée à l'arrivée de Fleuret. Contrairement à la lecture qu'en proposent Anne Veitl et Noémi Duchemin [Veitl et Duchemin, 2000], la politique menée en faveur du chant choral au cours des années 1980 n'est pas la conséquence directe de la rupture idéologique introduite par Maurice Fleuret. Dans le domaine du chant choral, les réalisations concrètes découlent bien plus de la régionalisation des politiques musicales impulsée par Marcel Landowski, et notamment de la création par le plan des délégués musicaux. Cette politique est le résultat d'une évolution organisationnelle du ministère de la Culture et de ses modalités de prise de décision. Ces transformations sont antérieures à l'arrivée de Fleuret, elles datent de la première moitié des années 1970. Pour autant, il ne s'agit pas de nier tout impact à l'alternance politique. L'arrivée de la gauche au pouvoir, et celle de Fleuret à la Direction de la Musique, a contribué d'une part à créer un cadre idéologique nouveau. Celui-ci a permis de donner du sens aux actions engagées sur le terrain et à légitimer leur systématisation. L'action des individus dont il s'est entouré a pu déboucher sur des réalisations concrètes émanant de l'administration centrale.

La reformulation du cadre idéologique des politiques musicales du ministère a eu un impact. Le discours tenu par Fleuret sur la nécessité d'apporter un soutien à « toutes les musiques » s'applique au chant choral, qui n'était jusque là soutenu que dans la mesure où il relevait du répertoire savant. La réorientation des politiques musicales du ministère vers la pratique amateur, et non plus exclusivement vers la production professionnelle, facilite cette évolution. Ce changement de doctrine a produit un contexte favorable, nécessaire pour que la généralisation d'expériences locales prenne l'ampleur qu'elle a connue. Ses effets peuvent être illustrés concrètement. En termes de personnes, le remaniement de la direction de la musique par Fleuret a permis l'arrivée de personnalités bien disposées à l'égard des expériences des délégués à la musique en région. Dans le domaine du chant choral, l'arrivée dans le corps des inspecteurs de Camille Roy, dont nous avons évoqué le rôle à la tête du conservatoire de Chalon-sur-Saône, en est une illustration.

La direction de la musique elle-même a été le cadre d'initiatives innovantes dont certaines ont des débouchés concrets. Des commissions sont montées pour servir de cadre à des réflexions sur des sujets divers, notamment dans le domaine du chant choral. Nous avons évoqué plus haut la commission des maîtrises. Si ses réalisations concrètes restent limitées (la création de maîtrises sur le terrain relève d'initiatives locales), elle n'en a pas moins joué un rôle réel comme cadre de réflexion. Son activité traduit pour le moins le renouveau de l'intérêt de responsables musicaux pour l'enseignement maîtrisien. La commission sera en particulier un lieu d'ouverture et de réflexion sur les modèles d'enseignement du chant choral à l'étranger. Plusieurs voyages d'études sont organisés par les membres de cette commission afin de s'inspirer des réalisations d'autres pays européens en la matière. Les membres de la commission voyagent en Suède, en Hongrie, en URSS (Russie et Pays Baltes), et en Angleterre. Dans certains domaines, la rupture avec les dispositifs mis en place par Landowski est claire. La commission de l'agrément des chorales en particulier cesse son activité sous Fleuret. Celle-ci était devenue la cible de critiques acerbes sur son mode de fonctionnement.

C'était une arme à double tranchant ce truc, ça a ouvert des critiques absolument énormes. Parce qu'évidemment, les premiers servis étaient ceux qui faisaient partie de la commission, ce qui était absolument abominable. Alors, quand on discutait de notre dossier, on sortait, mais enfin voyons, on était dans le couloir à côté, et on avait notre copain qui défendait notre cause. (Yves, CTP)

Le rôle de l'administration centrale est également clair en ce qui concerne la

création de diplômes d'enseignement du chant choral. Cette mesure fait suite à la disparition de l'agrément. Le passage d'une politique d'agrément à la création de diplômes constitue une réorientation des modalités de reconnaissance de la direction de chœur et de validation de la qualité de ce travail. La création du CA au début des années 1980 passe également par le travail d'une commission à la direction de la musique, au sein de laquelle on retrouve une nouvelle fois les acteurs déjà impliqués dans la commission de l'agrément des chorales et pour certains dans celle des maîtrises.

Disponibilité des financements

Le domaine dans lequel la rupture liée à l'alternance politique a été la plus flagrante, et sans lequel la généralisation des expérimentations menées depuis les années 1970 n'aurait assurément pas été possible, est celui de la disponibilité des moyens financiers nécessaires à la création de nouveaux dispositifs. De ce point de vue, les années 1980 ont bel et bien constitué une véritable rupture. Si la promesse par Lang du 1 % du budget de l'État accordé à la culture reste de l'ordre de l'effet d'annonce, la très forte hausse du budget du ministère reste une réalité dont la direction de la musique profita également. Cette hausse particulièrement sensible pour les crédits d'intervention (titre IV) offre de véritables marges d'initiative aux acteurs en charge de la mise en œuvre de nouveaux dispositifs [Veitl et Duchemin, 2000, p. 86-90]. On trouve là une explication incontournable du développement de la capacité d'action des délégués régionaux. Vincent Berthier de Lioncourt relie directement le développement des actions au cours des années 1980 à cette augmentation des crédits.

Il y a eu une grande montée en puissance à partir de l'arrivée de Maurice Fleuret en 82, pour la bonne raison que le budget du ministère de la Culture a été multiplié par deux en 82, a été augmenté de 50 % en 83, a été augmenté de 30 % en 84. Si vous voulez, pendant le premier quinquennat socialiste si je puis dire, de Mitterrand, les cinq premières années, où Jack Lang était ministre de la culture, on a eu un développement considérable des moyens. (Vincent Berthier de Lioncourt)

Les effets de cette augmentation ont par ailleurs été d'autant plus sensibles qu'elle correspond à la période où les crédits accordés aux DRAC sont effectivement déconcentrés. L'autonomie des délégués régionaux s'en trouve renforcée en ne dépendant plus de leur capacité de négociation avec la centrale. Elle généralise à l'ensemble des délégués régionaux de province la liberté d'action d'un Vincent Berthier de Lioncourt, en mesure de traverser la Seine pour aller discuter l'attribution de crédits

auprès de la direction de la musique. Ce relâchement de la contrainte budgétaire qui pèse sur les politiques musicales est d'ailleurs renforcé par la décentralisation qui conduit à l'irruption des conseils régionaux dans le paysage des politiques culturelles. Le développement des financements culturels régionaux a été particulièrement poussé dans le domaine des arts vivants et plus spécialement de la musique [Lephay-Merlin et Duboscq, 1995]. Conçus dès l'origine dans le cadre de partenariats entre l'État déconcentré et les régions, les Associations Régionales et Centres Polyphoniques sont concernés au premier chef par l'émergence de ce nouvel acteur du financement de la culture. L'ensemble de ces facteurs financiers contribue à faire des années 1980 une période particulièrement propice au développement de politiques musicales innovantes.

8.2.3 Les années 1990 à 2000 : retrait ou normalisation ?

Comparé au foisonnement de la fin des années 1970 au milieu des années 1990, le paysage des politiques publiques du chant choral depuis la seconde moitié des années 1990 est ambigu. Il est marqué par des avancées indubitables dans le prolongement des innovations des années 1980. La place du chant choral dans l'enseignement spécialisé en particulier a très largement progressé, suite en particulier à la création des diplômes de direction. Cette consolidation de l'enseignement du chant choral en conservatoire a eu des effets profonds sur les Centres d'Art Polyphonique. Depuis la seconde moitié des années 1990, ceux-ci connaissent une véritable crise. Ils en viennent en définitive à faire doublon avec les structures d'enseignement musical qui ont complété leur offre de formation. Sous l'impulsion du ministère de la Culture, ils sont contraints de modifier le contenu de leur action et sont transformés depuis la fin des années 1990 en « Missions voix », dans le cadre le plus souvent des Associations Régionales.

Un document cadre de la direction Musique, danse théâtre et spectacle vivant (DMDTS) du ministère fixe cette évolution en 1999. Ce texte traduit bien l'incertitude dans laquelle sont plongés les Centres d'Art Polyphonique quant à la transformation de leur identité. Leur rôle premier de formation s'estompe dans la mesure où il est pris en charge par les conservatoires. Il est explicitement mentionné que « [les Missions voix doivent] veiller à ne pas intervenir en substitution ou à la place des acteurs de terrain ». Leur fonction est redéfinie par une énumération de termes dont le contenu concret ne va pas nécessairement de soi : elles ont un rôle d'observatoire, d'information, de conseil, d'expertise, d'interface. Le rôle des Missions voix

se brouille en même temps qu'il s'ouvre. Cette réorientation radicale laisse certains chargés de Missions voix désemparés face à la nouveauté de leurs attributions. Cette évolution s'est souvent traduite par des évolutions radicales sur le plan organisationnel, parfois accompagnées de diminutions des moyens humains et financiers alloués par les tutelles. La fragilité de ces structures va même jusqu'à leur disparition dans plusieurs régions.

Ça a été un peu brutal, [...] je crois qu'il y avait 500 personnes inscrites pour des cours de formation vocale, et 40 chefs de chœur, chaque année. C'est ça qui a réduit, c'est-à-dire la masse des propositions de formation [...] On a arrêté de faire ça petit à petit, on a arrêté toute proposition pour les chanteurs, en leur disant c'est désormais à l'école de musique de proposer quelque chose. Et pour la formation des chefs, c'est les conservatoires qui s'en sont emparé. Alors du coup, qu'est-ce qu'on fait ?... c'est ça la question... Donc il y a tout un travail mené sur des chantiers, ben comme celui-là, sur l'état des lieux des pratiques vocales²², qui sont moi dans mon temps de travail. (Audrey, chargée de Mission voix)

L'évolution des Centres polyphoniques et d'autres dispositifs apparus dans les années 1980 s'inscrit dans le retrait progressif du volontarisme d'État qui marquait jusqu'alors les politiques musicales [Veitl, 2010, p. 137]. Elle est par ailleurs révélatrice de la façon dont ceux-ci se sont développés. Le caractère local des décisions ayant conduit à la rénovation du monde choral est ambivalent. S'il fut la condition d'une liberté d'action des acteurs qui a permis la créativité que l'on observe dans les années 1980, il se traduit également par une certaine vulnérabilité des dispositifs. La création de structures telles que les Centres d'Art Polyphonique ou les maîtrises garde une dimension conjoncturelle qui les fragilise. Ce délégué à la musique en région souligne les effets de l'absence de politique structurelle fixant les règles de soutien aux écoles maîtrisiennes, dont le développement se poursuit au cours des années 1990 mais ralentit depuis la première moitié des années 2000 [Enguehard, 2005].

En ce qui concerne les écoles maîtrisiennes c'est vraiment très regrettable qu'on ait pas pu avoir de texte spécifique. Parce que quand on a de plus en plus de dispositifs législatifs et réglementaires d'intervention de l'état, ben s'il n'y en a pas, c'est de plus en plus difficile d'obtenir des moyens. S'il y avait pas un texte pour soutenir un dispositif, pas une loi mais au moins un décret ou au moins un arrêté pour le soutien spécifique aux écoles maîtrisiennes, ben ça nous aiderait à trouver les financements. Chaque année je suis obligé de défendre. Comme il n'y a pas d'argent,

22. Il s'agit de la première enquête quantitative menée par les Missions voix au début des années 2000, que nous mobilisons dans le cadre de ce travail

on a un risque d'être supprimé. Priorité aux institutions ou acteurs qui bénéficient de dispositifs de soutien précisés soit dans une loi, soit dans un arrêté, soit dans un décret, un texte signé par un ministre, publié au journal officiel. (Denis, délégué à la musique en région)

Cette citation souligne les limites d'une politique de développement dont le dynamisme repose avant tout sur la disponibilité de crédits. L'absence de cadre réglementaire fragilise d'autant plus les structures concernées que l'expansion des crédits qui a porté leur développement dans les années 1980 a pris fin. Le modèle sur lequel repose le développement des années 1980 est d'ailleurs porteur de ses propres limites. La création de nouvelles structures conduit mécaniquement à l'augmentation des frais de fonctionnement. À terme, celle-ci limite fatalement les marges d'innovation des acteurs qui ne pourraient être maintenues que dans un contexte de hausse continue des crédits.

8.2.4 Des politiques « moyennes » ?

Le plan Landowski concerne exclusivement les répertoires de musique savante et les institutions musicales traditionnelles sur lesquelles repose la production musicale professionnelle (conservatoires, orchestres symphoniques, opéra). L'action de Maurice Fleuret s'adresse elle à « toutes les musiques » et en particulier aux musiques populaires délaissées jusqu'alors par le ministère. Elle s'adresse par ailleurs aux musiciens et non plus aux mélomanes [Veitl, 2001] : elle prend en compte les amateurs et plus uniquement la production professionnelle.

Si le soutien au chant choral suit en apparence les grandes ruptures de l'histoire des politiques du ministère de la Culture, un regard plus précis conduit à relativiser ce constat. La place du chant choral dans les actions du ministère de la Culture reflète dans l'ordre des politiques publiques la dimension moyenne de ce répertoire dans l'ordre des hiérarchies symboliques. Le chant choral est pris en compte par les deux directeurs de la musique, qui n'en retiennent chacun qu'une facette. À l'inverse des musiques clairement populaires (rock, jazz...), Landowski considère le chœur dans son plan dans la mesure où il relève du répertoire savant. L'administration de Fleuret facilite le développement de dispositifs s'adressant au chant choral dans le cadre de sa politique s'adressant à « toutes les musiques ». L'ambiguïté du répertoire pour chœur est donc opérante jusque dans sa prise en charge par les politiques publiques.

Les politiques du chant choral sont marquées par une grande continuité. Les dispositifs généralisés sous Landowski sont un héritage direct de la politique de déconcentration amorcée sous Fleuret. Elles ont cette particularité étrange d'être en

définitive le fruit d'une « coproduction » des deux directeurs de la musique. Cette continuité ne se limite d'ailleurs pas au balancement de Landowski et de Fleuret. La permanence des individus impliqués dans la définition de ces politiques est frappante. Les personnalités mobilisées au tournant des années 1980, dans les commissions de réflexion comme pour la mise en place des Centres d'Art Polyphonique, sont très largement issues de la mouvance de l'éducation populaire. Du corps des inspecteurs structuré sous l'égide de Geoffray, aux dispositifs qui se généralisent sous Fleuret, c'est le même réseau qui structure les politiques du chant choral. Cette continuité n'est qu'une manifestation supplémentaire de la plasticité de ce répertoire musical, susceptible de s'intégrer à des dispositifs aussi dissemblables en apparence que l'Éducation populaire, le plan de Landowski et la nouvelle politique musicale de Fleuret.

8.3 Les subventions au monde choral

L'analyse historique concentrée essentiellement sur les politiques d'État permet de rendre compte essentiellement des politiques de soutien indirect au chant choral : politiques de formation, actions de structuration. Les aides directes aux ensembles sont restées dans l'ombre dans la mesure où l'État ne finance que marginalement les associations de pratiques artistiques amateurs²³. Nous nous penchons désormais sur les subventions aux chorales. Nous avons vu que la redistribution de ressources monétaires est l'un des mécanismes participant à l'économie du milieu²⁴. L'analyse des mécanismes de subvention des ensembles amateurs est essentielle. La distribution de ressources monétaires par les pouvoirs publics contribue grandement à l'extrême concentration des ressources financières que nous avons déjà soulignée.

8.3.1 Panorama des subventions aux ensembles amateurs

Entre la moitié et les deux tiers des groupes amateurs touchent des subventions²⁵. Le tableau 8.1 donne un aperçu de la distribution de ces subventions en

23. L'épisode de l'agrément des chorales mis en place par Landowski n'eut que peu de suites.

24. Cf. Chapitre 6.

25. Le taux varie de 63 % dans la première enquête à 53 % dans l'enquête sur l'économie. La différence entre les deux enquêtes peut s'expliquer notamment par l'évolution de la population de référence d'une enquête à l'autre. Les chœurs liturgiques et les chœurs pédagogiques ont sans doute moins tendance que les autres à être subventionnés comme structure indépendante, dans la mesure où ils sont souvent des chœurs rattachés. Un autre facteur tient à la précision de la question. Le taux de 53 % pour la seconde enquête est calculé à partir de la déclaration de montant

CHAPITRE 8. LES POLITIQUES DU MONDE CHORAL

fonction des administrations dont elles émanent. La distribution de ces variables doit être soulignée. Comme pour les budgets des ensembles (et les deux phénomènes sont bien évidemment corrélés), la distribution des subventions ne suit pas une loi normale, mais plutôt une distribution de Pareto : une large majorité des ensembles ne touche que de faibles sommes tandis qu'une infime minorité d'entre eux obtient des financements particulièrement importants. Plusieurs indicateurs traduisent cette situation. D'une part, l'écart particulièrement entre la médiane et la moyenne est particulièrement important. La seconde, plus sensible aux valeurs extrêmes est systématiquement très largement supérieure à la première. D'autre part, les coefficients de Gini calculés pour chaque type de subvention révèlent des inégalités de distribution fortes.

	Commune	Groupement de Communes	Conseil Général	Région	DRAC	Autres
Minimum (€)	50	50	30	137	100	20
Premier Quartile (€)	250	263	305	925	550	170
Médiane (€)	500	400	500	2 000	12 000	400
Moyenne (€)	1 453	3 982	2 473	17 651	18 471	5 489
Troisième Quartile (€)	1 100	1 000	1 000	8 500	27 700	1 100
Maximum (€)	100 000	85 000	75 000	288 000	63 900	100 000
Nombre d'ensembles	306	26	129	27	15	51
% des ensembles aidés	74%	6%	31%	7%	4%	12%
% des ensembles	45%	4%	19%	4%	2%	7%
Somme totale (€)	444 560	103 524	319 024	476 577	277 060	279 961
%	23%	5%	17%	25%	15%	15%
Total - Max (€)	344 560	18 524	244 024	188 577	213 160	179 961
%	29%	2%	21%	16%	18%	15%
Coefficient de Gini	0,7	0,87	0,79	0,84	0,58	0,87

TAB. 8.1 – Répartition des subventions

La distribution des subventions est marquée par une structure en chiasme. De l'échelle d'intervention publique la plus locale (les communes) à la plus large (les régions, et les crédits d'État déconcentrés des DRAC), le nombre d'ensembles aidés diminue alors qu'augmentent les sommes allouées. L'évolution du nombre d'ensembles ne prête pas à discussion. Près des trois quarts des chœurs amateurs subventionnés touchent des aides de leur commune d'implantation. Il ne sont qu'un sur trois à toucher des aides du département, et moins d'un sur dix à toucher des aides de la région ou de la DRAC. Le montant de ces aides évolue de façon inverse : la subvention médiane passe de quelques centaines d'euros pour la commune et le département à

dans la partie recettes des questions posées sur les budgets. Lorsque la question ne demande pas de montant précis de la subvention, les répondants peuvent avoir tendance à considérer comme subvention une aide en nature.

plusieurs milliers pour la région. Le bilan de cette répartition est difficile à tirer en termes globaux. La distribution paretienne des subventions rend extrêmement fragile la comparaison des volumes de soutien des différents niveaux d'administration au chant choral. La somme des subventions versées à l'échantillon est particulièrement sensible aux montants des aides les plus importantes²⁶, et le simple fait de retrancher une seule valeur extrême à chaque variable (ligne *Total – Max*) modifie sensiblement la hiérarchie des engagements des différentes administrations.

L'extrême concentration des subventions aux chœurs peut donc être lue à deux niveaux. Elle est une donnée propre à chaque niveau d'intervention publique (cf. les coefficients de Gini). Elle résulte d'autre part d'une opposition entre ces différents niveaux. Les subventions émanant des collectivités territoriales les plus locales sont plus nombreuses mais de montant plus faible. Les aides émanant d'administrations plus centrales sont plus rares et de montant plus élevé.

8.3.2 Les déterminants des sources de financement

Afin de repérer les déterminants sur lesquels s'appuie l'attribution de subventions aux ensembles, nous avons réalisé une série de régressions logistiques permettant de repérer quelles caractéristiques des chœurs ont un impact sur la probabilité d'obtenir une subvention (cf. tableau 8.2 p. 364). Les différences entre administrations doivent être scrutées avec attention.

Les déterminants de la subvention

L'effectif des chœurs n'a que peu d'impact sur la capacité des chœurs à se financer. Le seul effet significatif au seuil de 10 % de cette variable concerne les subventions régionales et reste très faible. Il est possible qu'il soit lié au financement des *Chœurs régionaux* qui sont souvent des grands chœurs symphoniques. La diffusion en revanche a un impact. Cependant, plus que le niveau quantitatif de la production, c'est l'échelle de diffusion qui intervient dans les décisions de financement. Le nombre annuel de concerts n'a pas d'impact clair sur la probabilité d'obtenir une subvention à quelque niveau que ce soit²⁷. En revanche, le fait de donner des concerts au sein du territoire géré par une institution publique a toujours un impact positif.

26. Plus de la moitié du volume de l'engagement des Conseils Régionaux dans notre échantillon est due à un seul ensemble touchant une subventions de 288 000 €.

27. À l'exception de la subvention par la commune, l'impact du nombre de concerts sur la probabilité d'être subventionné n'est pas significatif.

Variable dépendante, Subvention en provenance de :	Commune		Conseil général		Conseil régional		DRAC	
	Coef	Err Std	Coef	Err Std	Coef	Err Std	Coef	Err Std
(Intercept)	-0,930	0,195***	-2,707	0,239***	-5,336	0,482***	-8,332	0,908***
Effectif du chœur	0,005	0,003.	-0,003	0,002	0,004	0,002*	0,001	0,004
Formation pour les choristes	0,121	0,114	0,220	0,126.	0,332	0,238	0,109	0,367
Recrutement sur audition	-0,157	0,130	-0,044	0,144	-0,098	0,268	2,123	0,514***
Formation du chef à la direction	-0,225	0,115.	0,182	0,131	0,007	0,246	0,443	0,419
Nombre de concerts annuel	0,021	0,008*	-0,002	0,009	0,020	0,013	0,016	0,015
Diffusion à l'échelle de la commune	0,549	0,118***	-0,015	0,138	-0,273	0,256	0,869	0,429*
Diffusion à l'échelle du département	0,222	0,117.	0,399	0,128**	0,091	0,246	-0,447	0,383
Diffusion à l'échelle de la région	-0,433	0,217*	0,223	0,228	0,983	0,319**	0,597	0,447
Tournées	0,047	0,684	0,408	0,593	-0,275	0,708	2,279	0,688***
Enregistrement souvenirs	0,303	0,113**	-0,164	0,129	0,177	0,246	0,344	0,392
Enregistrement diffusé en externe	0,125	0,135	0,509	0,144***	0,610	0,243*	0,460	0,368
Membre d'une fédération	0,644	0,135***	0,449	0,137**	-0,453	0,267.	-0,047	0,383
Répertoire populaire †	-0,230	0,132.	-0,045	0,149	-0,038	0,292	0,342	0,545
Répertoire savant †	-0,341	0,161*	0,323	0,174.	0,298	0,304	1,036	0,497*
Subvention de la commune								
Subvention du pays	15,554	472,027	1,734	0,146***	0,382	0,304	0,853	0,443.
Subvention de la communauté de communes	0,041	0,305	0,825	0,647	0,623	0,651	4,233	0,785***
Subvention du conseil général	1,715	0,145***	0,801	0,292**	0,014	0,487	-2,011	1,309
Subvention du conseil régional	0,263	0,293	2,477	0,298***	2,482	0,301***	-0,010	0,414
Subvention de la DRAC	0,802	0,437.	-0,075	0,381	2,167	0,385***	2,348	0,396***
Subvention du Ministère Jeunesse et sports	15,586	728,304	0,685	0,825	0,694	0,937	3,146	1,158**
Subvention du Ministère Education Nationale	-1,145	0,544*	0,656	0,568	0,290	0,616	2,417	0,707***

Légende :

- Valeur significative au seuil de 10%
- * Valeur significative au seuil de 5%
- ** Valeur significative au seuil de 1%
- *** Valeur significative au seuil de 0,1%

† La variable répertoire est issue de la Classification Ascendante Hiérarchique analysée dans le chapitre 2 sur le répertoire. On utilise ici une partition de la population en trois modalités : Répertoire Savant, Répertoire populaire, Répertoire varié. La modalité Répertoire varié est utilisée comme modalité de référence.

TAB. 8.2 – Régressions logistiques sur le fait d'obtenir une subvention

8.3. LES SUBVENTIONS AU MONDE CHORAL

Les communes subventionnent plus les chœurs qui donnent des concerts sur le territoire de la commune, les conseils généraux ceux qui le font à celle du département et les Conseils régionaux ceux qui se produisent à l'échelle régionale. Les DRAC enfin, bien que gérant l'attribution de crédits du ministère de la Culture déconcentrés à l'échelle de la région, ne subventionnent pas de façon notable la diffusion régionale. En revanche, le fait d'organiser des « tournées » est sanctionné positivement.

L'enregistrement, autre facette de la production du chœur n'a pas d'effet sur la capacité des groupes amateurs à obtenir des subventions. Le seul effet notable est un impact positif faible du fait de produire des enregistrements à finalité de souvenir sur la probabilité d'être subventionné au niveau de la commune. À l'opposé des enregistrements destinés à la promotion du groupe ou la vente, les enregistrements à usage de souvenir ont une finalité interne. De ce fait, on peut les considérer comme une manifestation de la fonction sociale du chant choral. Leur fonction première est de manifester et commémorer l'existence et l'activité du groupe auprès de ses membres, plus que de promouvoir un travail artistique auprès d'un public extérieur. La corrélation positive que l'on observe entre le fait de produire ce genre de souvenirs, et les subventions municipales soulignent que ces collectivités locales apportent un soutien à la dimension sociale de la pratique chorale. L'impact du rattachement à des fédérations va dans le même sens. L'adhésion à des fédérations — notamment aux grandes fédérations d'éducation populaire — est souvent l'indice d'une adhésion du groupe à une conception du chant choral investissant celui-ci d'une valeur sociale. Les municipalités et les conseils généraux y sont sensibles, les conseils régionaux et les DRAC y restent indifférents.

À l'inverse de ceux plus axés sur la dimension « animation sociale » de la pratique chorale, les indicateurs qui reflètent le degré d'exigence technique pesant sur les membres du chœur n'ont que peu d'impact sur les subventions les plus locales. Elles ont un impact positif sur le soutien des autorités les plus centrales. Une variable en particulier a un effet décisif, il s'agit de l'existence d'une épreuve de sélection des chanteurs à l'entrée du chœur. Les chœurs qui organisent des auditions sont beaucoup plus susceptibles, toutes choses égales par ailleurs, de recueillir le soutien d'une DRAC, mais ne se distinguent pas des autres ensembles vis-à-vis des administrations locales.

L'impact du répertoire est peu significatif. Il reste néanmoins présent. Deux points peuvent être soulignés. L'instance publique la plus sensible au répertoire est la DRAC, qui subventionne plus volontiers les ensembles de répertoire savant que les autres. Au niveau des communes en revanche, le fait d'aborder un répertoire savant

plutôt qu'un répertoire varié a un effet négatif. L'effet est similaire, quoique de façon non significative, pour les répertoires populaires. Le fait d'avoir un répertoire varié est donc sanctionné positivement par les municipalités. Cette valorisation des pratiques de répertoire varié s'inscrit bien dans une logique de soutien aux pratiques favorisant l'animation sociale pour des groupes intégrant un public varié²⁸.

Une fois pris en compte l'impact de ses caractéristiques propres, la façon dont un chœur est aidé par certaines autorités publiques garde un effet déterminant sur sa capacité à obtenir d'autres subventions. Le fait de recevoir le soutien d'une collectivité est très fortement corrélé au fait de recevoir par ailleurs une aide de la part d'une autre collectivité. Des schémas différenciés se dessinent selon les niveaux d'administration concernés. La mobilisation conjointe de financement se fait de proche en proche, des collectivités les plus locales aux plus centralisées. À l'échelle des communes ce sont essentiellement les subventions des conseils généraux qui sont mobilisées conjointement à celles de la municipalité. À l'échelle des conseils généraux, ce sont celles des communes et des conseils régionaux. À l'échelle de la région, ce sont celles des conseils généraux et des DRAC. Pour les DRAC enfin, le schéma est différent. Les subventions régionales ont un impact, mais également celles provenant d'instances étatiques autres que le ministère de la Culture (ministère de la Jeunesse et des sports, ministère de l'Éducation nationale), et également celles provenant d'échelons locaux intermédiaires entre la commune et le département (pays).

Deux modèles de subvention

Les résultats de ces régressions peuvent donc être synthétisés en deux points. Le premier est l'opposition de deux modèles de subventions. À un extrême, les subventions des communes sont orientées vers le chœur en tant que pratique sociale. Elles s'adressent à des groupes dont le rayonnement local est important, dont l'activité favorise l'intégration de ses membres (répertoire varié, enregistrements souvenirs...), et qui portent un projet social qui peut s'incarner dans l'adhésion à une fédération. En revanche, les indicateurs de niveau technique du groupe (sélectivité des choristes), sont moins déterminants. À l'autre extrémité du spectre, les DRAC visent en priorité des groupes sélectifs, dont le répertoire est spécialisé sur le répertoire savant, et qui ont un rayonnement large sur le plan géographique. Le modèle qui est ici favorisé

28. Plus qu'une recherche positive de la diversité musicale, les répertoires variés traduisent un rejet de la spécialisation permettant de contenter un maximum de membres du chœur dont les goûts musicaux divergent. À l'inverse, la spécialisation est l'indice d'une volonté de se perfectionner sur un répertoire plus limité. Cf. les chapitres 2 et 3.

se rapproche en définitive de celui des chœurs professionnels, et le type de pratique concernée relève du « grand amateurisme » ou du « semi-professionnalisme ».

La seconde série de résultats tient à la concentration entre sources de subventions. Le fait d'être financé par une collectivité locale augmente grandement les chances d'un ensemble d'obtenir une autre aide par ailleurs. L'analyse des corrélations mises en évidence par les régressions montre que la mobilisation conjointe de subventions se fait essentiellement de proche en proche, d'un niveau d'administration aux suivants sur l'échelle des degrés de localité ou de centralité. Les deux séries de résultats doivent d'ailleurs être mises en relation. La mobilisation conjointe de ressources « de proche en proche » confirme l'opposition de deux modèles de subvention : DRAC et régions ne sont pas des partenaires habituels des communes dans le financement d'un chœur, pour la simple raison que les principes d'attribution des aides ne sont pas les mêmes. En revanche, la mobilisation conjointe des niveaux d'administration intermédiaires (départements et régions) qui établit un lien entre ces deux pôles souligne que l'opposition doit plus être perçue comme un continuum que comme une césure franche.

8.3.3 Les principes de soutien aux chœurs : « animation sociale » et « qualité artistique »

Deux oppositions se dégagent entre les politiques des collectivités locales et celles des administrations centralisées. Une opposition de forme de distribution tout d'abord : des aides plus nombreuses mais de montant plus faible pour les communes, plus concentrées pour les régions et les DRAC. Une opposition de logique de distribution ensuite, entre des aides orientées sur la dimension sociale de la pratique du chœur pour les communes, contre une logique axée sur la dimension esthétique de la pratique pour les DRAC. L'analyse des discours légitimant le soutien financier aux ensembles met en évidence que ces deux distinctions relèvent d'un même clivage entre des politiques de soutien égalitaires et des politiques de soutien discriminantes. Deux logiques de distribution de subventions doivent être distinguées. L'une sanctionne l'animation de la vie associative d'un territoire, l'autre la qualité d'un projet artistique. La première se traduit par une dispersion de faibles montants parmi un nombre élevé de chœurs, l'autre est au contraire discriminante et tend à la concentration de subventions de montants élevés sur petit nombre de groupes.

Le degré de concentration des subventions doit être relié à leur finalité et aux principes qui guident leur attribution. L'opposition déjà rencontrée à plusieurs re-

prises entre la dimension proprement artistique du chant choral et sa dimension sociale est ici déterminante. Certaines aides sont accordées aux chorales non pas en tant que structures artistiques et culturelles, mais en tant qu'associations contribuant à l'animation sociale d'un territoire. Ce chargé de mission musique au sein d'un conseil général exprime bien cette logique de distribution d'aides.

Depuis quelques années on ne subventionne plus, j'allais dire les petites associations. Pour les chorales, on n'a plus de ligne au niveau du service culture, ni pour les harmonies, ni les petits concerts ponctuels... On a résolu ça autrement, c'est-à-dire que chaque conseiller général dispose d'une enveloppe, et il est libre d'affecter cette enveloppe à qui il veut. Donc la chorale, ils vont voir le conseiller général, dont ils dépendent, qui leur donne 100 €, 200 €, 300 €... [...] C'est le conseiller général qui décide. Si c'est pour la foire au boudin, c'est pour la foire au boudin. Si c'est pour faire venir Boulez, c'est pareil. Disons que c'est un peu électoraliste. Mais ça simplifie certaines choses, parce que c'est vrai que sinon, il y a plein de structures à qui nous [le service culturel du conseil général] on donnerait pas de subvention. Donc quand c'est d'intérêt local, ça s'appelle le fonds d'animation locale, ça dit bien ce que ça veut dire. Le critère, il est pas forcément de qualité artistique et culturelle, il est d'intérêt d'animation locale. Et puis de l'intérêt peut être du conseiller général aussi. (Henri, service culturel, conseil général)

Cette citation reflète bien les caractéristiques de ces politiques locales de soutien au chant choral. Encore ne faut-il pas se méprendre sur le sens à leur accorder. Le rappel du caractère discrétionnaire et potentiellement électoraliste de l'allocation de ces subventions en est en même temps une dénonciation implicite. Ce discours sur l'absence de contrôle qualitatif pouvant conduire à une forme de médiocrité du contenu des actions subventionnées est tout à fait représentatif d'une vision classique des politiques culturelles locales [Dubois, 1998]. S'en tenir à ce constat revient à manquer ce qui fonde la spécificité de ces formes de soutien. Une telle dénonciation prend ces subventions pour ce qu'elles ne sont pas. Comme le souligne la citation, le critère n'est pas de qualité artistique, mais bien « d'animation locale ».

La distinction entre un critère « d'animation » et un critère de « qualité artistique » recouvre une opposition dans la finalité de l'aide et les principes légitimant la subvention. Mais elle concerne également les formes que va prendre la distribution d'aides. Aux politiques de soutien à l'animation correspond une logique non-discriminante. Ce n'est pas la nature de l'activité qui importe tant que son existence. Les subventions orientées à la « qualité artistique » sont au contraire par nature discriminantes. Elles sont allouées à une action au vu de la nature de celle-ci. La

8.3. LES SUBVENTIONS AU MONDE CHORAL

description de ce programme de soutien aux chœurs illustre bien cette alternative.

Avant 2005, il y avait une enveloppe budgétaire de 10 000 € qui était re-dispatchée sur des chœurs. Il y avait un système de points, si le chef était diplômé, en fonction du nombre de chanteurs, du nombre de concerts, ça faisait plus ou moins de points. Le point valait tant d'euros et ça faisait une subvention entre 150 € et 300 € par chœur. [...] On ne faisait pas de distinction entre différentes typologies de chœurs amateurs. Entre le chœur amateur qui répète plusieurs fois par semaine et qui fait des week-ends de travail, qui a un projet, qui fait venir des artistes invités sérieux, et le chœur qui est à l'autre extrême qui est plus sur un projet associatif, les gens viennent passer un bon moment ensemble et discuter, on pouvait pas faire cette différence. C'était un système qui valait ce qu'il valait, mais au delà d'un pot à la fin de l'année, avec 200 € on fait pas grand chose si on a vraiment un projet. (Pascal, conseiller musique, conseil général)

À l'inverse de la première citation, ce programme ne met pas le chant choral en concurrence avec toutes les actions d'animation sociale. Il s'agit bien d'un programme émanant du service culturel de la collectivité, et orienté vers les chœurs. Cependant, là encore les critères d'allocation ne visent pas la qualité artistique de l'activité des chorales, mais leur simple existence. À travers les critères d'effectif et de nombre de concerts, les chœurs sont aidés pour ce qu'ils sont plus que pour ce qu'ils font. L'acteur souligne bien ici l'absence de distinction sur le plan qualitatif. Ces principes de subventionnement ont des conséquences directes sur la façon dont sont répartis les montants alloués. L'absence de discrimination et l'indifférence au contenu du soutien à « l'animation sociale » se traduit par la multiplication d'aides de faibles montants. Un tel soutien contribue à la vitalité du petit milieu associatif local. Si la dimension économique d'une centaine d'euros n'est probablement pas déterminante — au delà du « pot à la fin de l'année » —, l'obtention de tels soutiens contribue sans doute au maintien de l'engagement d'acteurs dont l'activité est légitimée par l'obtention d'un soutien public. Dans une optique de soutien à la qualité artistique en revanche, la dispersion des crédits est jugée contreproductive : « avec 200 € on fait pas grand chose si on a vraiment un projet ». La mise en œuvre d'une ambition artistique passerait par la mobilisation de moyens plus importants qui justifient de concentrer les ressources sur un nombre limité de groupes.

Le principe de concentration des aides qui préside au soutien axé sur la qualité artistique peut également être appréhendé en termes chronologiques. Le soutien à l'animation sanctionne l'existence d'une association qui contribue à la vie sociale d'un territoire. Un tel soutien a vocation à être continu. Le soutien à la qualité

artistique valide la qualité de projets bien définis. Les politiques de soutien à la qualité de l'action culturelle peuvent passer plus spontanément par une aide au projet que par une aide au fonctionnement. C'est le cas pour le service culturel du conseil général évoqué plus haut qui laisse les élus prendre en charge le soutien aux associations, et n'aide que des projets jugés qualitatifs.

Éventuellement, on aide les pratiques amateurs dans le cadre de projets, soit fédérateurs, qui présentent une dépense financière particulière et d'autre part un projet particulier. . . Je sais pas, une création, un concert exceptionnel avec orchestre, je sais pas quoi, mais à condition qu'il y ait un intérêt artistique, pas si c'est juste de dire « c'est notre anniversaire ». (Henri, service culturel, conseil général)

La représentation spontanée de politiques locales moins sensibles à la qualité artistique semble partiellement confirmée tant par les données quantitatives que par les citations. À y regarder de plus près, la situation est en réalité plus nuancée. Le cas des deux administrations départementales étudiées ici est parlant. Toutes deux oscillent entre les deux logiques d'aide. Un élément du tableau 8.2 est également parlant : l'aide des DRAC est corrélée, peu significativement certes, mais positivement, avec l'aide des communes. Ceci signale que, pour certains chœurs au moins, les critères de subvention des communes s'alignent sur ceux des DRAC. Ce qui distingue les politiques locales des politiques plus centralisées n'est donc pas tant l'absence d'exigence esthétique des premières, mais plutôt le fait que l'animation d'un territoire est une préoccupation essentiellement locale qui n'est pas prise en compte par les secondes. Les communes et les départements cumulent donc les deux logiques de financement, tandis que l'action des DRAC est par nature cantonnée à un soutien à la qualité artistique.

8.3.4 Cofinancements

Le paysage des aides publiques aux chœurs amateurs est marqué par leur concentration. Un chœur est d'autant plus susceptible de recevoir une subvention qu'il est déjà aidé par une autre administration. Cette situation n'est pas propre au chant choral. La fréquence des « *financements croisés* » est une caractéristique forte des politiques culturelles [Moulinier, 2002]. Elle n'est pas sans évoquer les d'avantages cumulatifs de l'effet Saint Matthieu²⁹. La notion doit cependant être utilisée avec précaution. Les processus décisionnels d'attribution de subvention ne sont pas de

29. Robert K. Merton [Merton, 1968] met en évidence l'existence d'avantages cumulatifs qui, dans le domaine académique, favorisent les scientifiques déjà reconnus.

8.3. LES SUBVENTIONS AU MONDE CHORAL

même nature pour l'attribution de subventions par un nombre limité d'administrations, que pour la citation d'articles au sein du champ scientifique. Au delà de la portée descriptive du concept, l'analyse de Merton n'est pas d'un grand secours ici. Il faut se pencher sur les interactions entre différents niveaux d'administration pour comprendre la logique de cette concentration des subventions.

Une première explication doit tenir compte de la nature des dispositifs administratifs. Il s'agit fréquemment de financements « *conjointes* »³⁰. Les politiques culturelles des collectivités peuvent être encadrées par des dispositifs qui limitent la possibilité pour une structure d'être unique financeur d'une action culturelle. Le cas du soutien aux pratiques chorales de ce conseil général est parlant. Il s'agit d'un dispositif ambitieux d'aide au projet, qui a conduit l'enveloppe budgétaire accordée aux chœurs à passer de 10 000 € à 42 000 €. La concentration de plusieurs sources de revenu est ici un impératif qui résulte de règles administratives fixées au moment de l'élaboration des politiques culturelles. La notion d'avantage cumulatif n'est pas pertinente. La subvention d'une autre collectivité n'est pas un avantage dans le cadre d'un processus concurrentiel mais une condition administrative.

On peut aider jusqu'à 3 000 €, et on n'aide pas au delà de 80% de la dépense, ce qui est assez fort. Pour les autres associations culturelles on ne dépasse pas les 50 % du projet d'habitude. [...]

Les cofinancements entre le département et d'autres niveaux d'administration, c'est fréquent ?

Oui, parce qu'on veut pas être seuls financeurs, et ce n'est pas possible parce qu'on finance au maximum 80 % du projet. Donc ça veut dire qu'il faut qu'il y ait un autre financement. Et on tient à ce que la commune de rattachement du chœur participe au financement du projet. De quelque manière que ce soit, soit parce qu'elle va mettre à disposition les services techniques. Ça peut être en moyens matériels, mais on trouve que c'est important que la chorale bénéficie d'une aide locale. Parce que nous on peut pas se substituer à la ville. (Pascal, conseiller musique, Conseil Général)

Les explications doivent tenir compte de la nature artistique de l'activité. Les services visant à promouvoir une action culturelle de qualité sont confrontés à un problème désormais classique et largement étudié dans le domaine des marchés de biens culturels, à savoir la forte incertitude à laquelle est soumise la reconnaissance

30. Pierre Moulinier distingue les financements « *croisés* » des financements « *conjointes* ». Les premiers sont le fait de l'activité des structures financées — ils résultent « d'une quête fructueuse auprès de subventionneurs potentiels. ». Les seconds découlent d'un accord entre financeurs préalable à l'attribution du soutien [Moulinier, 2002, p. 221-222].

de la qualité artistique. La concentration des subventions au sein du monde choral amateur fait écho à la structure de ces marchés, marquée selon Hirsch par la surproduction et un investissement promotionnel fortement différencié [Hirsch, 1972]. Elle est liée par ailleurs aux effets de délégation de jugement. Les acteurs en charge d'attribuer une subvention à un ensemble artistique se reposent sur la décision d'autres acteurs. Certaines administrations dont l'expertise est reconnue peuvent s'imposer dans un rôle de prescripteurs [Hatchuel, 1995]. Ce conseiller à la musique au sein d'une DRAC revendique ainsi un rôle d'expertise et de conseil auprès des collectivités locales avec lesquelles il travaille.

Maintenant, avec la décentralisation, les trois quarts de la vie culturelle française sont portés par les collectivités territoriales. Et nous, nous gardons un rôle de conseil auprès des collectivités locales qui n'est pas négligeable. C'est-à-dire que les collectivités locales, département, région, mais aussi les villes demandent l'avis de la DRAC avant de prendre des décisions sur leurs politiques culturelles, [...] ce qui d'ailleurs n'est pas sans poser des problèmes, je trouve. C'est-à-dire que si nous disons non au soutien à un ensemble musical, danse ou théâtre, eh bien la région dit « puisque vous n'êtes pas aidés, vous n'êtes donc pas reconnus par la DRAC nous ne vous aiderons pas ». Alors ça a à la fois un côté positif, ils ont toute confiance en l'avis de la DRAC, et de l'autre, ben c'est une double peine pour l'ensemble ou la compagnie. Alors ça dépend peut-être des régions, mais je constate qu'ici, les contacts entre la DRAC et les services du conseil régional, les élus, se passent vraiment très bien, même si on est pas censés représenter la même tendance politique. (Denis, conseiller musique, DRAC)

L'expertise évoquée par ce conseiller musique de la DRAC est orientée. Elle émane du niveau d'intervention le plus centralisé (l'État) et s'adresse aux administrations les plus locales. Il n'est pas hors de propos d'y voir la trace d'une conception classique de l'État prescripteur, garant de la qualité d'une politique culturelle face aux risques localistes et populistes des politiques locales [Dubois, 1998]. Une telle lecture est tout de même réductrice. Le rôle prescripteur de ce conseiller ne tient pas tant à son rattachement aux services étatiques qu'à sa qualité d'expert rattaché à un service d'administration culturelle professionnalisé. La disponibilité d'une capacité d'expertise permet d'expliquer l'effet de prescription. L'exemple de ce conseiller musique d'un conseil général est parlant. On y retrouve l'orientation de l'expertise du niveau le plus central vers le niveau le plus local (ici, du département vers la « petite commune »), mais également du conseiller professionnel spécialisé vers l'élu ne disposant pas de services culturels.

8.3. LES SUBVENTIONS AU MONDE CHORAL

Parfois ça nous arrive, pour un projet vraiment d'ampleur, un chef de chœur qui travaille avec son maire, et puis quand c'est des petites communes, il nous invite à la réunion, et c'est plus pour montrer qu'il peut être soutenu par le département. Il utilise le soutien du département comme levier. Si il y a projet important, il dit « Monsieur le maire, c'est important que vous donniez une aide, parce que le département va nous suivre à hauteur de 1 200 €. Donc si vous mettez 300 €, nous ça nous permet d'avoir 1 200 €, donc en fait il nous utilise comme levier, on a un effet levier. (Pascal, conseiller musique, conseil général)

Cette citation met en évidence un troisième facteur explicatif de l'orientation de la prescription, des niveaux plus centralisés vers les niveaux plus locaux. L'effet de levier évoqué par ce responsable explique que les collectivités disposant de budgets plus restreints aient tendance à s'engager sur des co-financements dans le cadre desquels l'effet de leur subvention est démultiplié par l'intervention d'un autre niveau. L'effet de prescription est ici le reflet de la structure des aides financières apportées. Les administrations les plus centrales distribuant des aides moins nombreuses mais de montant supérieur, elles disposent face aux administrations locales dont les aides sont moindres, d'un effet d'entraînement sur les projets qu'ils décident de financer.

Plus qu'une politique culturelle centralisée marquée par le rôle prescripteur de l'État, l'image qui se dessine est donc celle d'une multiplicité de niveaux administratifs dont les priorités et les contraintes diffèrent, mais dont les acteurs travaillent de façon coordonnée. L'articulation de leurs actions peut prendre des visages divers, d'un simple opportunisme conduisant les uns à se positionner sur un projet pour maximiser l'impact de leur aide (l'effet « de levier »), à une coopération poussée au sein d'un réseau d'expertise mobilisant les membres de divers services culturels. Ce réseau d'expertise joue le rôle d'une « académie invisible » [Urfalino, 1989] dont la capacité à échapper aux regards tient à son éparpillement entre divers niveaux d'administration. Cette description de la coopération entre services de différentes collectivités illustre bien cet éparpillement de la décision. L'instruction des dossiers et la recherche d'information passe par des échanges entre des services dont les collaborations se nouent au gré des projets en fonction des orientations de chacun.

Vous avez des contacts avec d'autres collectivités ?

Oui, éventuellement... Ben quand on est dans le même dossier, on se parle pas nécessairement. « Tiens, la région ils font quoi ? *et cætera*... Des fois on les appelle. On ne se rencontre pas pour discuter des dossiers, sauf sur des choses très particulières. Sur les petits dossiers, chacun fait de son point de vue. « L'autre il fait rien ? Ah ben nous non plus. » Des trucs comme ça ; sachant que les premiers qui doivent payer selon nous,

c'est les communes ; alors quand c'est intercommunal, effectivement, la donne change. Effectivement, on se tourne plutôt vers nous ou vers la communauté de communes.

Quand vous les appelez, c'est pour poser quel genre de question ?

Les appeler. . . Non, on les appelle si il y a un petit problème, une information à régler. Bon, c'est très divers, ça dépend des collectivités, des types de dossiers. Il y a des choses qu'on fait ensemble, donc il faut en parler plus. Ou des fois on veut un éclaircissement, untel, on veut se faire préciser qui c'est, s'ils connaissent, ce qu'ils pensent du projet. Quelques fois, on demande ça. (Henri, conseiller musique, conseil général)

La concentration des subventions est donc liée à trois facteurs distincts. Elle est dans certains cas la conséquence directe de la façon dont sont élaborés les dispositifs de soutien public. Elle tient par ailleurs à l'effet prescripteur de certaines administrations dont l'expertise est reconnue. Elle dépend enfin du fonctionnement des services chargés de l'attribution de ces subventions au sein des différentes collectivités locales. Ceux-ci ne fonctionnent pas de façon fermée et indépendante, mais collaborent activement et se consultent sur les dossiers qui leurs sont soumis.

Deux facteurs de concentration des aides publiques génèrent de fortes inégalités de ressources entre les chœurs. Le premier est la juxtaposition de deux logiques de distribution de ces subventions. Certaines aides manifestent un soutien à l'animation sociale d'un territoire. Plus présent au niveau local, un tel principe de subvention tend à la dispersion des sommes disponibles. D'autres aides sont légitimées par un souci de soutien à la qualité artistique. Par nature discriminantes, ces aides se traduisent par la concentration de sommes plus importantes sur un nombre limité d'ensembles. Le second facteur conduisant à la concentration des montants sur un nombre limité d'ensembles est la tendance à l'accumulation d'aides émanant de plusieurs administrations sur un nombre limité de projets.

Conclusion

Les aides publiques au monde choral sont caractérisées par un effacement de la décision politique. Au niveau de l'État comme à celui des collectivités locales, et sur l'ensemble de la période étudiée, l'innovation et la diffusion d'aides publiques au chant choral font systématiquement le fait d'une délégation — pour ne pas dire d'une dilution — de la prise de décision politique à un réseau d'experts rassemblant des membres d'administrations (ministère de la Jeunesse et des sports, direction

8.3. LES SUBVENTIONS AU MONDE CHORAL

de la musique du ministère de la Culture, DRAC, services culturels de collectivités locales) et d'acteurs qui leur sont extérieurs (fédérations d'éducation populaires, associations régionales musique et danses, centres d'arts polyphoniques, enseignants en conservatoires). Ces deux versants du réseau sont d'ailleurs totalement imbriqués, du fait de leur circulation et de leur multiappartenance qui transcendent le clivage entre administration publique et structures privées.

La cohérence et la permanence du réseau d'acteurs impliqué dans la définition d'une politique du chant choral est remarquable. Le rôle initial joué par César Geoffray et par les réseaux qu'il constitue au cours des années 1940–1950 d'une part, l'histoire des formations à la direction de chœur d'autre part, sont structurants. Plusieurs générations d'acteurs se succèdent et contribuent à définir les politiques du chant choral tout en formant la génération suivante. À une première génération d'instructeurs Jeunesse et Sports, formée à la direction par César Geoffray à Lyon et au cours des tous premiers stages à la Libération succèdent les générations de CTP formés par les premiers instructeurs et les fédérations d'éducation populaire. Viennent ensuite les stagiaires des premiers Centres d'Art Polyphoniques — dont la création a été assurée par les CTP et anciens Instructeurs d'Éducation populaire. Certains parmi cette dernière génération ont passé les diplômes d'enseignement créés par le ministère de la Culture.

L'analyse des politiques publiques du monde choral, et en particulier des mécanismes de distribution des subventions, demande enfin à être replacée dans le cadre plus large de la réflexion menée au sujet des formes économiques de la pratique chorale amateur. L'extrême concentration des ressources monétaires au sein du monde choral découle de la superposition de plusieurs clivages générateurs d'inégalités. Celui que l'on vient de mettre en évidence du point de vue des subventions doit être situé au sein des autres oppositions économiques considérées dans le cadre du chapitre 6. Une première opposition conduit à distinguer les chœurs relevant d'une économie essentiellement non-monnaire de ceux qui disposent de ressources financières³¹. Le premier stade du recours à la monnaie est le passage à un modèle associatif où la circulation de la monnaie est basée sur un modèle réciprocaire (cotisation et organisation d'un nombre de concerts limités dont le public est composé de proches disposés à offrir au chœur l'occasion d'un concert en public). Deux mécanismes permettent de sortir de cette réciprocaire : la marchandisation des concerts³²,

31. Soulignons que la sous-population des chœurs rattachés doit être ici considérée à part. Le caractère non-monnaire de leur économie relève plus d'un déplacement de la gestion des ressources, qui échappe aux membres du groupe pour être pris en charge par une institution porteuse.

32. C'est-à-dire le passage à une échelle de diffusion impliquant une anonymisation du lien entre

et la subvention. Non seulement ces mécanismes sont tous deux générateurs d'une concentration des revenus en vertu de logiques qui leur sont propres³³, mais ils sont également corrélés, leurs effets respectifs ayant tendance à se renforcer³⁴.

On pouvait supposer en abordant l'économie du monde choral que les dynamiques concurrentielles des mondes artistiques professionnels, créatrices d'inégalités de budgets, seraient atténuées par la nature amateur du monde. Il n'en est rien. Une frange du monde choral amateur s'aligne sur les modes de fonctionnement propres aux mondes professionnels. Les conséquences du semi-professionnalisme au sein d'un monde amateur sont doubles. Son irruption superpose les effets clivant qui lui sont propres — et qui s'expriment façon indépendante au sein des mondes professionnels — à un clivage propre au milieu amateur qui tient à la diversité des formes économiques. Aux effets de la marchandisation des concerts et des subventions accordées sur critères esthétiques vient se rajouter le fait que les ensembles concernés tranchent d'autant plus dans le paysage que la majorité des groupes relèvent d'un modèle de subvention marqué par la dispersion des ressources, voire ne fonctionnent que grâce aux cotisations de leurs membres, quand ils ne s'en tiennent pas à une économie non monétaire. La superposition de ces mécanismes contribue à faire contre toute attente de la pratique chorale amateur un monde au sein duquel la distribution des ressources monétaires est au moins aussi, si ce n'est plus, concentrée que dans les mondes professionnels.

le chœur et son public.

33. Cf. 6.4 p. 287 et 8.3 p. 361.

34. Cf. la corrélation vue plus haut entre diffusion des concerts et probabilité d'obtenir une subvention.

Quatrième partie

Le segment des ensembles professionnels

Nous n'avons considéré jusqu'ici que les ensembles amateurs. Le monde choral comporte une frange de chœurs professionnels. Nous désignons comme tels les groupes pour lesquels les choristes sont rémunérés. Notre dernière partie est consacrée à l'étude de cette sphère professionnelle.

Les chœurs professionnels sont une fraction très minoritaire du monde choral sur le plan numérique. S'il est difficile d'en cerner poids de façon rigoureuse, ils représentent en tout état de cause moins de 1 % des chœurs en exercice¹. Leur importance symbolique au sein du milieu est cependant sans commune mesure avec leur poids démographique. Ces ensembles jouissent d'une large diffusion et d'une reconnaissance importante au sein du monde choral voire en dehors de ses frontières. Ils captent des financements importants de la part des pouvoirs publics. Ces ensembles professionnels sont par ailleurs récents. En dehors de quelques exceptions, sur lesquelles nous reviendrons, ils ont été créés, pour les plus anciens d'entre eux, à la toute fin des années 1970. Leur développement et leur rayonnement est une transformation majeure qu'a connue le monde choral au cours des décennies 1980 et 1990. Nous analyserons ici cette professionnalisation de l'interprétation chorale. Celle-ci se joue à trois niveaux : à l'échelle des individus, à celle des groupes et à celle du monde.

La professionnalisation du monde choral se joue en premier lieu à l'échelle des groupes (chapitre 9). Elle passe par la transformation de chœurs qui, souvent issus du monde amateur, voient leur régime de fonctionnement se transformer profondément. L'analyse de ces trajectoires collectives de professionnalisation nous conduira à reconsidérer l'idée d'une opposition de nature entre amateurisme et professionnalisme. Considérée à l'échelle du monde, les trajectoires collectives que nous observons dessinent un schéma de peuplement. Nous retracerons celui-ci dans le cadre du chapitre 10. Les transformations du monde choral professionnel ont abouti à la structuration de celui-ci autour de trois types d'ensembles que distinguent leur esthétique, leur organisation du travail artistique ainsi que leur modèle économique. Nous concluons cette partie par l'analyse de la professionnalisation du monde choral à l'échelle des individus (chapitre 11). La structuration du milieu des ensembles intermittents se reflète dans la segmentation du marché du travail des choristes. L'émergence d'un marché du travail des choristes, indépendant de celui des chanteurs solistes a été rendu possible par la reconnaissance de compétences propres aux chanteurs de chœurs et par une évolution des cursus de formation.

1. Un repérage systématique des chœurs et groupes vocaux professionnels permet d'évaluer à une petite centaine le nombre de ces groupes. Les bases de données des Missions voix dont on a vu les limites par ailleurs recensent à elles seules plus de 10 000 chœurs amateurs

Une professionnalisation collective

Introduction

La sociologie des mondes artistiques considère la professionnalisation de ces univers sociaux avant tout d'un point de vue individuel. Les trajectoires étudiées sont celles d'artistes qui cherchent à tirer une rémunération de leur activité créatrice. Une telle perspective a des effets sur la façon dont est pensée la place de la profession au sein des mondes de l'art. Elle contribue à renforcer l'idée d'une opposition entre amateurisme et professionnalisme. À l'échelle de l'individu, le critère de distinction entre amateur et professionnel est clair. Il s'agit de la rémunération qui permet de vivre de son art. Rien de commun entre un professionnel et un amateur, l'un valorise son activité sur un marché en vue d'en tirer un revenu quand l'autre s'y engage gratuitement.

La relation entre amateurisme et professionnalisme est donc pensée sur le mode de l'exclusion. Les travaux se penchent généralement sur l'un de ces deux versants à l'exclusion de l'autre. Lorsque les deux sont abordés simultanément, c'est dans le cadre de la succession chronologique de phases d'une trajectoire de professionnalisation. Si un même individu peut passer par les deux conditions d'amateur et de professionnel, c'est qu'il se transforme. De telles analyses insistent sur les mécanismes qui marquent le passage d'un état à un autre : acquittement d'un « droit d'entrée » [Mauger, 2006a, Mauger, 2006b], rôle de « gatekeepers ». La professionnalisation est un passage du monde de l'amateurisme à celui du professionnalisme. Entrer dans l'un, c'est sortir de l'autre. Cette représentation d'une exclusion mutuelle de l'amateurisme et du professionnalisme est bien souvent saturée de jugements. L'alternative est bien résumée dans l'introduction d'un numéro de la revue *Genèses* consacrée à cette question de l'interaction entre amateurs et professionnels.

Où passe la ligne de frontière entre l'amateur et le professionnel : différence de qualité — l'amateur ferait médiocrement ce que le profes-

sionnel fait excellemment — différence de finalité — l'amateur travaillerait « pour la gloire » tandis que le professionnel travaille pour vivre. [Lamy et Weber, 1999, p.2].

Une approche « professionnalo-centrée » met l'accent sur la différence de niveau entre amateurisme et professionnels, les amateurs étant implicitement accusés de dévaloriser si ce n'est la pratique, du moins les conditions de la pratique. Une approche « amateuro-centrée » met l'accent sur la grandeur de l'engagement gratuit, pour la beauté du geste et dénonce la perversion d'un engagement intéressé par le versement d'une rémunération. Ces représentations réciproques de l'amateurisme et du professionnalisme sont importantes à prendre en compte car elles sont souvent opérantes aux yeux des acteurs¹. Elles sont malgré tout assez largement exagérées. Amateurisme et professionnalisme sont-ils si différents ?

Cette normativité du débat sur l'opposition entre amateurisme et professionnalisme n'a pas lieu d'être. Le rejet de la médiocrité amateur ne tient pas compte de la diversité de cet univers. Elle applique à l'amateurisme une grille de lecture qualitative qui lui est étrangère et ne tient pas compte de la frange du monde choral dont le fonctionnement repose sur des dynamiques de vocation. La dénonciation de la démarche prétendument intéressée du professionnel découle d'une conception de l'incompatibilité de nature entre création artistique et fonctionnement marchand, héritée en définitive de la représentation romantique de l'artiste [Moulin, 1983]. Elle évacue trop rapidement la vocation dont Freidson montre qu'elle est au fondement de la notion de profession artistique [Freidson, 1986]. Comment expliquer la distinction entre amateurs et professionnels si ni le critère de qualité, ni celui de la vocation ne sont déterminants ? Le fait d'appréhender la professionnalisation du seul point de vue de la rémunération individuelle oriente les analyses consacrées à cette question. La dynamique de professionnalisation artistique est présentée comme le fruit d'une décision purement économique. La rationalité du travail artistique est expliquée dans les modèles classiques par les avantages non-monétaires de ces professions [Menger, 2009b, p. 102]. Dans une telle perspective, l'analyse met en particulier l'accent sur la façon dont est appréhendé et géré le risque de ces parcours professionnels [Menger, 1989].

Nous proposons une lecture différente de la professionnalisation artistique. Nous abordons la professionnalisation du monde choral par les trajectoires collectives de

1. Les discours de rejet mutuel entre amateurs et professionnels, souvent teintés de rancœur ou de mépris ont une dimension performative qui fonde à certains égards la représentation des mondes amateurs comme univers de relégation [Poliak, 2006].

chœurs. Certains groupes amateurs ont un fonctionnement à part. La cohésion de leurs membres autour d'un projet artistique témoigne d'une intégration esthétique forte². Ces groupes sont en mesure de rentrer dans une logique de diffusion marchande qui les distingue des autres ensembles³, et de capter des subventions importantes qui leurs sont accordées sur la base d'une reconnaissance de la qualité artistique de leur production⁴. Ces ensembles s'orientent vers un modèle de fonctionnement qui se rapproche du professionnalisme. L'achèvement de ces trajectoires collectives de professionnalisation n'est pas marqué par le caractère binaire de la rémunération à l'échelle individuelle. Les transformations touchent à de nombreuses dimensions de la vie du groupe : sa structure financière, la professionnalisation de son encadrement administratif et en dernier lieu l'évolution de l'engagement de ses chanteurs bénévoles en un lien salarial. La professionnalisation d'un chœur voit la généralisation d'une organisation marchande à l'ensemble des dimensions matérielles de la vie du groupe.

L'entrée par les trajectoires collectives permet de reformuler les enjeux de la professionnalisation artistique. Il n'est plus seulement question du rapport entretenu à la rémunération, et d'un calcul économique de prise de risque en situation d'incertitude. Certes, ces trajectoires mettent en jeu des figures individuelles engagées dans des démarches entrepreneuriales⁵. La professionnalisation de groupes ne se limite pas pour autant à celles-ci. Elle se définit à l'articulation de plusieurs parcours individuels. Les logiques d'investissement peuvent être collectives et concerner l'ensemble des membres du groupe.

Une telle approche nous conduira à relativiser une lecture rapide qui tient pour acquis que l'engagement dans la valorisation marchande d'une activité est motivé par la recherche d'une rémunération et s'oppose en cela à la logique de vocation gratuite. Parmi les arguments qui motivent la professionnalisation des groupes, celui de la rémunération est clairement marginal. L'organisation marchande d'un groupe professionnel est mobilisée en raison de son efficacité dans la promotion d'un projet artistique. La professionnalisation s'inscrit en cela dans la continuité de l'amateurisme. Elle est un moyen de poursuivre les mêmes fins.

Nous aborderons dans un premier temps les origines amateurs de nombreux

2. Cf. Chapitre 5 sur les mécanismes d'intégration des chœurs amateurs.

3. Cf. Chapitre 6 sur le sens des formes économiques du monde choral amateur.

4. Cf. Chapitre 8 sur les politiques publiques du monde choral.

5. Nous adoptons ici une définition de l'entrepreneur liée à la notion d'investissement. Nous considérons comme tel un acteur qui accepte une prise de risque économique afin de promouvoir un projet.

groupes professionnels et les moteurs de la trajectoire de professionnalisation. Nous organiserons alors notre description des trajectoires en deux temps. Nous évoquerons dans un premier temps ces trajectoires du point de vue des acteurs individuels qui jouent un rôle déterminant dans la transformation du groupe : directeur artistique et responsables administratifs, puis nous aborderons la trajectoire de professionnalisation du point de vue des dynamiques d'investissement collectif qu'elle suppose. L'analyse de ces trajectoires montre que les dynamiques de professionnalisation découlent d'un rapport ambigu au marché.

9.1 Les fondements de la professionnalisation

L'origine amateur des groupes professionnels est, aujourd'hui encore, fréquente. Même lorsque des chœurs se professionnalisent dès leur création, des groupes de grands amateurs sont souvent évoqués comme « préfiguration » du projet qui donnera naissance à l'ensemble professionnel. Nous chercherons à cerner ici ce qui fait la spécificité de ces ensembles, ainsi que les éléments contribuant à déclencher ces démarches de professionnalisation.

9.1.1 L'amateurisme comme origine ?

De nombreux groupes professionnels peuvent revendiquer une origine amateur. Cet amateurisme originel fait parfois l'objet de lectures enchantées, mettant en scène la spontanéité de la démarche artistique et la prédominance des relations amicales. Il fait cependant référence à des pratiques particulières qui restent marginales au sein du monde choral amateur.

« C'était une bande de pote »

À l'époque, le *chœur L...*, c'était pas professionnel, [...] on partait sur la côte, pour travailler pendant une semaine, on faisait en même temps voyage, vacances et travail, c'était une bande de pote en fait. [...] Donc il y avait toute une dynamique finalement, comme beaucoup d'ensembles au départ, *Accentus* a démarré comme ça aussi, le *Collegium* a démarré comme ça aussi. (Nicolas, chef de chœur)

On trouve dans cette citation deux éléments récurrents de la fondation de la plupart des ensembles vocaux professionnels actuels. Le poids des relations amicales d'une part. Les acteurs ayant participé à la création de ses ensembles emploient les

9.1. LES FONDEMENTS DE LA PROFESSIONNALISATION

mêmes termes : « j'ai appelé des copains », « c'était une bande de potes », « c'est parti d'une bande de copains ». Le cadre amateur d'autre part. De nombreux ensembles vocaux professionnels sont passés par une phase d'amateurisme non rémunéré.

Par ailleurs, cette citation met en parallèle l'histoire de plusieurs ensembles appartenant à des générations différentes. Le *Collegium vocal de Gand*, appartient à la génération des ensembles baroques professionnalisés au début des années 1980, *Accentus*, est l'un des précurseurs de la vague des ensembles vocaux professionnels créés dans les années 1990 et le chœur évoqué ici s'est professionnalisé à la fin des années 1990. On pourrait compléter cette liste avec d'autres exemples. Les origines du *chœur G...*, professionnalisé à la fin des années 2000, sont similaires.

Il y avait une vague préfiguration d'un groupe, au conservatoire de C. ...
[...] Je voulais vraiment avoir un instrument, un chœur pour travailler le répertoire, comme je commençais à connaître un peu du monde parmi les chanteurs, il y avait des gens qui disaient « ben si tu fais un chœur, je viendrai chanter ». (Yann, Chef de chœur)

Les origines amateurs des groupes professionnels sont revendiquées fréquemment. Le récit du rassemblement spontané de musiciens devient un mythe fondateur au point que l'on peut parfois s'interroger sur le degré d'idéalisation dont il fait l'objet. Le rapport à l'amateurisme reste cependant ambivalent. Si sa spontanéité est revendiquée, les discours cherchent à se démarquer d'une lecture négative de l'amateurisme perçu comme synonyme de faible qualité artistique.

Un amateurisme « de conservatoire »

Même revendiquée, la dimension amateur des débuts des groupes professionnalisés est relativisée. Ce chef de chœur parle d'amateurisme « entre guillemets », laissant entendre que même si la pratique n'est pas rémunérée, l'assimilation de la notion d'amateurisme à un manque d'exigence technique n'a pas lieu d'être.

C'était partir d'une pratique, oui, amateur entre guillemets. Enfin, avec son exigence, mais en tout cas pas rémunérée. (Nicolas, chef de chœur)

Les membres de ces chœurs soulignent l'exigence de qualité et la sélectivité de leur pratique qui, à leurs yeux, les distinguent des pratiques amateurs. L'idée récurrente ici est celle « d'exigence » évoquée explicitement dans la citation précédente. Ce chanteur qui a intégré *Accentus* dès les origines du groupe a recours implicitement à cette notion en décrivant le contrôle imposé par la chef de chœur sur le recrutement dès les origines.

C'est-à-dire qu'au début, Laurence très vite elle a fait des auditions, donc en fait, on peut pas vraiment dire que ça ait jamais fonctionné comme un chœur vraiment amateur au sens plus amateur du terme, c'est-à-dire que pour moi le monde amateur, c'est un monde tellement large, on va dire c'était pas la chorale de paroisse ou la chorale du coin ou n'importe qui peut venir, elle a tout de suite imposé des auditions. (Fabrice, choriste)

L'amateurisme des débuts de chœurs professionnels est un amateurisme « de conservatoire ». Ce sont des groupes très sélectifs, dont l'intégration esthétique est forte. Ils rassemblent des individus qui, même amateurs, ont des parcours qui les rapprochent des milieux professionnels. Leurs membres sont des étudiants en cursus de chant ou de musicologie, des musiciens...

C'étaient des étudiants des copains à moi qui chantaient des fois dans des ensembles professionnels mais qui revenaient l'été pour faire un projet sympa, [...] il y avait pas mal d'étudiants en musicologie qui venaient, des étudiants du conservatoire de Toulouse. (Nicolas, *chœur L...*)

Ce chœur n'est pas seul dans son cas. Nous avons vu au cours du chapitre 8 que le développement des groupes de musique ancienne à la fin des années 1970 est lié aux programmes pédagogiques du centre de musiques et danses anciennes de Paris. *Accentus* était largement constitué à la base d'étudiants de musicologie de Paris IV, rassemblés par Laurence Equilbey. Le *chœur G...* évoqué plus haut s'est développé au sein d'un conservatoire.

Projet artistique et marchandisation du concert

L'intégration esthétique de ces chœurs de grands amateurs débouche sur la définition de projets esthétiques pointus qui ouvrent la porte à une marchandisation des productions du groupe. On assiste à la définition de projets artistiques qui permettent de structurer l'identité collective du groupe.

Petit à petit ça s'est organisé autour d'un projet artistique quand même franchement axé XX^e siècle et XXI^e siècle, mais, je pense qu'on était pas encore assez mûrs pour faire du rendement musicalement, enfin, du répertoire de musique de chambre, mais on commençait à faire des chansons de Poulenc, et puis voilà, à fricoter avec le répertoire de musique contemporaine (Yann, chef de chœur)

Cette spécialisation ouvre la porte à un régime de diffusion de la production particulier. La production de l'ensemble s'inscrit totalement dans une logique marchande qui, ainsi que nous l'avons vu plus haut, ne concerne qu'une minorité d'ensembles au sein de la sphère amateur. Pour le *chœur G...*, la phase amateur était

9.1. LES FONDEMENTS DE LA PROFESSIONNALISATION

encore proche lorsque nous avons réalisé notre terrain. Il est frappant de constater le « professionnalisme » de la diffusion alors même que le groupe est encore amateur.

On avait des recettes de concerts, on avait des concerts autoproduits, et on avait notre public pour le coup, on éditait vachement de cartes postales, on avait vraiment un public fidèle qui venait à nos concerts, on faisait deux concerts traditionnellement, puis on essayait de les diffuser, en gros, on faisait je sais pas, en dehors des projets de collaboration, on avait deux programmes, a capella, qui tournaient, deux fois en autoproduit, qui ensuite tournaient trois ou quatre fois. (Yann, chef de chœur)

Les moyens de communication utilisés ont manifestement pour fonction de toucher un public qui ne se limite pas au cercle immédiat des proches de membres du chœur. Cette capacité à élargir l'audience du chœur permet de garantir un niveau élevé de production. Sachant que des « projets de collaborations » ne sont pas pris en compte, le nombre de représentations annuelles est d'au moins une dizaine, ce qui est déjà élevé pour un ensemble amateur.

Les chœurs amateurs dont il est question ici s'inscrivent parfaitement dans le cadre des modèles d'intégration sociale et de fonctionnement économique que nous avons analysés plus haut. Ce sont des chœurs de grands amateurs : des ensembles extrêmement cohésifs qui allient intégration antérieure à la pratique et intégration esthétique autour d'un projet musical exigeant. Les liens d'amitiés, la cohésion des réseaux auxquelles appartiennent les chanteurs reposent sur les institutions de formation : universités et surtout conservatoires. Ces ensembles font partie de la frange des groupes amateurs qui s'inscrivent dans une économie de diffusion marchande.

9.1.2 Les moteurs de la professionnalisation

Leur rapport à la diffusion engage ces chœurs dans une dynamique de professionnalisation. Cette inscription dans un rapport de production marchand rapproche ces ensembles du fonctionnement de groupes professionnels.

C'était vraiment l'époque encore une fois où on était à la frontière de deux mondes. Ensuite, bon ben... une fois l'*Orchestre I* puis l'*Orchestre P*, puis l'*Ensemble A*, et *cætera*... Pas mal de structures professionnelles nous demandaient de faire les chœurs. (Yann, chef de chœur)

Les collaborations auxquelles Yann fait référence sont révélatrices. Des ensembles instrumentaux professionnels ont fait appel à son chœur encore amateur. Même si les chanteurs ne sont pas rémunérés, ce type de collaboration inscrit l'ensemble « à

la frontière de deux mondes ». Cette situation est difficile à tenir sur le long terme pour plusieurs raisons.

Franchir le pas ou régresser

La première raison est d'ordre qualitatif. La capacité d'un chœur amateur à travailler dans une optique quasi-professionnalisée est toujours extrêmement fragile. Le chef du *chœur G.* . . indique ainsi que la possibilité à maintenir le niveau du chœur est limitée. À un certain stade, un « effet de seuil » joue et place le chœur devant une alternative. Rester au même niveau revient en réalité à régresser.

Le problème s'est posé même concrètement. C'était « est-ce qu'on régresse ? » On régresse parce que, à un moment donné, il faut renouveler les chanteurs tous les ans, faire pas mal de chœur amateur, faire du travail pendant toute l'année pour présenter un programme, et puis l'année d'après on fait un autre programme, on fait pas de reprise. [. . .] On s'est vraiment posé la question tous ensemble, on s'est dit « soit on fait le choix de rester comme on est, mais ça veut dire « comme on est mais en moins bien ». » Parce que là je pensais qu'on avait atteint un certain effet de seuil. « Soit, on est prêt à passer au dessus, sachant que France Télécom nous avait fait la proposition de nous aider à passer le cap ». Le groupe est devenu pro. (Yann, chef de chœur)

La fragilité de la qualité des chœurs amateurs a déjà été soulignée. Nous avons évoqué l'ambiguïté des rapports entre diverses formes d'intégration⁶. Yann souligne ici d'autres facteurs plus liés aux modes d'organisation du travail amateur. Le rythme de production annuel, la difficulté à fidéliser les chanteurs d'une saison à l'autre. . . font que l'évolution du groupe est vécue comme un éternel recommencement.

Le point central n'est pas l'incapacité des chœurs amateurs à obtenir un résultat de qualité élevée, mais plutôt la fragilité de cette qualité à plus ou moins long terme. Elle repose sur l'engagement individuel de chaque membre du groupe. La professionnalisation apparaît dès lors comme un moyen de sécuriser cette orientation du groupe par l'introduction d'une rémunération qui modifie la nature du lien unissant

6. Nous avons vu que l'intégration antérieure à l'existence du chœur (l'amitié, les réseaux) peut faciliter la définition d'un projet artistique commun mais qu'elle affaiblit également la capacité de sanction des écarts individuels à l'objectif de qualité du groupe. Cf. 5.3.4 p. 241.

La « concurrence déloyale »

La seconde difficulté rencontrée par les groupes de grands amateurs est d'ordre « éthique ». Elle est liée au positionnement du groupe aux côtés d'ensembles professionnels.

Il y a un problème plus éthique : combien de fois on accepte de faire des projets avec des gens qui ont des subventions publiques, plein de blé, qui sont tous professionnels dans l'orchestre. Vous cassez la concurrence. Si vous voulez qu'on joue avec eux, c'était pas pour mettre en gros « *Choeur G. . .*, ensemble amateur ». Donc on s'est quand même sérieusement posé la question de « est-ce qu'on continue à faire ça ? » [...] Et puis on régresse dans la mesure où on n'accepte plus de projets d'opéra. Voilà, est-ce qu'on adapte notre diffusion à un circuit professionnel ou à un circuit un peu plus amateur ? (Yann, chef de chœur)

Le caractère problématique de la cohabitation entre professionnels et amateurs repose sur deux arguments distincts. L'un tient à une revendication d'une égalité de traitement entre chœurs et orchestres (« combien de fois on accepte de faire des projets avec des gens qui sont tous professionnels dans l'orchestre ? »). Le second tient à la concurrence qui est faite aux chœurs professionnels par les chœurs amateurs (« on casse la concurrence »). La cohabitation de chœurs amateurs et d'ensembles instrumentaux professionnels n'a longtemps pas posé de problème. Le monde choral professionnel était de toute façon trop peu développé pour que la question soit soulevée. L'organisation du maillage territorial prévue par le plan Landowski⁷ repose bien sur une articulation entre des orchestres régionaux professionnels qui mobilisent des amateurs pour monter des œuvres nécessitant l'intervention de chœurs. Cette situation perdure même à l'issue de plus de vingt années de professionnalisation du monde choral. La revendication d'une égalité de traitement entre chanteurs et instrumentistes a pu jouer un rôle important dans le processus de professionnalisation du monde choral.

La question de chanteurs d'ensembles, elle a suivi le modèle de la profession d'orchestre, parce que les professions d'orchestre sont très structurées, très syndiquées, beaucoup plus que les chanteurs. (Fabrice, choriste)

L'argument de la concurrence faite par les amateurs aux chœurs professionnels est un facteur plus nouveau. Il ne peut jouer que dans la mesure où une partie déjà du monde choral est professionnalisée. Il est intéressant de constater que cette notion de concurrence déloyale faite aux ensembles professionnels n'est pas mobilisée par tous

7. Cf. Chapitre 8.

les grands amateurs. Pour certains groupes, la question de la professionnalisation ne se pose pas, quand bien même leur niveau de diffusion les assoirait à un niveau quasi professionnel. Ces groupes insensibles à cette notion de concurrence entretiennent généralement un rapport plus distant aux institutions de formation musicale, leur répertoire est moins fréquemment un répertoire savant. L'évocation de cet argument confirme que la dynamique de professionnalisation repose sur la proximité préalable des acteurs concernés avec le monde professionnel. S'ils n'en font pas déjà partie, leur trajectoire est orientée vers celui-ci.

9.2 Porter le projet, gérer, financer

L'aboutissement des trajectoires de professionnalisation repose à la fois sur l'engagement d'individus qui tiennent des rôles clefs dans la transformation du projet, et sur la mobilisation de ressources. Nous décrivons ici la distribution de ces rôles clefs ainsi que les mécanismes de permettant aux groupes de capter des financements.

9.2.1 Projet artistique et administration

Les trajectoires de professionnalisation sont portées par des individus dont l'engagement est déterminant. Deux figures essentielles en particulier se détachent par la constance du rôle qu'elles jouent dans ces transformations. Il s'agit d'abord du chef de chœur. Sa capacité à porter un projet artistique est primordiale. Il s'agit par ailleurs de l'administrateur de l'ensemble. La professionnalisation des groupes passe par une transformation de l'organisation administrative du chœur dont l'aboutissement est la professionnalisation des fonctions de gestion. Autour de ces deux figures se dessine un duo de l'artiste et du manager [Chiapello, 1998]. Le rôle central de ces deux figures tient à leur dimension entrepreneuriale.

Entrepreneurs artistiques : le projet et le charisme

Les récits de professionnalisation d'ensembles vocaux sont étroitement liés à la figure de leurs chefs de chœur. Ceux-ci, souvent à l'origine de la création des ensembles, sont évoqués comme des entrepreneurs dont l'activité a été déterminante au succès de l'entreprise musicale. La façon dont est évoquée Laurence Equilbey, créatrice d'*Accentus*, est révélatrice. Elle campe la posture d'une chef de chœur dont la créativité, la force de caractère, la persévérance ont été déterminantes dans la trajectoire du groupe.

9.2. PORTER LE PROJET, GÉRER, FINANCER

La rencontre avec Laurence et *Accentus*, là ça a été vraiment une découverte de répertoire, une aventure musicale, extraordinaire, j'ai été de découverte en découverte, de bonheur en bonheur, pendant dix ans. Ça a été hyper exaltant cette dizaine d'années, [...] on a eu le sentiment d'être un peu précurseurs. Et puis elle a une telle volonté cette femme qu'elle tirait tout le monde derrière elle. C'est impressionnant, c'est un bulldozer, c'est sa grande force. Elle croit, elle a de l'ambition, elle va au turbin, c'est vraiment une femme avec qui j'ai appris ce que c'était de travailler. Elle m'a appris à travailler. (Fabrice, choriste)

L'action de ces chefs de chœurs concerne en premier lieu l'élaboration du projet artistique du groupe. Il s'agit de construire l'identité esthétique d'un ensemble susceptible de se positionner sur des marchés de la diffusion musicale. La qualité du travail artistique des individus est évidemment essentielle, mais le rôle du chef ne s'y réduit pas. Ce qui caractérise ces entrepreneurs, c'est leur capacité à incarner le projet, à s'en faire le porte-parole afin de convaincre les multiples partenaires : diffuseurs, bailleurs de fonds... La personnalité des individus est déterminante dans cette capacité du chef à incarner un projet collectif et à le promouvoir. Les acteurs insistent sur le charisme ou la combativité de leurs directeurs musicaux, qui sont en mesure de promouvoir leur projet.

Tu saurais me dire ce qui a permis d'avancer avec votre label de disque ?
... La qualité artistique, c'est indéniable... La personnalité de Benjamin, c'est indéniable. Quand on a été chez eux, à mon avis ça a été le coup de foudre avec le mec. Parce qu'ils partageaient beaucoup de choses. Ils partageaient beaucoup de points de vue sur la vision de la musique.
(Vincent, administrateur)

Au delà des qualités personnelles du chef, les ressources sociales dont il dispose sont également importantes. La capacité du chef de chœur à garantir la réussite de son groupe dépend de la reconnaissance du monde musical dont il jouit à titre personnel, et des réseaux de collaborations qu'il est capable de tisser. Joël Suhubiette souligne que les relations dont il disposait ont été déterminantes pour permettre aux *Éléments* d'acquérir rapidement un large rayonnement.

La chance qu'on a eue c'est d'être assez vite présents sur les scènes parisiennes, à la Cité de la musique, dans les saisons, et donc d'avoir un rayonnement national très rapide. On a pas eu à faire cinq ans de travail sur Toulouse, très vite on a eu la chance de se produire ailleurs, c'est vrai que je le faisais aussi avec *Jaques Moderne*, que j'avais bâti un réseau de « relations » entre guillemets de gens qui me connaissaient parce qu'ils m'avaient vu avec Herreweghe, avec la *Chapelle*. Philippe m'a toujours

donné une place d'assistant officiel à la *Chapelle*, c'est-à-dire que pour le requiem de Brahms, il y avait marqué préparation des chœurs, assistant, il y avait mon nom donc c'est sûr que ça m'a aidé. (Joël Suhubiette)

Enfin, la dimension entrepreneuriale du rôle des chefs de chœurs dans la réussite de la professionnalisation de leurs ensembles, se mesure à l'aune de l'investissement matériel et du risque que ceux-ci sont prêts à prendre dans le cadre de cette trajectoire. La dimension « prise de risque » est évoquée ici par le même chef de chœur pour qui la création d'un nouvel ensemble impliquait de renoncer à certaines activités sans garanties de succès pour autant.

Tout d'un coup j'arrêtais tout en partant dans l'inconnu. C'était un moment, une aventure pour tout le monde. (Nicolas, chef de chœur)

La dimension « investissement matériel » se traduit très concrètement dans le caractère différé de la rémunération. Le cas d'*Accentus* est parlant, ainsi que l'indique ce chanteur ayant intégré le groupe dès les premières années, Laurence Equilbey a été la dernière membre du chœur à être rémunérée pour son engagement.

Laurence n'a pas touché un sous jusqu'à ce qu'Olivier ait fait la professionnalisation et dise « maintenant, il est temps que tu commences à toucher les dividendes de ton travail. » Alors elle a commencé à être payée. Mais c'est quand même quelqu'un qui a tenu pendant 10 ans son truc. Elle y croyait, elle y était à fond. (Fabrice, Chanteur)

Le vocabulaire utilisé (« toucher les dividendes ») souligne bien la dimension entrepreneuriale de la démarche de création d'ensemble par ce chef de chœur. La volonté de ne pas compromettre la réussite de l'ensemble est avancée comme justification à cette situation. Le rôle joué par le chef de chœur dans le cadre d'un processus de professionnalisation est central. Celui-ci n'est cependant pas suffisant, et le succès des trajectoires de professionnalisation ne repose pas sur l'activité d'un seul individu, mais sur la conjonction de plusieurs démarches entrepreneuriales dont la dimension artistique n'est qu'une composante.

Transformations administratives

La professionnalisation d'un ensemble ne concerne pas que le statut des artistes. Elle transforme également de façon radicale les structures administratives. L'ama-teurisme des débuts des ensembles en cours de professionnalisation se répercute sur leur fonctionnement administratif. Les groupes dont il est question commencent à fonctionner selon un schéma que nous avons déjà détaillé pour les groupes amateurs.

9.2. PORTER LE PROJET, GÉRER, FINANCER

Ce sont les membres du chœur qui prennent en charge l'administration, comme ce chanteur qui fut, un temps, actif dans le fonctionnement de l'association *Accentus*.

Au départ, dans le groupe, il y avait un président, en secrétaire général et un trésorier, et un conseil d'administration, composé des gens du groupe qui voulaient bien mettre la main à la pâte. Et ça a duré jusqu'à ce qu'on soit dans le professionnalisme. On pouvait pas être salariés et membres du bureau, donc à partir de ce moment-là les gens ont commencé à être recrutés à l'extérieur. Aujourd'hui, au bout de la chaîne, le président d'*Accentus*, c'est quelqu'un qui a une importance, politique, voilà, maintenant, il y a des capitaux, tout ce qui est administratif, *Accentus* c'est une entreprise, de spectacle. Mais c'est toujours un statut associatif. (Fabrice, choriste)

La professionnalisation implique une transformation du lien entre les membres du groupe et la structure associative. Dans le cadre d'associations amateurs, ce sont les musiciens qui sont membres de l'association et en assurent le fonctionnement. Afin que soit préservée la vocation non-lucrative de l'association de loi 1901, l'introduction d'une rémunération suppose que les artistes abandonnent les postes décisionnels, voire quittent l'association. Cette transformation de la relation entre les membres du groupe et la structure juridique souligne la nature de la professionnalisation. Le passage du statut d'adhérent à celui de salarié est une marchandisation qui passe en premier lieu par la dépersonnalisation du lien.

Cette césure entre les musiciens rémunérés et la structure associative peut n'être que formelle. Le recours à des personnalités politiques et musicales comme dans le cas d'*Accentus* est un point d'aboutissement, signe de l'achèvement d'une trajectoire de professionnalisation réussie. La première solution adoptée pour organiser l'association est le recours à des proches dont l'engagement au sein de l'association peut n'être que de pure forme, le contrôle réel de la structure restant dans les mains des musiciens. Le cas de l'*Ensemble V...* illustre ce point.

Le groupe était au début une association, on a fait une association loi 1901, avec la femme de truc, la cousine de machin, l'amie de truc, et cette association, on se la gérait comme ça, par téléphone, quelques réunions pendant les répétitions (David, Chanteur, chef de chœur)

L'évolution de la distribution des postes décisionnels au sein de l'association est un préalable à la rémunération des musiciens. Le déclenchement de la trajectoire de professionnalisation des musiciens est étroitement corrélé à une seconde transformation : la professionnalisation de l'administration elle-même. Nous avons souligné dans le chapitre 6 sur l'économie des ensembles amateurs que le recrutement d'ad-

ministrateurs sur la base du volontariat parmi les membres du groupe posait la question du défaut de compétences d'individus contraints à se former par leur propres moyens aux exigences de la gestion associative. Le versement de salaires⁸ est un sujet particulièrement sensible. La complexité de la gestion d'un groupe professionnel passe donc par la réorganisation de l'administration. La professionnalisation de l'administration est une étape décisive. La concordance entre le recrutement d'un administrateur professionnel et l'achèvement de la professionnalisation est systématique pour les ensembles de taille conséquente. C'est ici le cas pour *Accentus*.

Olivier Mantei a été recruté dans ces années là, je sais plus trop, 94-95, comme administrateur. [...] Et lui il a vraiment professionnalisé complètement la structure, c'est-à-dire à partir du moment où lui est arrivé, le groupe est devenu réellement professionnel. (Fabrice, choriste)

L'arrivée de l'administrateur ne précède pas nécessairement la professionnalisation des chanteurs, ce n'est même pas le cas la plupart du temps. Son arrivée est cependant soulignée comme une rupture dans le fonctionnement de l'ensemble, venant parachever sa transformation.

Avant l'arrivée de Olivier Mantei, nous, on gérait ça comme une épicerie. Lui, il a commencé à structurer les choses et à officialiser. (Laurence Equilbey)

L'énoncé, de ce que recouvre le fait de « structurer les choses et officialiser » illustre la complexification de l'administration du groupe professionnalisé. Cet administrateur cette activité. La nature des tâches souligne combien l'univers économique dans lequel bascule l'ensemble en changeant de régime de production est éloigné de celui des groupes bénévoles, au-delà de la seule question des rémunérations.

Il fallait intégrer ce local-là, s'acheter le matos, l'ordi, constituer les bases de données, les renseignements relatifs aux musiciens, les bases de données de contacts, programmeurs et institutions, tout ça la presse *et cætera*, les déclarations aux organismes sociaux. [...] Un truc important, c'est la licence d'entrepreneur du spectacle. Quand tu veux organiser des spectacles, que tu veux être un interlocuteur, que tu veux contracter, il faut avoir la licence d'entrepreneur du spectacle. [...] On a changé notre code INSEE justement pour avoir un statut professionnel. Voilà, c'est soumis à la TVA. On a fait le calcul que c'était profitable. En fait, tu récupères la TVA sur ce que t'achètes, mais tu la payes sur ce que tu vends, sauf que tu la payes à 5,5, et que tu la récupères à 19,6. [...] On a dû changer le siège social, ça c'était une galère pas possible avec la

8. Pour les groupes amateurs, la question se pose pour le chef de chœur et les intervenants extérieurs

préfecture, ça ça fait partie des trucs pas très marrants, mais qu'il faut faire, sinon ta structure est bancale. Et il y a tout ce qui est impôts, compta... (Vincent, Administrateur)

Cette citation souligne le chemin parcouru depuis la professionnalisation des premiers ensembles de musique baroque dans les années 1980, et en particulier la professionnalisation du segment de la gestion culturelle. L'action systématique menée en l'espace d'une année par ce jeune administrateur contraste fortement avec les récits de tâtonnements administratifs et de risque de faillite d'ensembles de musique baroque déjà bien engagés dans leur processus de professionnalisation dans les années 1980 [François, 2005]. La professionnalisation du monde choral s'est faite en parallèle à celle de la fonction d'administration des entreprises culturelles. Le parcours de cet administrateur est parlant. Il a suivi une filière de management culturel à Sciences Po et un DESS de droit de la propriété intellectuelle. Il a par ailleurs effectué une série de stages dans de nombreuses structures culturelles. L'existence même de tels parcours était encore difficilement imaginable au début des années 1980 où l'administration des orchestres intermittents s'inventait en même temps que se développaient ces structures.

Entrepreneuriat administratif

De même que la définition et la promotion du projet artistique d'un groupe reposent le plus souvent sur l'individualité du chef, la transformation administrative du groupe est fréquemment incarnée par une figure individuelle dont l'engagement relève également d'une logique entrepreneuriale. Toutes les trajectoires d'ensembles font référence à une individualité dont l'engagement a été déterminant dans la structuration du groupe .

Tout de suite il y a eu un administrateur, une personne à la production. Elle est arrivée un an avant la création du chœur professionnel, il y avait une association, mais elle était à quart-temps, pour relancer le projet avec moi. [...] On avait décidé de mettre tout là-dedans, c'est très peu un quart temps, mais cette personne a fait beaucoup plus, et elle est restée jusqu'à cette année ou elle a pris sa retraite, donc on a pu monter cette aventure. (Nicolas, chef de chœur)

Comme pour les chefs de chœurs, l'implication de ces individus repose sur une forte motivation individuelle. L'engagement dans de telles structures peu formalisées n'est en effet pas sans conséquence ni sans coût. Dans le cas de la personne évoquée plus haut, il s'agit d'un engagement qui dépasse le quart-temps du contrat officiel.

Dans une logique similaire, cet administrateur décrit les conditions qu'il acceptées lors de son embauche par un jeune ensemble en cours de professionnalisation.

L'annonce, si un ami ne m'avait pas dit « vas-y », j'y serais jamais allé. C'était temps partiel, emploi tremplin, j'étais pas éligible parce que j'avais trop de diplômes et limite trop vieux [...] On a regardé comment je pourrais m'intégrer là dedans. J'ai dit « OK, si ça permet de faire économiser des sous, je commence en stage jusqu'au mois de septembre. » Parce que j'étais encore conventionné à Sciences Po. (Vincent, administrateur)

Temps de travail effectif supérieur au temps rémunéré, faible salaire, emploi déguisé en stage... On retrouve derrière ces situations une même logique de concessions financières à laquelle il faut ajouter la dimension risquée que représente le choix de travailler pour ces ensembles. Leur succès n'est pas assuré, et leur existence même peut être remise en cause à court terme. Là encore, la démarche individuelle consistant à s'engager dans l'ensemble relève d'une logique d'entrepreneuriat. Les coûts que représente une telle démarche sont acceptés au nom d'une anticipation de la réussite de l'ensemble, qui permettra la stabilisation de la situation d'emploi. Cet administrateur présente explicitement sa décision d'accepter un emploi temporairement déguisé en stage comme le résultat d'un calcul conscient de prise d'un risque savamment maîtrisé.

Finalement, en signant ici, j'ai vraiment misé sur l'avenir, parce que moi je suis un p'tit jeune, ce sont des p'tits jeunes. Je suis pas là pour foutre le bronx en pompant beaucoup de sous. Vraiment, j'ai pas fait ça pour être gentil, j'ai fait ça pour rendre la chose possible, parce que sinon c'était pas possible. Sinon c'était ils embauchaient personne ou un stagiaire. C'était soit ça soit rien. Et après tu te poses la question : Est-ce que t'as envie de le faire ? Est-ce que t'as pas envie de le faire ? Après, c'était pas un stage à 300€ non plus c'était un stage au SMIC en gros. Et moi j'avais cette opportunité de pouvoir être conventionné. Je me suis dit « c'est pas parce que tu vas pas cotiser pendant 3 mois que ça va changer ta vie ». (Vincent, Administrateur)

Les ensembles eux-mêmes mobilisent cette rhétorique entrepreneuriale vis-à-vis des administrateurs embauchés. Ce chef de chœur ayant recruté un administrateur a ainsi recours à la thématique du « poste à pérenniser » qui relève parfaitement de ce registre.

On a mis plein d'argent de côté de manière à créer un poste d'administrateur, sachant que le *deal* avec l'administrateur, c'était qu'il devait rendre son poste pérenne. On mettait suffisamment d'argent de côté pour que

quelqu'un puisse se payer pendant un an et s'il voulait rester, c'était à lui de trouver l'argent pour trouver la suite. (Yann, Chef de chœur)

Le calcul économique ne suffit pas à expliquer la prise de risque de ces acteurs. De même que pour le chef de chœur, la démarche entrepreneuriale prend, pour les administrateurs, la forme d'une adhésion au projet artistique et d'une volonté de le défendre. L'engagement de cet administrateur est révélateur. Il manifeste une logique d'intégration et d'entraînement collectif qui n'est pas sans rappeler le militantisme du milieu amateur.

Ce qui est génial, c'est que c'est un jeune ensemble, que moi je suis assez jeune et que c'est mon premier boulot. On est vraiment dans le même bateau et on rame dans le même sens. Ça c'est vraiment un truc que j'apprécie fortement et j'échangerais mon boulot contre rien au monde aujourd'hui, et en plus il y a une ambiance de fou et je m'entends super bien avec Benjamin, et on a tous entre 20 et 25 ans, et... et ça marche bien quoi. (Vincent, administrateur)

On assiste donc au sein des chœurs et ensembles vocaux en voie de professionnalisation à l'émergence de deux figures entrepreneuriales, l'une artistique, l'autre administrative, dont l'articulation est essentielle au succès de la démarche de professionnalisation. Les jeunes ensembles professionnels illustrent en cela parfaitement la « logique du binôme » décrite par Ève Chiapello au sujet du management des organisations artistiques [Chiapello, 1998, p. 161]. Leur administration repose sur la répartition de l'autorité entre un directeur artistique qui incarne le projet esthétique de la structure, et un directeur administratif qui incarne la rationalisation économique de l'activité. Les chœurs en voie de rationalisation relèvent en particulier du modèle que décrit Ève Chiapello pour les ensembles musicaux au sein desquels la distribution de cette autorité bicéphale est plus nettement définie que pour d'autres structures culturelles.

9.2.2 Capter des financements

Les trajectoires de professionnalisation de groupes ne reposent pas que sur l'initiative entrepreneuriale d'acteurs comme le chef ou l'administrateur. Elle a des implications importantes en termes financiers. Le budget de production, avec la rémunération des chanteurs, comme le budget de fonctionnement de l'ensemble, avec la professionnalisation de l'administration, changent radicalement d'échelle. Le groupe doit modifier la structure de son financement et capter de nouvelles ressources.

Le déclenchement de la trajectoire de professionnalisation est systématiquement corrélée à l'obtention d'un financement qui permet de « sauter le pas ». Ces aides peuvent être d'origine publique. Leur distribution dépend de figures individuelles au sein des administrations, qui disposent d'opportunités de financement ponctuel leur permettant d'orienter des ressources vers des groupes artistiques, de façon parfois totalement discrétionnaire. Ces aides peuvent également être de provenance privée. Elles dépendent de politiques de mécénat ciblées vers la découverte de nouveaux talents. La Fondation Orange (ex Fondation France Télécom), joue un rôle déterminant au sein du monde choral professionnel.

Une fois obtenu le premier financement qui permet de passer le cap de la professionnalisation, le groupe se trouve engagé dans une dynamique de creusement d'un déficit. Sa pérennité dépend alors de stratégies de stabilisation des financements qui passent dans premier temps par des mécanismes déjà décrits au sujet des ensembles de musique ancienne [François, 2005]. On retrouve en particulier les logiques de financements multiples et « bricolés » au fil des productions.

Aides publiques à la structuration.

Les financements déclencheurs peuvent être publics, et émanent selon les cas des services de l'état ou des collectivités locales. Le chœur *Les Éléments* s'est professionnalisé sur la base d'un projet défendu par son chef et créateur, Joël Suhubiette, devant les services de la municipalité de Toulouse, et du ministère de la culture. L'acceptation de ce plan semble relever d'une réflexion politique maîtrisée. Celle-ci repose à la fois sur une évaluation artistique du projet, servie par les références de ce chef de chœur, et par des considérations d'organisation culturelle du territoire national.

J'ai bâti un projet de cadre professionnel sans trop y croire, et en fait, le ministère a suivi, en disant « finalement sur la carte de France du chant choral professionnel, c'était 96-97, il n'y a rien dans le sud-ouest ». [...] J'avais commencé à prendre mes marques, et finalement, Toulouse est partie, en me disant « OK pourquoi pas, on lance le *chœur L...* [...] En fait le premier partenaire qui a suivi c'est le ministère. C'était la DRAC, mais ça s'est décidé en central parce que c'est le moment où le *Groupe Vocal de France* s'est arrêté, et le ministère à Paris avait décidé que l'enveloppe qui était au *GVF* serait réparti nationalement et resterait dans le chant choral. En fait *Musicatreize* en a eu une partie, *Accentus* une autre, les *Solistes de Lyon* avec Tétu, et puis finalement *Les Éléments* aussi pour permettre de se lancer. (Joël Suhubiette, chef de chœur)

9.2. PORTER LE PROJET, GÉRER, FINANCER

L'image de politiques de soutien aux ensembles aussi clairement maîtrisées ne correspond pas, loin s'en faut, à la majorité des cas. Alors même que les fonds permettant la professionnalisation des ensembles proviennent initialement d'acteurs publics, les logiques d'attribution relèvent très souvent de l'action discrétionnaire d'acteurs qui, à un moment donné, se voient en mesure d'allouer des financements disponibles.

Le cas des premières professionnalisations des années 1980 est absolument emblématique. Nous avons vu au cours du chapitre 8 que la professionnalisation des *Arts Florissants*, de la *Chapelle Royale* et de l'*Ensemble Michel Piquemal* était intimement liée aux opportunités ouvertes par la déconcentration des politiques culturelles et plus spécifiquement par la création de la DRAC Île-de-France. La figure de Vincent Berthier de Lioncourt est absolument centrale. Elle est celle d'un entrepreneur institutionnel qui a su orienter les dispositifs d'aide qui se présentaient vers ces projets de professionnalisation. Dans le cas du *Groupe S...*, créé par David, on retrouve ce schéma de captation de ressources permettant le développement d'un ensemble. Cet exemple est intéressant dans la mesure où l'on voit que cette logique peut prendre des formes différentes.

On m'a demandé à *la ville de M...* d'animer un atelier de quartier autour de la polyphonie. Il y avait un animateur qui avait réussi à annexer un local qui permettait d'avoir un bureau et une salle de répétition si besoin, mais en fait cet atelier se tenait dans le conservatoire de *M...* [...] Donc j'ai fait ça pendant un an ou deux ans, j'avais des gens d'un niveau plus faible. Au bout de deux-trois ans, j'ai voulu avoir quelque chose de plus satisfaisant. On avait des crédits que la ville avait mis pour une saison, la *Saison de la voix*, on s'est retrouvé une année avec 200 000 F à gérer, on s'est dit « on va créer un ensemble en sélectionnant des jeunes professionnels ». Donc c'était *la ville de M...* qui avait cet animateur qu'elle avait complètement détaché à cette action. En fait lui est devenu administrateur de l'ensemble en tant que délégué de *la ville de M...*, donc en fait c'est lui qui gérait l'ensemble. (David, Chef de chœur)

On retrouve ici le binôme entrepreneurial de l'artiste et du manager. L'animateur joue à la fois le rôle d'entrepreneur administratif, assurant la gestion du groupe, et d'entrepreneur institutionnel. Sa position au sein de la municipalité lui permet de capter des ressources. Les financements rendus disponibles par l'organisation de la « saison de la voix » n'en sont qu'une composante. La disponibilité de la salle de répétition est une aide en nature. Enfin, la mise à disposition du poste de l'animateur, qui devient administrateur de fait, constitue l'élément essentiel du dispositif de professionnalisation de l'ensemble.

Aides privées

Le rôle joué par les pouvoirs publics dans la structuration d'ensembles n'est pas le cas de figure le plus courant. L'idée que des politiques culturelles cohérentes seraient en mesure de structurer le paysage national de la production musicale est remise en cause par les initiatives d'acteurs privés, auxquelles les politiques publiques ne font en réalité que répondre dans un second temps. La Fondation France-Telecom en particulier — devenue Fondation Orange — a été la source de financement permettant le basculement de nombreux ensembles dans une logique de professionnalisation. Cet administrateur évoque le rôle déterminant de la fondation Orange dans le cas du jeune ensemble qu'il gère.

Quand je suis arrivé à l'*Ensemble Y...*, ils avaient déjà depuis janvier le soutien de la Fondation Orange, d'ailleurs c'est ce qui a permis mon arrivée. C'est pas énorme, mais c'est sur 5 ans et ça augmente. [...] sans la Fondation Orange, il n'y a pas d'*Ensemble Y...*, c'est clair et net, au moins pas dans cette forme là (Vincent, administrateur)

La Fondation a joué un rôle déterminant dans la professionnalisation de nombreux ensembles. Son action est concentrée depuis 1987 sur le développement de la musique vocale, et axée en particulier sur la pratique de l'ensemble. Les principes d'actions mis en avant sur son site institutionnel incluent l'orientation exclusive vers les projets professionnels (à l'exception des maîtrises d'enfants), et le soutien aux « jeunes talents » : nouveaux ensembles, ensembles de jeunes professionnels. Ce fléchage affiché vers les projets impliquant une « prise de risque » en font un acteur essentiel de l'entrepreneuriat dans le milieu professionnel de la musique vocale

Deux caractéristiques de son action sont absolument déterminantes pour cerner son action. L'un des critères de sélection annoncés est la durabilité du projet. La fondation déclare ne pas financer de projets ponctuels, disque ou concert unique. Le second critère semble contradictoire : l'aide de la fondation est limitée dans le temps. Elle est accordée pour une durée de cinq ans maximum. Une telle durée est suffisante pour offrir à une ensemble de réelles chances de mettre en place une structure professionnelle pérenne, mais n'en pose pas moins la question du relais en termes de financements.

Ce type de dispositif fait de la fondation un entrepreneur prêt à financer l'émergence de nouveaux groupes professionnels. Le cas du *Chœur G* est exemplaire. La Fondation en vient à jouer un rôle pro-actif dans la démarche de professionnalisation. Le chef de chœur raconte comment la décision de passer le cap de la professionnalisation de son groupe a été facilitée par les incitations de ses interlocuteurs à la

fondation. Un projet d'ensemble professionnel porté par ce chef avait avorté quelques années au préalable. Les contacts établis avec la Fondation à cette occasion se sont révélés déterminants pour l'évolution du *Chœur G...*

La question de la professionnalisation s'est posée pendant l'enregistrement du disque, parce que France Telecom avait fait un sérieux appel du pied, donc il fallait décider vite[...]

Vous avez eu un appel du pied de France Télécom ?

J'ai appelé France Télécom juste avant le disque en leur disant « on va avoir un peu de mal à boucler ». Moi j'avais pas très envie de leur demander de nous suivre dans un projet qui était pas encore très clair, parce que j'avais un peu le traumatisme de l'expérience précédente. Donc j'ai appelé Béatrice pour lui demander s'ils pouvaient nous aider à boucler, bien que nous étions un groupe amateur. Elle m'a dit « oui avec grand plaisir. Mais vous savez, nous on observe ce que fait le *Chœur G...*, et on comprend pas que vous passiez pas le cap. Si vous avez besoin de nous, on est partants ». Elle me le disait dans l'absolu, parce qu'il y a un comité d'expert qui choisit d'attribuer les subventions, mais ils ont effectivement rempli cette fonction de nous mettre le pied à l'étrier. (Yann, chef de chœur)

Les mécanismes de captation des financements ne sont pas si différents entre secteur public et mécénat privé. De même que certains fonctionnaires jouent un rôle décisif en sachant orienter les occasions de financements sur des projets, on constate ici le rôle déterminant des employés de la Fondation. Les contacts personnels entre le chef de chœur et la Fondation ne le dispensent évidemment pas de soumettre son projet à l'évaluation du comité d'experts qui garde le pouvoir décisionnel. Il n'en reste pas moins que les conseils et incitations de ces acteurs ont été déterminants.

9.2.3 La stabilisation des financements

La Fondation France Télécom joue donc dans le milieu choral professionnel un rôle très particulier qu'il convient de mettre en perspective plus largement. L'obtention d'un financement de la Fondation n'est qu'un point de départ. Il permet de structurer l'activité, notamment en professionnalisant l'administration. Cependant, d'une part ce financement est par nature temporaire. D'autre part, le passage à la professionnalisation inscrit le groupe dans une dynamique de creusement d'un déficit. L'enjeu qui se présente aux ensembles nouvellement professionnalisés est donc de diversifier leurs sources de financements afin de sécuriser leur projet.

Diversification des sources de financements

La stabilisation d'un ensemble en cours de professionnalisation passe par la diversification de sources de financements. La description de l'évolution des financements d'*Accentus* met en évidence à la fois le caractère déterminant de la première aide de France-Telecom, et le processus de diversification des financements. Les financements d'ensembles obéissent à une logique de diversification de portefeuille, mécanisme classique de réduction du risque propre aux trajectoires de professionnalisation au sein des mondes artistiques [Menger, 1989] .

Le premier soutien, ça a été France-Telecom. Ensuite, il y a eu un peu l'État. C'était essentiellement ces deux-là, qui ont un peu grossi. Après, la Ville de Paris s'est ajoutée. Et ensuite, la région, mais c'était vraiment le début. Et après ils sont restés, ils sont toujours partenaires, ville, État région. Et puis il y a eu la Société Générale, et puis toujours les sociétés civiles, la SPEDIDAM, la SACEM... Mais les premiers c'était France-Telecom. (Laurence Equilbey, chef de chœur)

Cette diversification des sources de financements obéit à plusieurs mécanismes. Les processus de décision des financeurs entrent bien entendu en ligne de compte. Nous ne rentrerons pas ici dans leur détail qui a déjà été envisagé dans le cadre du chapitre 8 sur les politiques publiques du monde choral. On retrouve en particulier les mécanismes contribuant au cumul de dispositifs d'aide en provenance de plusieurs échelons administratifs. La spécificité du fonctionnement discriminant des dispositifs d'aide aux projets artistiques est d'autant plus prégnante que l'on s'éloigne de l'amateurisme pour rentrer dans la sphère professionnelle.

Creusement de déficit et financements bricolés

L'autre facteur de diversification des financements tient au mode de fonctionnement des ensembles. On retrouve ici des éléments déjà mis en évidence au sujet des ensembles de musique ancienne. La production des ensembles intermittents est soumise à la pression de mécanismes de marché. Ceux-ci engagent l'ensemble dans une dynamique de creusement d'un déficit qui s'auto-alimente. Ce déficit est être comblé par des « financements bricolés » [François, 2005]. Le cas du jeune ensemble *Y...*, professionnalisé depuis peu au moment où nous réalisons notre terrain, illustre cette dynamique. Son administrateur, dont le recrutement découle de l'obtention d'une aide de la Fondation Orange, nous explique l'évolution du financement de la structure dans les mois qui ont suivi son arrivée.

Il y avait la production des concerts de l'été. Les trois concerts de l'été, et on avait déjà un gros problème de sous. Disons que Benjamin s'était engagé sur des trucs sans prendre vraiment conscience de ce que ça représentait au niveau sous. On a un peu ramé. [...] On a trouvé un financement de dernière minute auprès de la DMDTS, et après on a eu un don d'un mécène qui a subventionné le disque et qui a donné un peu plus, ce qui a permis de boucler l'année. Et maintenant, aujourd'hui, on a plus de partenaires, donc on a la Fondation Orange qui a augmenté sa subvention, on a la DRAC, ça vient de tomber. On va avoir la SPEDI-DAM, sans doute on va avoir l'ADAMI et sans doute la municipalité. Donc ça commence à faire un panel un peu plus complet. [...]

Comment vous avez eu ce financement de la DMDTS ?

[...] Il n'y a pas de négociation. Tu rentres dans un cadre d'aide. Quand tu es un petit jeune ensemble comme ça, tu commences avec les aides au projet, par exemple tourner tel programme tant de fois, à tel endroit. Ça coûte tant, moi j'arrive à avoir tant en vendant les concerts, il manque tant. Et après, il y a des plafonds. Les deux projets de la DRAC par exemple, c'est 10 000 €. Après ils donnent ce qu'ils veulent, parce qu'ils ont une enveloppe restreinte. (Vincent, administrateur)

On retrouve dans cette description l'ensemble des éléments qui conduisent au creusement du déficit des ensembles intermittents. Il découle de la double inscription marchande de l'ensemble qui fait que la production est soumise à la fois à des coûts sur lesquels la marge de manœuvre est limitée (« ça coûte tant »), et des prix de vente fixés sur un marché de la diffusion qui limite là encore la marge de manœuvre de l'administrateur (« j'arrive à avoir tant en vendant des concerts »). La concurrence avec des ensembles qui bénéficient à la fois d'une reconnaissance par le marché et de subventions limite très largement la capacité de négociation des prix de vente.

Faut pas se leurrer, on a pas tout le temps le choix de savoir où est-ce qu'on va jouer. C'est-à-dire quand t'appelles un programmateur et que tu dis « ben voilà, *Ensemble Y...*, deux ans d'âge, 20 000 € », il font « merci, au revoir ». Voilà, pas tous, et de moins en moins, mais au début c'était ça. (Vincent, administrateur)

On remarquera également le rôle, dans le creusement du déficit, de l'inexpérience du jeune directeur artistique (« il n'avait pas vraiment conscience de ce que ça représentait ») qui n'est pas sans évoquer les tâtonnements administratifs des ensembles baroques dans les années 1980 [François, 2005, p. 71]. La professionnalisation de la fonction administrative, nous l'avons souligné, limite désormais les conséquences de telles erreurs.

Le déficit creusé est comblé par des financements non planifiés et ponctuels, au moins dans un premier temps (« On a trouvé un financement de dernière minute auprès de la DMDTS »). Le caractère occasionnel, et quasi fortuit, de cette aide de la DMDTS n'est pas que la conséquence de l'absence de prévision du groupe. Il tient à la nature des financements disponibles pour les jeunes ensembles : « Quand tu es un petit jeune ensemble comme ça, tu commences avec les aides au projet ». La diversification des financements est la conséquence directe de ce mode d'organisation des programmes d'aides. L'absence de financeur principal et pérenne conduit l'administrateur à multiplier les demandes d'aides à la diffusion sur les divers projets montés par le groupes.

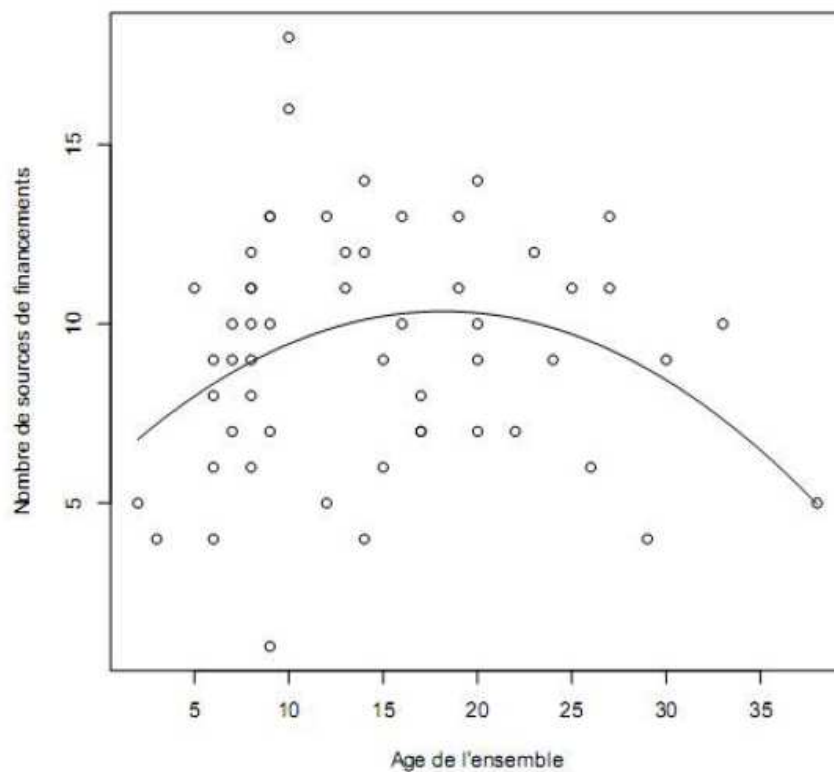
Croissance et stabilisation des financements

La stabilisation du financement du déficit passe donc en premier lieu par la multiplication d'aides au projet. Ce n'est que dans un second temps que le financement de l'ensemble est pérennisé sous d'autres formes, avec notamment la mise en place de garanties sur les financements par la signature de conventions avec les pouvoirs publics (conventions pluriannuelles et/ou pluripartites). La réduction du risque pesant sur les financements permet aux ensembles de devenir plus indépendants des aides ponctuelles au projet.

Les données collectées auprès des ensembles de la FEVIS confirment ce schéma d'évolution des financements. La relation entre l'âge d'un groupe et le nombre de sources de financements qu'il déclare est non linéaire (cf. figure 9.1). Les jeunes ensembles sont contraints, pour soutenir leur développement, de faire appel à un nombre croissant d'aides au projet, avant d'être en mesure d'assoir leur stabilité sur un nombre plus réduit de financements garantis à plus long terme.

La professionnalisation des chœurs suit donc une séquence logique. Elle s'appuie avant tout sur la définition d'un projet musical porté et défendu par un entrepreneur artistique et se traduit par une réorganisation de la gestion du groupe qui aboutit à la professionnalisation de l'administration. Ces deux composantes essentielles se traduisent par l'émergence de binômes rassemblant le directeur artistique du groupe et un administrateur, dont l'action est déterminante dans la trajectoire de l'ensemble. La professionnalisation repose enfin sur la mobilisation de financements permettant dans un premier temps de « sauter le pas » de la professionnalisation, puis de stabiliser la situation financière du groupe. L'analyse de la provenance des financements et des mécanismes d'obtention conduisent à relativiser fortement l'idée de politiques

9.2. PORTER LE PROJET, GÉRER, FINANCER



Variable dépendante : Nombre de sources de financement		
	Coef	Err Std
(Intercept)	5,84	1,66***
<i>Age</i>	0,5	0,21*
<i>Age</i> ²	-0,01	0,01*

Légende :

* Valeur significative au seuil de 5%

** Valeur significative au seuil de 1%

*** Valeur significative au seuil de 0,1%

Données : Enquête sur l'activité des membres de la FEVIS

FIG. 9.1 – Nombre de financements et âge d'un ensemble

pro-actives contribuant à structurer de façon rationnelle le paysage de la production et de la diffusion musicale. Lorsque les financements publics ont un rôle déclencheur dans la structuration de groupes professionnels, la captation des fonds dépend généralement d'opportunités dont savent se saisir certains acteurs, plus que de choix politiques formulés de façon explicite et cohérente. De plus, on observe une forme de division du travail entre structures publiques portant des politiques culturelles, et des acteurs privés, en particulier la fondation Orange, cette dernière prenant en charge un rôle de « découvreur de talents ». Les financements publics dans cette optique n'interviennent que dans un second temps en contribuant à la stabilisation des projets. La délégation de la prise de risque du financement initial limite l'autonomie des soutiens publics aux ensembles, et leurs interventions apparaissent en définitive comme le résultat mécanique des dynamiques de professionnalisation impulsées par la fondation.

9.3 Un entrepreneuriat de groupe

La professionnalisation a des effets sur la nature du collectif. Les liens qui rattachent les individus au groupe changent de nature, la composition de l'ensemble évolue. . . La professionnalisation doit donc être analysée du point de vue du collectif artistique concerné. Deux tendances opposées caractérisent l'évolution des groupes en voie de professionnalisation. Tout d'abord, ce processus passe par un investissement fort du collectif des musiciens, y compris sur le plan matériel. La professionnalisation n'est pas une rupture avec l'amateurisme. Elle prolonge l'engagement de vocation de celui-ci. Dans un second temps cependant, l'insertion à un marché de l'emploi, qui a été rendu possible par l'investissement collectif consenti par le groupe, conduit à un alignement des conditions d'emploi au sein du groupe sur celles qui prévalent au sein du marché. On assiste alors à la marginalisation de la logique d'engagement militant qui est au principe des trajectoires de professionnalisation.

9.3.1 Un investissement collectif

Nous avons évoqué pour le directeur artistique et le responsable administratif la logique d'investissement personnel poussant les acteurs à accepter des concessions du point de vue des conditions matérielles d'emploi. Une forme d'engagement similaire concerne l'ensemble des musiciens du groupe. Les sacrifices matériels consentis par les membres du chœur témoignent d'un engagement collectif reposant sur l'ap-

partenance au groupe.

Un investissement fondé sur l'appartenance

La forme la plus évidente de l'investissement réalisé par le groupe est la limitation des cachets. Les explications données par cet administrateur à propos de la fixation du salaire des musiciens de ce jeune ensemble sont parlantes. On y trouve encore une fois la logique entrepreneuriale consistant à accepter un investissement matériel au nom de l'anticipation du succès d'un projet dont on souhaite la réussite.

[Pour fixer les cachets], tu enlèves le salaire des solistes, parce que c'est le plus cher, et tu divises. C'est simple, ils sont tous payés le même prix.

Instrumentistes et choristes ?

Et le chef aussi.

Comment se passent les relations avec les musiciens sur ces questions ?

Pour l'instant on leur laisse pas le choix. Pour l'instant, parce qu'ils sont vraiment dans la même optique que, dont je te parlais tout à l'heure de construction d'ensemble, parce qu'ils ne peut en être autrement aujourd'hui. Et tout le monde fait des efforts. Ils font des efforts, je fais des efforts, Benjamin fait des efforts. Et puis ils se rendent compte que ces efforts servent à quelque chose. C'est-à-dire que par rapport à il y a un ou deux ans, ils se rendent compte qu'il y a une progression, qu'elle se traduit pas forcément dans les cachets, mais que le projet avance et de façon cohérente et pérenne. (Vincent, administrateur)

Cette citation souligne la dimension collective de l'investissement consenti. Le mode de calcul de la rémunération est parlant : il s'agit d'un reliquat de somme divisé par le nombre de musiciens, indépendamment de leur fonction. Le périmètre de ce mode de calcul dessine les limites de l'appartenance à l'ensemble. Le salaire des solistes est fixé à part. En revanche le chef est payé comme les musiciens, qui sont rémunérés identiquement, indépendamment de leur fonction. Ce n'est pas une opposition de statut qui fonde le traitement différencié des solistes, mais bien leur extériorité au groupe. La différence de situation économique est indexée sur une distinction dans le degré d'appartenance au groupe. Un tel mode de fonctionnement fait écho à des mécanismes propres au milieu amateur⁹. L'appartenance au collectif a pour corollaire un détachement vis-à-vis de la dimension économique de la relation. Enfin, les justifications apportées soulignent encore une fois la dimension entrepreneuriale de ce détachement dont la finalité est bien la promotion d'un projet. Même

9. Le fait qu'un groupe bénévole rémunère des intervenants extérieurs mais pas le chef de chœur témoigne d'une logique équivalente : le statut économique est indexé sur la position vis-à-vis du groupe (membre ou extérieur).

si les cachets ne progressent pas, il est important que le projet « avance, de façon cohérente et pérenne ».

Cette logique d'entrepreneuriat collectif s'impose encore plus fortement pour des groupes de taille limitée. Certains ensembles vocaux fonctionnent sans chef de chœur. Leur identité artistique n'est alors pas incarnée par une individualité qui dirige l'ensemble. Elle est manifestée directement par l'engagement d'une équipe de taille restreinte, soudée sur un principe d'intégration familiale¹⁰. Fabrice, qui fait partie d'un ensemble vocal de cinq chanteurs, décrit ici les conditions de rémunération des répétitions de ce petit groupe.

Oui, on essaye de se rémunérer. Bien en dessous de ce qu'on devrait, mais on essaye. Parce qu'aujourd'hui vraiment on essaye d'être professionnels avec ça, et on se dit « si on se paye pas avec le *Groupe Vocal C...*, on va être obligés d'aller travailler ailleurs, et on pourra pas se voir ». Notre intérêt c'est de se voir le maximum, donc on a budgété une enveloppe, et on s'est dit « avec cette enveloppe, on accepte de travailler quatre mois, cinq mois à plein temps avec *Groupe Vocal C...* ». Bon le problème, c'est l'argent. On doit agir en « bon père de famille », parce qu'on est à la fois demandeur d'argent mais à la fois on sait qu'on peut pas gérer, c'est une entreprise personnelle si vous voulez. C'est une association entreprise quoi. (Fabrice, chanteur)

Les chanteurs de ce petit groupe sont pris entre deux logiques contradictoires habituellement réparties entre deux entités distinctes dans les groupes traditionnels : la direction administrative et artistique d'un côté, les artistes employés de l'autre. L'administration de ce petit groupe n'est pas professionnalisée et les chanteurs sont seuls responsables des décisions économiques. Ils sont à la fois employés et employeurs. La référence à la notion d'entreprise personnelle souligne le caractère d'entrepreneuriat collectif de cet ensemble.

Bénévolat et semi-professionnalisme

L'engagement collectif des musiciens afin de permettre une réduction des coûts de fonctionnement du groupe en coûts de professionnalisation peut prendre des formes de bénévolat. Le cas le plus fréquent est celui de la non rémunération des répétitions. Il est fréquent que les musiciens d'ensembles professionnels dont la situation est encore fragile acceptent des services de répétitions peu voire pas rémunérés. L'acceptation de telles conditions de travail ne résulte d'une négociation salariale, mais bien d'un engagement collectif en faveur du projet du groupe, dans la continuité

10. Nous reviendrons dans le cadre du chapitre 10 sur la spécificité de ces ensembles.

9.3. UN ENTREPRENEURIAT DE GROUPE

de la logique d'engagement bénévole et militant des groupes amateurs. Le cas de l'ensemble évoqué ci-dessous est exemplaire. La prolongation de la logique d'engagement amateur va jusqu'au maintien d'un rythme de répétition hebdomadaire de répétition propre aux groupes amateurs. La logique militante basée sur le bénévolat et sur la fidélité se traduit donc par le maintien de coûts de main d'œuvre faibles même si les concerts sont payés « correctement ».

Quand on a une prestation, un projet de collaboration avec un ensemble, normalement le concert est correctement payé, mais en revanche, les répétitions qu'il y avait en amont, le jeudi, c'était du temps où on était étudiants. On a toujours répété le jeudi soir. Ça, ça reste bénévole. À mon avis on continuera à faire ça, parce que tout le monde tient à un moment donné à faire ce bénévolat et surtout cette fidélité. Ça n'empêche qu'il y a des gens qui parfois peuvent pas, mais on gère assez bien tout ça avec des plannings pensés très à l'avance. Mais en revanche, on est vraiment dans une fourchette très très très très basse de rémunération. Le concert est payé 150 € net, ce qui est tout à fait correct, mais normalement, la générale devrait l'être [rémunérée], les répétitions qui précèdent devraient l'être aussi. (Yann, chef de chœur)

Un autre cas de figure traduisant une situation intermédiaire entre amateurisme et professionnalisme est la différenciation au sein du groupe de rémunérations différentes entre les chanteurs selon leur statut. Ce chanteur souligne que ce fut le cas du groupe *Accentus*. Cette citation décrit bien le passage du groupe par plusieurs modes de fonctionnement qui tous impliquent l'acceptation de conditions de rémunération dégradées par une partie au moins des chanteurs : rémunérations déguisées en défraiements, rémunération uniquement des concerts, distinction de deux statuts parmi les chanteurs.

Je pense qu'au début c'étaient des défraiements, c'était pas des salaires, elle a dû défrayer certains chanteurs, et à l'arrivée d'Olivier Mantei, on a dû passer à un système de salariat, d'intermittents du spectacle. Donc, au départ uniquement sur des concerts, et puis petit à petit sur des répétitions, ça s'est fait de la manière la plus logique qui soit. Et puis petit à petit, les professionnels, il y a eu un moment où il y a eu deux tarifs, un tarif pro et un tarif semi-pros (Fabrice, chanteur)

L'ambiguïté du positionnement de groupes de grands amateurs en voie de professionnalisation leur permet donc de s'inscrire au moins temporairement dans un modèle économique très particulier. La capacité à marchandiser leur production sans pour autant s'inscrire dans une perspective totalement professionnelle leur permet de relâcher la contrainte économique qui pèse sur d'autres ensembles avec lesquels

ils sont en concurrence. La forte intégration des groupes en voie de professionnalisation constitue un avantage comparatif dont les fruits contribuent à l'intégration au marché. La capacité du *chœur G.* . . . à dégager un excédent de budget ultérieurement mis au service de sa professionnalisation illustre bien ce point.

On a mis plein d'argent de côté, pendant plusieurs années, d'ailleurs de manière pas très légale pour une association, de manière à créer un poste d'administrateur. (Yann, chef de chœur)

La professionnalisation des ensembles vocaux tient donc à un engagement collectif des musiciens. La stabilité financière du groupe repose sur l'acceptation collective par les musiciens de conditions de rémunération dégradées. Cette situation traduit le fait que la trajectoire de professionnalisation n'est pas tant une rupture avec l'amateurisme que le prolongement de logiques d'engagement amateur dans un cadre marchand.

9.3.2 Les limites de l'articulation amateurs/professionnels

L'imbrication de formes d'engagement relevant à la fois de l'amateurisme et du professionnalisme a malgré tout des limites. L'achèvement d'une trajectoire de professionnalisation inscrit le groupe dans une tension entre ces deux logiques qui n'est pas tenable sur le long terme. La professionnalisation du groupe passe certes par le prolongement mais également par un dépassement de la logique amateur. La professionnalisation est un processus dynamique qui tend à un alignement progressif des conditions d'emploi des musiciens sur celles proposées par le marché de l'emploi au sein duquel le groupe s'insère. L'éviction de la logique amateur se fait par deux biais. D'une part, par un renouvellement du groupe qui conduit bien souvent à écartier une partie au moins des membres amateurs qui composaient la première configuration de l'ensemble. D'autre part, par l'insertion du groupe à un marché du travail qui le conduit à aligner ses conditions d'emploi sur celles pratiquées par les autres ensembles.

La recomposition du groupe

L'éviction de la logique d'amateurisme passe tout d'abord par une évolution de la composition du groupe. La professionnalisation peut se traduire par une transformation radicale des principes de recrutement de l'ensemble. Une telle évolution

9.3. UN ENTREPRENEURIAT DE GROUPE

impose un renouvellement de l'effectif. Ce chef de chœur décrit ainsi comment il a établi très clairement des exigences nouvelles pour le recrutement de son ensemble.

Pendant la professionnalisation, au niveau de l'évolution de l'équipe, comment ça s'est passé ?

Pour les chanteurs ? Ben c'était simple en fait, il y avait très peu de gens de l'équipe d'avant, j'ai tout de suite mis une barre de niveau. Il était hors de question de faire un chœur semi-professionnel, c'était tout de suite « on fera ça, c'est payé tant, ça marche comme ça, et si on peut pas faire trente concerts, on en fera dix, mais on en fera dix bien ». Ça a démarré comme ça. Donc évidemment, oui, par rapport à certains chanteurs, ça a été une période difficile, parce que j'ai dû dire « toi tu n'as pas le niveau ». Et puis j'ai fait un nouveau recrutement, mais il y avait quatre ou cinq chanteurs qui travaillaient avec moi depuis des années, qui ont continué. (Nicolas, chef de chœur)

L'existence d'une césure aussi franche entre la phase amateur et la phase professionnelle de l'existence d'un ensemble n'est pas la norme. Les situations de semi-professionnalisme évoquées sont précisément marquées par l'absence de transition tranchée. L'évolution de la composition du groupe se fait de façon plus progressive. L'éviction des amateurs n'en a pas moins lieu, suite souvent à des blocages causés par la difficulté de cohabitation des logiques de l'amateurisme et du professionnalisme. Ces difficultés peuvent être d'ordre relationnel. Dans le cas du groupe *Accentus*, le semi-professionnalisme reposait sur la cohabitation de chanteurs aux statuts et aux rémunérations différentes. Un tel mode de fonctionnement est difficile à tenir sur la longueur. La rupture de l'égalité de traitement entre les membres du groupe est déjà une rupture avec la logique collective de l'amateurisme. Elle appelle à terme un alignement sur un mode de fonctionnement professionnel.

Comment s'est passée la professionnalisation du groupe ?

Ben ça a été un peu bancal parce qu'au début, Laurence a pensé qu'on pouvait avoir un groupe semi-professionnel, avec une partie du groupe professionnel, et une partie du groupe pas professionnel. En fait il s'est avéré qu'humainement c'est pas possible, c'est très compliqué. [...] Jusqu'à ce que les semi-pros disent « ben écoute on fait le même boulot, soit on passe professionnel, soit on arrête ». Moi j'ai été d'abord semi-professionnel, dans ce groupe, c'est-à-dire chanteur au rabais, puis chanteur au prix intermittent. Fallait faire ses preuves quoi. C'est une question de confiance. (Fabrice, Choriste)

Le facteur le plus efficace de renouvellement de l'effectif est moins explicite et beaucoup plus diffus. Il s'agit de la transformation de l'organisation de l'ensemble.

Nous avons vu dans le chapitre sur les groupes amateurs que ces ensembles travaillent sur la base d'un rythme de répétition hebdomadaire. Si les ensembles de « grands amateurs » ont plus fréquemment un rythme alternatif (répétitions mensuelles, organisation par projet...), leur organisation repose avant tout sur une planification du travail de répétition sur le temps libre des chanteurs qui ont pour la plupart une activité professionnelle non liée à la musique. La professionnalisation des chanteurs modifie radicalement cette situation. La rémunération des musiciens garantit leur disponibilité et permet d'augmenter la fréquence des répétitions. L'exclusion des amateurs se fait naturellement du fait de l'incompatibilité du planning de travail avec leur disponibilité limitée.

À un moment, quand on peut plus répéter... Si on fait des répétitions au milieu de l'après-midi, ça gêne aucun professionnel. Ça gêne ceux qui travaillent dans d'autres secteurs d'activités. Donc au bout d'un moment, on dit à ces personnes « ben tu vois, c'est plus possible ». Donc il y a eu une période où il y avait des programmes avec certaines pièces qui étaient faites avec des effectifs plus larges. Parce qu'elle répétait certaines pièces avec les amateurs, certaines pièces certains jours. Mais ça c'était difficilement viable (Fabrice, choriste)

Enfin, un dernier facteur de renouvellement de l'effectif est de façon encore plus diffuse une forme d'auto-sélection de ses membres sous l'effet d'une pression diffuse liée aux transformations du groupe.

Il y a eu une période sur deux ans où il y a eu un peu des amateurs, des semi-pros, et des pros, et ça très vite, les amateurs pouvaient pas suivre le rythme en répétition, ou alors étaient vraiment pas au niveau, et je pense que pour un ou deux elle l'a dit, mais assez peu finalement, ça s'est fait de manière assez naturelle, plus par pression... (Fabrice, choriste)

Sous l'effet de facteurs divers, la démarche d'amateurisme est marginalisée au sein des ensembles en cours de professionnalisation du fait de l'exclusion progressive des acteurs bénévoles. Si elles sont les points de départ de la professionnalisation d'un ensemble, les situations de cohabitation au sein d'un groupe de deux populations dont le statut n'est pas le même semblent difficilement viables à terme.

L'insertion à un marché du travail

Le second facteur de marginalisation des logiques d'engagement amateur est l'insertion progressive du groupe à un marché du travail qui impose une forme d'alignement des conditions d'emploi. Symétriquement à l'exclusion progressive des amateurs, l'introduction d'une rémunération conduit à attirer au sein du groupe des

9.3. UN ENTREPRENEURIAT DE GROUPE

chanteurs qui évoluaient déjà dans une sphère professionnelle extérieure au groupe. Comme le souligne très simplement ce chanteur, l'introduction d'une rémunération modifie les conditions de recrutement : « Forcément, professionnaliser, proposer un salaire, elle avait accès à des gens ».

La connexion qui s'établit entre le groupe et un marché du travail est également l'occasion pour certains chanteurs jusqu'alors amateurs de « sauter le pas », et de s'insérer au marché du travail des chanteurs en allant chanter au sein d'autres ensembles professionnels. Ce chanteur a lui-même décidé de devenir professionnel suite à son expérience au sein d'*Accentus* au sein duquel il a chanté en amateur puis en « semi-professionnel ». Il souligne que les contacts avec des chanteurs venus d'un milieu déjà professionnalisé ont joué un rôle dans la prise de décision.

Le métier s'est professionnalisé beaucoup à ce moment là, ça correspondait complètement à une époque, où effectivement le monde baroque a amené les chanteurs à se professionnaliser, et du coup, ça crée un statut, c'est-à-dire le chanteur d'ensemble, et du coup ça a mis le marché des gens, et surtout ça a permis de dire à une génération comme la mienne de dire « ben oui, je vais en faire un métier ». (Fabrice, chanteur)

La physionomie du groupe évolue radicalement. Le « groupe de potes » initial cède la place à un groupe de chanteurs aux origines hétérogènes, que rassemble leur activité au sein d'ensembles professionnalisés. Ce processus de transformation peut s'effectuer à des rythmes très différents. Le marché de l'emploi sur lequel recrutent les ensembles ne se limite d'ailleurs pas aux ensembles intermittents, mais comprend également le marché des supplémentaires de chœurs d'Opéra. La provenance des chanteurs du chœur *Les Éléments* à l'issue de sa professionnalisation est parlant.

Il y en a qui sont de Tours, parce que je les connaissais de *Jacques Moderne*, et puis aussi j'ai pris deux ou trois personnes de Paris, qui chantaient avec moi à la *Chapelle*, que j'avais envie d'intégrer, il y toujours dans le chœur une basse qui chantait à la *Chapelle* avec moi, une soprano qui chantait avec moi depuis 1985 qui est là aujourd'hui, qui chante avec moi depuis 25 ans, 23 ans. [...] [À Toulouse et Montpellier], il y a les chœurs d'opéra. [...] Ils sont tous intermittents du spectacles. Il y a une chanteuse de Bordeaux qui travaille avec Catherine Simonpietri, il y a une chanteuse de Lyon qui travaille avec *Arsys*. C'est comme les orchestres baroques, il y a les chanteurs qui travaillent avec plusieurs ensembles (Joël Suhubiette, *Les Éléments*)

La rémunération introduit une transformation radicale du lien qui uni les musiciens au groupe. À l'adhésion à un projet artistique, doublée souvent d'un lien

amical, on voit progressivement se substituer un lien marchand fondé sur la rémunération.

L'effacement de la logique militante

La recomposition du groupe, et la substitution d'un lien marchand à l'adhésion artistique et amicale qui était à la base du groupe conduit à un effacement de l'engagement militant sur lequel reposait le fonctionnement du groupe. Les concessions sur lesquelles reposait dans un premier temps la capacité de l'ensemble à se professionnaliser ont tendance à reculer et les conditions d'emploi des musiciens s'alignent peu à peu sur celles du marché. La citation de ce chanteur décrit de façon exemplaire l'émergence d'une contradiction entre la logique amateur qui est à l'origine du groupe, et la dynamique professionnelle dans laquelle est engagé l'ensemble.

Pour un groupe qui commence et qui a pas beaucoup d'argent, c'était pas forcément évident de payer des défraiements pour tout le monde et au bout d'un moment on a fini par dire que c'était pas possible, on était logés deux par chambres, et au bout d'un moment on a dit « mais non, il n'y a pas de raisons, on est pas « copain-copain ». » C'était comment faire sortir un groupe d'un fonctionnement amateur et associatif et en faire un véritable groupe, parce que les gens étaient là pour travailler. (Fabrice, chanteur)

Ce n'est pas tant l'introduction d'une rémunération en soi qui conduit à un effacement de la logique amateur, que l'insertion à un marché du travail. L'alignement des conditions de travail sur celles pratiquées par d'autres ensembles résulte directement de la connexion qui s'établit entre le groupe et le marché par le biais de l'évolution de l'effectif.

Il y a eu des gens dans les groupes pour faire changer les choses. Aux *Arts flo*, il y a eu toute une cellule de chanteurs qui étaient même syndiqués, qui ont exigé d'avoir des minimums, qui sont allés voir les conventions collectives des branches. Et nous à *Accentus*, on savait qu'aux *Arts flo* il y avait telles conditions, et on a dit « il n'y a pas de raison que dans ce groupe on travaille professionnellement dans telles conditions, et qu'à *Accentus*, on puisse pas bénéficier de ce type d'avantages sociaux ». (Fabrice, Chanteur)

Cet effacement de la logique militante (ou d'investissement), et l'alignement des conditions de travail ne sont pas vécus de la même façon par tous les membres. Une tension est susceptible d'émerger entre des membres du groupe demandant l'alignement des conditions de travail sur celles offertes par le marché, et d'autres, défenseurs

9.3. UN ENTREPRENEURIAT DE GROUPE

de la logique militante. Le chanteur d'*Accentus* indique que les revendications des chanteurs ont été portées par « un groupe », plus que par l'ensemble du collectif. La position au sein du groupe est un déterminant essentiel du point de vue porté sur la logique de professionnalisation. Si les discours demandant une amélioration de la rémunération ou des conditions de travail sont exclusivement l'émanation de chanteurs, les chefs de chœurs se font plus volontiers porteurs d'une apologie de la logique militante dont ils ont le sentiment qu'elle est parfois trop facilement délaissée par les chanteurs. On retrouve pour cette chef de chœur le constat d'une transformation progressive de l'atmosphère du groupe.

On avait un bureau, c'était un repère de brigands, ça a été quelques années comme ça. Je garde un bon souvenir de cette époque, dans l'esprit, c'était une belle période. . .

L'esprit de cette époque, c'est-à-dire ?

Bon on était attiré par un répertoire qui nous dépassait un peu, on était un peu têtes brûlées.

Ça a changé ?

Tout a changé, le groupe, ça fait quinze ans qu'il existe, c'est un instrument en état de marche. On se dit pas que chaque fois qu'on fait une pièce, qu'on est contents parce qu'on a réussi à la faire, on peut la faire. On est plus trop dans le challenge et la prouesse. Jadis c'était un peu ça, on était soufflés d'avoir réussi. Aujourd'hui, c'est plus le propos, on maintient le niveau stable. Et les gens ont vieilli. Ils ont changé, c'est plus les mêmes, et ils n'ont plus 25 ans, ils ont 40 ans. C'est pas pareil. Et c'est un vrai métier pour tout le monde. À l'époque, les gens ne savaient pas, s'ils voulaient faire ça, là aujourd'hui, tout le monde travaille de ça. Il y a beaucoup de critères objectifs, mais il ne faut pas perdre cet esprit. . . Les gens s'embourgeoisent, il veulent être traités de mieux en mieux, c'est légitime. Mais maintenant, on doit s'accrocher, il y a moins d'argent qu'avant, ça fait revenir le militantisme. (Laurence Equilbey, chef de chœur)

Ce regret du militantisme est rarement présent dans les discours des chanteurs dont les préoccupations sont plus orientées vers les difficultés rencontrées sur un marché du travail fortement concurrentiel¹¹. L'effacement de la logique amateur lors du processus de professionnalisation peut donc être lu également comme la construction d'une différenciation entre les acteurs. Le contraste est tout à fait parlant entre le jeune ensemble dont le chef touche la même rémunération que les musiciens, et le chœur de quinze ans dont la chef en appelle au militantisme de ses chanteurs

11. cf. le chapitre 11, sur les chanteurs professionnels.

quand ceux-ci évoquent la régulation de leurs conditions de travail. Cette différenciation des points de vue n'est en définitive que l'aboutissement d'une asymétrie de positions présente dès l'origine. La logique amateur dont nous avons vu qu'elle peut être analysée comme une forme d'entrepreneuriat collectif des membres du groupe initial, est dès le début distincte de l'entrepreneuriat artistique individuel du chef qui porte un projet dont il est l'auteur. La professionnalisation de l'ensemble ne fait en définitive que durcir ce décalage, et l'opposition entre entrepreneuriat individuel et entrepreneuriat collectif aboutit, à l'issue de la trajectoire de professionnalisation, à la construction d'une position d'employeur et d'une position d'employé. Le suivi de la trajectoire de professionnalisation permet donc de comprendre comment se construit une caractéristique des organisations musicales mise en évidence par Eve Chiapello, qui souligne que contrairement à d'autres structures étudiées, direction artistique et direction administrative au sein des ensembles sont beaucoup moins en conflit entre eux qu'avec l'effectif de l'ensemble [Chiapello, 1998, p. 118].

9.3.3 Professionnalisation et ambiguïté de l'organisation marchande

La professionnalisation d'un groupe est le processus par lequel un collectif réorganise son fonctionnement autour de principes marchands. Ce processus se fait par étapes. Il concerne dans un premier temps la production du groupe, avec la transformation du régime de production. Il touche ensuite à l'organisation administrative de l'ensemble avec la professionnalisation des fonctions de gestion. Il s'impose enfin au lien qui rattache les individus au groupe, avec la transformation d'une appartenance basée sur l'intégration du collectif en un lien salarial.

Nous avons détaillé les formes que prenait cette évolution. Nous insisterons avant de conclure sur les motivations de cette transformation, et sur ses effets. L'analyse des dynamiques de professionnalisation passe traditionnellement par la prise en compte des motivations individuelles. La professionnalisation des artistes résulterait d'un calcul économique. La prise de risque élevée que représente l'engagement dans ce type de trajectoires ferait l'objet d'une compensation par l'anticipation de gains élevés et par le prestige symbolique important retiré de l'activité artistique. Si un tel calcul permet d'expliquer l'engagement au niveau individuel, les trajectoires collectives que nous observons mettent en évidence d'autres facteurs.

Efficacité de l'organisation marchande

La professionnalisation des groupes de chant choral ne résulte pas du calcul économique d'un individu, ni même de la prise de décision de plusieurs acteurs. Les trajectoires observées mettent en évidence l'importance de mécanismes collectifs : effets d'entraînement, investissements collectifs rendus possibles par l'intégration forte du groupe amateur.

Avant d'être motivée par la recherche individuelle d'une rémunération, la marchandisation progressive des chœurs découle de la volonté d'un collectif de défendre un projet artistique. La marchandisation de la production, et la transformation de l'organisation administrative en particulier sont motivées par la volonté de promouvoir un projet artistique auprès du public avant que la professionnalisation ne soit perçue comme un horizon explicite. Du point de vue collectif, le salariat des musiciens n'est pas motivé par l'anticipation d'un gain, mais par la volonté de garantir la qualité du travail (« ne pas régresser »), d'optimiser le fonctionnement du groupe en s'assurant de la disponibilité des musiciens, de se donner les moyens de mobiliser les compétences de chanteurs disponibles sur un marché du travail. Cette dynamique collective de marchandisation n'exclut pas le calcul économique au niveau individuel. Mais l'imbrication de ces deux logiques contribue à l'occulter. Elle substitue l'horizon du projet collectif à celui de la rémunération dans l'ordre des motivations, et elle tend à dissimuler la prise de risque.

Plusieurs éléments témoignent du poids de cette logique collective. Dans l'ordre des discours, la continuité entre les motivations de l'amateurisme et celles des professionnels est remarquable. L'opposition entre un travail « pour le profit » et un travail « pour la gloire » n'a pas lieu d'être. Les motivations de l'action sont les mêmes, elles sont la volonté de promouvoir un projet. Ce n'est pas la perspective du profit qui motive la professionnalisation, mais l'efficacité de l'organisation marchande, quand bien même celle-ci passe par une limitation des revenus et une prise de risque importantes sur le plan économique. Il est frappant de constater de ce point de vue que la dynamique de professionnalisation apparaît parfois comme un résultat quasi secondaire et non voulu de l'adhésion des membres du groupe au projet artistique, et de la volonté de promouvoir celui-ci. Cette citation est de ce point de vue assez emblématique.

Vous avez embauché votre administrateur avant de vous professionnaliser, c'était avec l'idée de vous professionnaliser ?

Non, je crois pas, c'était dans une perspective de diffusion plus importante, je crois, je crois...

Qu'apportait de plus un administrateur, dans la mesure où vous étiez amateurs ?

De plus en plus d'activité. (Yann, chef de chœur)

La notion de professionnalisation est totalement atténuée. elle est évoquée sur le mode de la périphrase. Tous ses éléments — la croissance de l'activité, la professionnalisation de l'administration — sont présents, mais le terme lui-même est dénié alors même que l'observation extérieure révèle que le processus est objectivement engagé.

Justifier le recours au marché par l'efficacité de cette forme économique ne revient pas à nier l'existence du profit financier que peuvent en tirer les acteurs concernés ni même de contester l'importance que peut prendre cette rémunération pour certains individus. Il s'agit simplement de souligner que cette rémunération reste avant tout un moyen et non une fin. Du point de vue des individus, la professionnalisation reste une décision risquée et potentiellement anxiogène. Au niveau collectif des ensembles vocaux en revanche l'introduction d'un revenu prend tout son sens non en termes de rentabilité, mais en termes d'efficacité. Il permet de fidéliser les musiciens sur un mode autre que celui de l'adhésion au projet, il consolide le niveau technique du groupe, permet des plannings de répétitions plus performants, garantit la disponibilité des musiciens. L'introduction d'une rémunération permet donc de dépasser les faiblesses intrinsèques des groupes de grands amateurs qui restent limités non pas tant par la qualité de leur travail que par la fragilité de cette qualité dans le temps.

On ne peut donc considérer le marché sous le seul angle du profit qu'en tirent les individus. Il faut plutôt considérer la logique marchande comme une forme d'organisation économique susceptible d'apporter une réponse efficace à des problèmes que rencontrent les individus dans le cadre de leur engagement au service d'un projet artistique. On est amené à changer de point de vue quant à la rémunération marchande que tirent les individus de cette inscription dans une logique marchande. Elle joue certes un rôle déterminant mais en tant qu'instrument sur lequel reposent la cohésion, la qualité et l'audience du projet, non en tant que fin en soi.

Dynamique propre de la marchandisation

Le propos n'est pas ici d'idéaliser le mode d'organisation marchand de l'économie et d'en faire le seul garant de l'efficacité de la promotion d'un projet artistique. Si tel était le cas, c'est alors l'amateurisme que nous peinerions à expliquer. L'observation des trajectoires de professionnalisation montre enfin que l'inscription dans un cadre marchand porte en lui-même les limites de son efficacité.

Le profit n'est pas le moteur premier de l'insertion d'une production artistique dans une logique marchande. Il n'en est pas moins vrai que la marchandisation impose une dynamique particulière. Elle implique une remise en cause profonde de l'organisation qui prévalait hors de toute logique marchande. Nous avons décrit ces effets de l'insertion des groupes à un marché de l'emploi. La circulation des artistes d'un ensemble à l'autre, le jeu de la concurrence entre employeurs, la soumission à des mécanismes de régulation extérieurs (syndicat, régulation du travail...) aboutit à une transformation de la situation. Alors que la dynamique de professionnalisation découle de la mobilisation de mécanismes économiques (la rémunération marchande) au service d'un projet, l'aboutissement du processus conduit à soumettre en retour le projet aux exigences propres de ces mécanismes. On assiste alors à un alignement des conditions de travail sur celles qui prévalent « sur le marché », et à une déperdition de « l'engagement militant » qui est à l'origine de la démarche de professionnalisation.

L'inscription de l'activité dans un cadre marchand, en même temps qu'elle offre de nouveaux leviers pour la promotion du projet artistique, impose donc des obstacles d'un autre ordre. Ceux-ci sont conjurés par la mobilisation d'une rhétorique de la « perte de l'esprit militant », de « l'embourgeoisement des artistes professionnels », dont la version la plus poussée est sans doute les critiques formulées à l'égard du « fonctionnariat de la musique » des ensembles permanents.

La tension de la professionnalisation

La professionnalisation apparaît donc comme une dynamique profondément paradoxale. Elle résulte de la recherche d'une synthèse entre la vocation qui est au principe de la pratique artistique des acteurs, et le marché comme mode d'organisation économique de cette activité. Ces deux termes sont pris dans une relation ambiguë, à la fois d'opposition et renforcement mutuel. La professionnalisation du collectif est donc une dynamique au cours duquel marché et vocation se soutiennent et se tempèrent.

- La vocation est en premier lieu une mise à distance des motivations classiques de l'action marchande : elle conduit les individus à défendre un projet artistique indépendamment des bénéfices matériels qu'ils peuvent en tirer.
- Le marché apparaît alors comme un moyen efficace de porter la vocation : l'introduction d'une rémunération et l'insertion du groupe à des marchés de la diffusion et du travail garantissent le rayonnement et la pérennité du projet artistique.

- La vocation renforce l’efficacité marchande du groupe : elle incite à la prise de risque et pousse les individus à accepter des concessions quant à leurs conditions d’emploi. Celles-ci assurent la viabilité économique du projet.
- Le marché affaiblit la vocation : la professionnalisation inscrit le groupe dans une logique de concurrence qui contraint sa marge de manœuvre, en particulier en imposant un alignement des conditions d’emploi sur celles des autres ensembles.

Cette tension dialectique inscrit les groupes dans une dynamique de transformation qui ne relève ni de l’engagement bénévole, ni de l’économie marchande orientée vers la recherche d’un bénéfice. En cela, la professionnalisation d’une pratique artistique est la marque d’un rapport profondément ambivalent des acteurs à l’organisation marchande de leur activité. La professionnalisation du chant choral traduit à la fois la reconnaissance du caractère nécessaire d’un recours au marché qui garantisse la réalisation efficace du projet, et sa mise à distance dans la mesure où il porte en soi la remise en cause de la définition vocationnelle de l’activité artistique.

Conclusion

La professionnalisation d’un chœur s’inscrit pleinement dans la continuité de l’engagement amateur de vocation. La soumission de l’ensemble de l’organisation du groupe à des logiques marchandes répond en premier lieu à la volonté de promotion d’un projet esthétique. Cette marchandisation de la vie du groupe permet en particulier de répondre aux difficultés que peuvent rencontrer des ensembles amateurs. La professionnalisation de la diffusion et de l’administration permettent d’élargir la diffusion, la rémunération des chanteurs garantit leur disponibilité. La professionnalisation est en ce sens une réponse apportée à la fragilité de l’intégration esthétique des groupes de grands amateurs. Le passage à une organisation marchande garanti la pérennité du projet et permet de maintenir le groupe dans une dynamique de croissance toujours susceptible d’être remise en cause dans un cadre amateur.

La professionnalisation des groupes de chant choral présente des caractéristiques régulières. Elle repose en premier lieu sur l’action d’individus qui sont en mesure de garantir les différentes ressources sur lesquelles reposent la réussite du projet de professionnalisation : qualité du projet artistique, et capacité à le défendre auprès d’interlocuteurs, rigueur de l’organisation administrative, capacité à capter des financements. Elle repose également sur un engagement militant de la part des membres du groupes qui inscrit la démarche de professionnalisation dans la continuité de l’en-

9.3. UN ENTREPRENEURIAT DE GROUPE

gagement amateur dans la mesure où elle traduit un même refus de contraindre la réalisation du projet artistique par des exigences matérielles. Cependant, à l'inverse de cette logique d'engagement militant qui la porte, la professionnalisation d'un groupe insère celui-ci dans un cadre marchand qui impose une régulation des conditions d'emploi des chanteurs et conduit à un effacement de cette logique militante qui est à son principe même.

Cette perspective adoucit sensiblement l'opposition entre amateurisme et professionnalisation. En soi, l'introduction d'un revenu ne modifie pas les logiques d'engagement. La rémunération qui distingue le professionnel de l'amateur n'efface pas la logique militante de l'engagement bénévole et ne transforme pas des individus motivés par leur vocation en des agents calculateurs motivés par le gain. Cependant, elle a pour effet d'engager le groupe dans une dynamique concurrentielle, sur des marchés de l'emploi, de la diffusion, de la recherche de financement. Ceux-ci imposent au collectif une redéfinition progressive de son identité. Le lien entre l'intégration esthétique des groupes amateurs et les dynamiques de professionnalisation est donc profondément ambigu. Elles se renforcent mutuellement tout en suivant des logiques propres. Le modèle de la professionnalisation qui en découle n'est donc pas celui d'une rupture, mais plutôt d'un processus graduel de redéfinition de l'identité d'un collectif.

Cartographie du monde choral professionnel

Introduction

Les trajectoires collectives de professionnalisation que nous venons de décrire doivent être mises en perspective d'un point de vue historique et à l'échelle du monde. Historiquement, elles ont contribué au développement d'un espace professionnel qui, pour être faiblement développé, n'en était pas pour autant totalement inexistant. La professionnalisation de groupes de chant choral dans les années 1980 et 1990 a contribué à la structuration d'un monde professionnel hétérogène dont nous retraçons la structure dans le cadre de ce chapitre. Nous retraçons ici ce schéma de développement du monde choral professionnel, et nous en présentons les principaux secteurs dans une optique idéal-typique. Celle-ci nous conduira à distinguer trois catégories d'ensembles vocaux professionnels.

La typologie que nous proposons rend compte de la diversité des formes d'emploi et des modes d'organisation du travail artistique. Le clivage essentiel repose sur l'opposition entre deux types de contrats de travail : contrat à durée indéterminée des ensembles permanents et cachet des artistes intermittents. L'opposition entre ensembles permanents et ensembles intermittents recouvre plus qu'une simple distinction entre deux types de contrats. Elle touche à la stabilité du collectif et à l'organisation du travail artistique. Le fonctionnement des ensembles intermittents passe par la stabilisation au moins partielle de relations d'emploi précaires dont il faudra mettre les ressorts en évidence.

Notre typologie tiendra également compte de la façon dont les groupes garantissent leur équilibre financier. Le monde choral professionnel relève pour sa majeure partie d'une économie du spectacle vivant structurellement déficitaire. Il met en œuvre des effectifs artistiques potentiellement larges. Les coûts de main d'œuvre

y sont importants et la loi de Baumol¹[Baumol et Bowen, 1966] y justifie le déficit creusé de façon chronique par les productions des ensembles. Nous nous penchons sur les montages et les soutiens financiers sur lesquels repose la pérennité de ces organisations artistiques. Les différents dispositifs de subvention sont corrélés à des formes de diffusion distinctes. Nous verrons également qu'une partie du monde choral professionnel échappe à la « maladie des coûts » qui frappe les entreprises de spectacle vivant.

Enfin, les caractéristiques économiques et organisationnelles de ces groupes ne sont pas indépendantes de leur identité artistique. Chaque type d'ensemble s'est développé dans un contexte esthétique et historique particulier, et les logiques de répertoire ont été particulièrement fortes dans la diffusion des modèles de groupes vocaux professionnels.

Nous présenterons dans une première partie les chœurs permanents qui constituent la première génération de chœurs professionnels. Les groupes dont le fonctionnement repose sur le système de l'intermittence du spectacle ne sont pas homogènes. Nous les organiserons autour d'un clivage qui tient à la nature de leur répertoire et à leur taille. Nous présenterons d'abord les chœurs correspondant au modèle classique des ensembles intermittents de musique savante, avant d'aborder les groupes vocaux de taille restreinte qui abordent un répertoire de musique populaire harmonisée. Ces derniers relèvent d'un modèle économique et organisationnel différent.

10.1 Les chœurs permanents

Le paysage français des institutions musicales permanentes reste très largement hérité de l'action de Marcel Landowski, directeur de la musique sous Malraux dont nous avons déjà évoqué l'action dans le cadre du chapitre 8. La façon dont il concevait la musique chorale avait le mérite de la clarté. La diffusion de la musique pour chœur n'avait pas vocation à être assurée par des groupes professionnels qui, à son dire, « vieillissent et se sclérosent » rapidement. Aujourd'hui encore, le paysage des chœurs professionnels permanents reflète très précisément les dispositions de son plan décénal.

1. La loi de Baumol explique le caractère structurellement déficitaire des entreprises de spectacle vivant par l'absence de gains de productivité dans ces secteurs. Si l'efficacité de l'ensemble du système productif a augmenté au cours des siècles passés, trente-deux chanteurs seront toujours nécessaire à l'exécution d'un chœur de chambre. L'alignement des rémunérations de travailleurs dont la productivité est par définition constante, sur le niveau de salaire d'une économie qui elle enregistre des gains de productivité conduit les entreprises du secteur à creuser un déficit structurel.

La lecture de ces positions tranchées ne doit pas faire conclure à l'inexistence de tout chœur professionnel. Plusieurs institutions professionnelles structurant le monde choral n'ont pas été remises en cause par le plan Landowski. Celui-ci a même contribué à les renforcer. Dans le cadre des mesures consacrées aux structures de diffusion, les chœurs sont évoqués à deux reprises. Une première fois en relation avec les opéras.

b. Art lyrique et chorégraphique :

En corrélation étroite avec les formations orchestrales et ayant également pour mission une action régionale le plus possible itinérante, il y aura deux types principaux de théâtres lyriques. Les grands Opéras, que nous appelons A, implantés dans les métropoles d'équilibre (sept) et qui seuls auront vocation à entretenir des troupes permanentes de chant, de ballet et des chœurs. Les théâtres B (dix-huit), avec les orchestres B, qui n'auront ni troupe de chanteurs, ni ballet, ni chœurs permanents, feront des créations d'ouvrages modernes, joueront le répertoire sans chœurs ni ballet, mais recevront des métropoles d'équilibre les ouvrages à grands effectifs.[Landowski, 1969, p. 419]

On voit se dessiner ici une première catégorie de chœurs professionnels permanents : les chœurs d'opéra rattachés aux théâtres lyriques régionaux. La seconde institution portant de longue date le répertoire choral dans un contexte professionnel est liée à l'histoire de la radio-diffusion française, il s'agit des chœurs de Radio-France dont la création précède largement le plan Landowski. En dehors de cet ensemble et des chœurs lyriques, la diffusion du répertoire choral reste très largement confiée à des ensembles non professionnels. Dans le domaine du disque, des années 1950 à 1970, les enregistrements de chœurs qui font date sont le fait d'ensembles de grands amateurs comme les chœurs de Philippe Caillard et Stéphane Caillat dont la discographie chez Erato est conséquente. L'application du plan Landowski institutionnalise cet état de fait. Une division du travail entre professionnels et amateurs s'instaure clairement entre les phalanges orchestrales régionales professionnelles et les « chœurs régionaux » créés simultanément qui restent composés d'amateurs. Aujourd'hui encore, il est courant que les orchestres permanents fassent appel à des groupes amateurs, de façon parfois institutionnalisée, pour monter les œuvres du répertoire symphonique avec chœur. Le chœur de l'Orchestre de Paris est un exemple d'ensemble vocal amateur rattaché à une structure professionnelle.

Cette répartition du travail musical entre amateurs et professionnels est révélatrice du statut très particulier qu'occupe la musique chorale au sein des mondes de la musique : un segment dominé de la sphère de la musique savante. Le regard cri-

tique que portent certains acteurs sur la situation des chœurs régionaux est parlant. Ils reprochent à ces ensembles d'avoir affaibli la vie chorale amateur en drainant les meilleurs éléments des chœurs bénévoles, et l'articulation entre un orchestre rémunéré et un chœur bénévole reflète à leurs yeux un manque de reconnaissance à l'égard de la musique chorale, dont pâti ce genre musical.

10.1.1 Le chœur symphonique de Radio-France

Le chœur de Radio-France est le pendant vocal des deux orchestres de la maison de la radio. Historiquement, la formation a pour vocation d'offrir aux orchestres de la maison de la radio les effectifs vocaux nécessaires à l'exécution de certaines œuvres symphoniques. Il est à ce jour la seule formation chorale symphonique permanente en France. Ce chœur est un ensemble permanent, il repose sur l'existence de 112 postes budgétaires de chanteurs employés par Radio-France.

Nos employeurs directs sont les orchestres de la maison de la radio, qui établissent en principe prioritairement leur saison, et qui établissent quels besoins ils ont du chœur, donc surtout du grand répertoire symphonique avec chœur. Les requiem de Brahms, Verdi, Dvořák, les grandes œuvres, les gros lieder, Schönberg, la Neuvième symphonie de Beethoven, les grandes symphonies de Mahler avec chœur. Tout ça est établi prioritairement dans la saison, donc soit avec l'Orchestre Philharmonique, soit avec l'Orchestre National, et c'est la raison de notre existence. (Jeanne, chanteuse, chœur de Radio-France)

Du point de vue de son fonctionnement, le chœur de Radio-France présente clairement les caractéristiques du modèle économique des ensembles permanents. Son activité repose sur une économie de production sédentaire dépendante de fonds publics. Le fonctionnement du chœur traduit par ailleurs la position particulière occupée par la musique chorale au sein du monde de la musique savante, à savoir sa moindre autonomie esthétique vis-à-vis de la musique instrumentale. Nous soulignons enfin les spécificités des conditions d'emploi des choristes au sein de l'ensemble.

Modèle de production sédentaire

Les caractéristiques du modèle de production du chœur de Radio-France sont celles d'un orchestre permanent classique. La disponibilité des chanteurs rémunérés à plein temps permet de monter un nombre important de programmes qui ne sont diffusés qu'un nombre limité de fois. L'échelle de diffusion est locale. Cette chanteuse

du chœur souligne la capacité d'un chœur permanent à monter des programmes à un rythme soutenu.

On travaille du lundi au samedi quatre heures par jour, et on monte environ un programme différent tous les dix ou quinze jours, avec des groupes à géométrie variable. Donc un groupe peut travailler sur un programme, un autre groupe sur un autre programme. (Jeanne, chanteuse, chœur de Radio-France)

Les programmes du chœur de Radio-France disponibles sur le site de ses membres pour 8 saisons² confirment cette inscription de l'ensemble dans un modèle de production tout à fait similaire à celui des ensembles permanents. Le chœur donne une moyenne de 26 concerts par saison (un peu plus de deux par mois, ce nombre allant de 23 à 31 selon les années) avec un répertoire constamment renouvelé : un même programme n'est généralement donné qu'une fois, exceptionnellement deux. Du fait de son rattachement à la maison de la radio, le chœur est par ailleurs une formation sédentaire. L'essentiel de ces représentations est donné sur Paris (24 concerts par saison sont donnés sur Paris en moyenne, contre 2 dans le cadre de tournées nationales ou internationales).

Une moindre indépendance artistique

La situation du chœur de Radio-France est marquée par une inégalité de statut avec les ensembles instrumentaux. Cette situation se traduit dans l'histoire des ensembles de la radio. Le rattachement de deux orchestres symphoniques à la Radiodiffusion Nationale Française a en effet précédé celui de chœurs. L'emploi de chœurs par la radio relève dans un premier temps de relations ponctuelles avec des chœurs privés. La professionnalisation de chœurs de la radio sur le modèle des orchestres découle à partir de 1939 d'une logique de fidélisation des deux ensembles vocaux les plus souvent mobilisés³, sous la pression des événements liés à la guerre. L'histoire de la stabilisation de la situation des chœurs au sein de la radio retracée par Mariame Clément [Clément, 1997], souligne combien la professionnalisation de chœurs permanents sur le modèle des orchestres nationaux n'allait pas de soi. L'évolution des salaires, la stabilisation de l'effectif... n'est pas linéaire et témoigne de résistances.

Aujourd'hui encore, des asymétries subsistent dans les relations entre le chœur et les orchestres. Le chœur ne dispose pas d'une totale autonomie artistique. Sa

2. Étaient disponibles sur le site les saisons 1998–1999, 2000–2001, et toutes les saisons de septembre 2006 à juillet 2011.

3. Les chœurs Yvonne Gouverné et Félix Raugel.

programmation est assujettie aux besoins des orchestres qui fixent leur saison en premier. Ce n'est que dans la mesure où le chœur répond aux attentes des ensembles instrumentaux qu'il est en mesure de programmer une saison indépendante.

C'est à partir du moment où le planning avec les orchestres est établi que le chœur peut avoir une saison autonome. Soit des concerts *a capella*, soit des concerts avec petits effectifs orchestraux, et ça c'est au libre choix du directeur du chœur. C'est lui qui établit sa saison et qui fait des projets. [...] Il y a un rapport de hiérarchie entre les orchestres et le chœur. Parce que les orchestres sont nos employeurs. C'est eux qui établissent les saisons en premier. Et donc, sans que ce soit vraiment dit, sans que ce soit clairement établi dans les statuts, le directeur du chœur est légèrement inférieur en hiérarchie, en autorité au directeur des orchestres. (Jeanne, choriste, chœur de Radio-France)

Dans l'histoire récente, cette moindre autonomie artistique du chœur a pu se traduire par l'absence de direction artistique permanente. Le poste de chef du chœur de Radio-France est en effet resté vacant de 2004 à 2006. L'ensemble était alors dirigé par des chefs invités. Cette différence de statut entre le chœur et les orchestres se traduit par ailleurs par un renforcement du caractère sédentaire de la production de l'ensemble. Au dire de cette chanteuse, la vocation du chœur à se produire en tournée, notamment à une échelle internationale, n'est pas reconnue dans la même mesure que pour les orchestres de la maison de la radio.

Si les choses s'amélioraient en interne, ça nous permettrait, à nous le chœur, de voyager plus souvent. Disons que les crédits qui sont alloués aux déplacements le sont presque nécessairement aux orchestres. Lorsque le chœur se déplace, ça arrive assez régulièrement, mais c'est toujours un peu plus un problème. L'Orchestre National fait des tournées dans le monde entier. On l'envoie à Tokyo, à New York, en Afrique du Sud, sans que ça pose l'ombre d'une question. Dès qu'il s'agit de faire voyager le chœur, les fronts se plissent. (Jeanne, choriste, chœur de Radio-France)

De fait, le rayonnement du chœur de Radio-France est limité. La page *Tournées* du site internet du chœur recense 38 entrées qui résument l'activité du chœur hors de Paris sur neuf années (de février 2001 à mai 2010). Sur ces 38 déplacements, 30 concernent des représentations données en France, dont 6 en Île-de-France (Saint-Denis, Mantes-la-Jolie). 7 déplacements ont été faits vers des destinations Européennes (Luxembourg et Allemagne principalement, plus une tournée en Europe Centrale), et un seul déplacement concerne une destination extra-européenne (un concert à Hong-Kong en Février 2003, donné d'ailleurs conjointement avec l'Orchestre National). Sur la même période, les pages des autres formations de la radio

mentionnent 5 déplacements et tournées en Asie et 3 aux Etats-Unis pour l'Orchestre Philharmonique, et plus d'une trentaine de déplacements en Europe pour l'Orchestre National. Au-delà de la dimension sédentaire de l'économie des chœurs permanents, le chœur de Radio-France n'est donc clairement pas investi d'une mission de rayonnement à l'instar des deux formations instrumentales.

Des conditions d'emploi dominées mais relativement protégées

L'inégalité de statut entre le chœur et les orchestres a des incidences sur le niveau de rémunération des musiciens. L'inégalité de traitement des choristes et des instrumentistes est une constante de l'histoire du chœur. Celle-ci est marquée de longue date par la question de l'alignement des niveaux de salaires des chanteurs sur ceux des instrumentistes [Clément, 1997]. Au dire de cette chanteuse, l'équivalence des rémunérations entre chanteurs et instrumentistes pose encore question.

Objectivement, en temps de travail, nous travaillons moins longtemps que les instrumentistes. Un service de deux heures au chœur de Radio-France est décompté trois heures. Il équivaut à un service de trois heures pour les instrumentistes. Ce principe là est admis en fonction de la fatigabilité de la voix humaine. On a admis qu'une paire de cordes vocales n'avait pas la même résistance que 4 cordes de violon. C'est pourquoi les services sont en heures moins abondants. mais ça devrait pas justifier une différence de salaire. [. . .] Ça reste une pierre d'achoppement, au niveau des salaires. (Jeanne, choriste, chœur de Radio-France)

Aujourd'hui, d'après les barèmes reproduits au sein de l'annexe 11 à la convention collective de la communication et de la production audiovisuelles concernant les musiciens et choristes des formations permanentes, les indices de rémunération des choristes sont inférieurs de 20% à ceux des musiciens du rang. L'indice de rémunération d'un choriste en fin de carrière reste inférieur à celui d'un musicien du rang sans ancienneté. La question de l'inégalité des salaires avec les musiciens instrumentistes ne doit cependant pas occulter le fait que les chœurs de Radio-France sont, du point de vue du statut, une exception au sein du paysage choral français. La chanteuse nuance son propos et reconnaît que la condition de choriste professionnel à Radio-France est parmi les postes de chœur les plus protégés au niveau national.

Cela dit, au niveau général en France, nous sommes parmi les chanteurs les plus favorisés. Je pense qu'on est les plus gâtés au niveau de la France. (Jeanne, choriste, chœur de Radio-France)

Cette protection n'est pas sans lien avec la forte syndicalisation des musiciens permanents. L'impact des syndicats dans la construction du statut des chanteurs de

Radio-France a bien été mis en évidence par Mariame Clément [Clément, 1997]. Le rôle des syndicats est souligné par les membres du chœur.

Le chœur en particulier, comme c'est un milieu professionnel très structuré, très hiérarchisé, les syndicats ont une forte présence. Et les syndicats sont donc chargés de faire respecter les conditions de travail. Ils interviennent dans la vie du chœur pour le respect de la convention collective, pour les horaires, la charge de travail, *et cætera*. Et quand il y a des tournées, ils sont chargés de surveiller que le temps de voyage et de répétition ne va pas excéder un certain nombre d'heures dans la journée, surveiller que les conditions d'accueil sont correctes, il y a des normes qui sont fixées par les syndicats, et surveiller que les défraiments de repas et de nuitées sont au bon tarif. (Jeanne, chanteuse, chœur de Radio-France)

Au-delà des instances de régulation des relations avec les employeurs, le statut permanent des membres du chœur ouvre la porte sur l'organisation d'une vie collective du groupe évoquée sous la forme d'une « caisse du chœur ». La mutualisation de ressources permet de manifester la cohésion du groupe en dehors des strictes relations d'ordre professionnel.

On a aussi une organisation de la caisse du chœur. C'est un compte pour lequel chaque membre verse une somme. En général, ça tourne autour de 20 € par an. Cette caisse sert à marquer certains événements, comme un mariage, un départ à la retraite, une naissance d'enfant, le chœur dans ce cas en général fait un cadeau, un bouquet, un objet, je sais pas quoi, ou peut organiser un pot, pour accueillir quelqu'un, ou pour son départ, ou pour diverses raisons, tout ce qui est relationnel. (Jeanne, chanteuse, chœur de Radio-France)

Un tel fonctionnement collectif contraste avec l'évocation de la vie collective des groupes professionnels intermittents pour lesquels la temporalité d'une organisation par projet influe sur les relations extra-professionnelles entre les membres. Enfin, le caractère protecteur des membres des ensembles permanents peut être perçu de façon clairement négative. Le chœur de Radio-France n'est pas épargné par les discours critiques qui conçoivent la stabilité des ensembles permanents comme incompatible avec l'originalité et la créativité attendue des artistes. Ce chef de chœur, passé comme chanteur par les chœurs de Radio-France, pointe ainsi le chœur permanent comme repoussoir, afin de justifier les caractéristiques de l'ensemble intermittent qu'il a créé.

[Je voulais] un ensemble à géométrie variable où les chanteurs ne sont pas comme à la radio, des gens qui sont installés à vie, et puis donc qui n'ont plus d'ambition, qui n'ont plus d'ambition personnelle, qui sont

fermés dans un moule, et qui n'écoutent plus ce qui se passe ailleurs.
(David, chanteur, chef de chœur)

On retrouve donc pour les chœurs de Radio-France la même thématique des « OS de la musique » que pour les orchestres permanents, et les discours tendant à idéaliser la créativité des organisations par projet [Menger, 2002] sont aussi critiques à l'égard du chœur permanent que des phalanges orchestrales équivalentes.

10.1.2 Les chœurs permanents d'opéra

Mis à part le cas exceptionnel du chœur de Radio-France, les seuls chœurs professionnels permanents sont ceux dépendant des opéras. Parmi les 25 membres de la Réunion des Opéras de France, quinze entretiennent des chœurs permanents dont les chanteurs salariés sont disponibles pour participer aux productions⁴. Le plan Landowski a permis dans certains cas de consolider le statut professionnel et la dimension permanente des chœurs d'opéras, dont l'histoire est souvent plus ancienne et étroitement liée à celle des institutions lyriques auxquelles elles sont rattachées. Les chœurs de l'opéra de Toulouse, à titre d'exemple, existent depuis la création de l'établissement au XVII^e siècle, et ses membres sont mensualisés depuis 1945.

Les établissements entretenant des chœurs d'opéra sont essentiellement les théâtres lyriques en région soutenus par l'État. Lille et Rouen font exception et ne disposent pas d'ensembles professionnels permanents, quoique financés par l'État. Nice et Toulon, à l'inverse, disposent de tels chœurs sans subvention du ministère de la culture. Ces structures ont des statuts hétérogènes : régies municipales, syndicats intercommunaux, associations de droit privé (loi 1901). Les chœurs d'opéra employés par ces structures sont des ensembles de taille variable, allant de 13 chanteurs (pour l'opéra de Tours), à 44 (pour l'Opéra National du Rhin). La taille moyenne de ces ensembles est de 31 chanteurs⁵. Le chœur de l'Opéra National de Paris complète le tableau des chœurs lyriques permanents. Ce dernier occupe une position tout à fait particulière de par sa taille (102 chanteurs).

Modèle de production des chœurs d'opéra

Le modèle de production de ces chœurs est assujéti aux spécificités du répertoire lyrique et du fonctionnement des maisons d'opéra. Ces ensembles ont pour finalité

4. Source : site Internet de la *Réunion des Opéras de France* ; http://www.rof.fr/operas_membres/index.html.

5. En ne tenant pas compte de l'Opéra National de Paris. La moyenne monte à 37 en incluant ce cas particulier.

première de fournir les chœurs des pièces montées par ces institutions. Ils s'inscrivent clairement dans le modèle d'économie sédentaire et largement subventionnée. Nous illustrerons ce fonctionnement au travers du cas de l'opéra *B...* dont le chef nous décrit minutieusement l'organisation.

L'économie d'un chœur rattaché à une maison d'opéra relève par définition d'un modèle sédentaire. Les opportunités de diffusion à l'extérieur sont limitées. De même que les orchestres régionaux, certains opéras peuvent se voir confier en lien avec leur financement publics des missions de diffusions à l'échelle de la région. Certains opéras sont ainsi issus du rassemblement de deux ou plusieurs villes. C'est également le cas de l'opéra qui nous sert d'illustration.

Nous, on regroupe plusieurs villes. *D...* avait autrefois un opéra, qui avait fermé, parce qu'il n'y avait plus assez de moyens. L'opéra de *B...* a permis la réouverture de l'opéra de *D...* Pas vraiment puisqu'on a pas réouvert un opéra. C'est l'opéra *B...* qui essaime dans toute la région. (Alain, chef chœur)

Le rayon de diffusion des chœurs d'opéra peut être élargi ponctuellement dans le cadre de collaborations avec d'autres structures de production. Bien que ce type de projet soit clairement marginal, Alain évoque plusieurs projets au cours desquels des opéras mettent en commun dans le cadre de coproductions, ou à disposition les uns des autres, des moyens de production dont les chœurs.

Parfois ça arrive, mais trop rarement, on a des gens du chœur d'un autre opéra, qui à ce moment sont inoccupés, n'ont pas de spectacle, n'ont pas de lever de rideau. Alors ils ont une préparation de spectacle, ils s'arrangent, ils viennent chez nous. L'année dernière, on a eu tous les messieurs du chœur de *E...* Ils n'étaient pas payés, puisqu'ils étaient payés par la ville *E...* On leur payait l'hôtel, les repas. Après, c'est l'administrateur de l'opéra de *B...* qui paye une somme à l'administrateur de l'opéra de *E...* (Alain, chef de chœur)

Le financement des théâtres lyriques reflète les coûts importants et le rayonnement local de ces chœurs. Ces établissements sont très fortement subventionnés. Les subventions représentaient 84 % des recettes des théâtres lyriques en région en 2006 [Bureau de l'observation du spectacle vivant, 2008]. Le caractère sédentaire de l'économie des opéras se retrouve dans la structure du soutien des pouvoirs publics. L'État ne représente que 15 % des subventions et ce sont les villes qui de loin financent le plus largement ces établissements (73 % des subventions). L'Opéra National de Paris, financé intégralement par l'État, représente là encore une exception.

Une organisation du travail assujettie au répertoire

L'organisation de la production des chœurs d'opéra est fortement assujettie aux caractéristiques du répertoire lyrique. À la mise en place de l'œuvre sur le plan musical vient s'ajouter la dimension scénique de l'opéra. Les chœurs d'opéra sont contraints à un volume de répétitions important qui justifie leur caractère permanent. La base du travail réalisé par les chœurs est la mise en place musicale, encadrée par les chefs de chant.

Quand on a une grosse saison, comme nous cette année, avec des gros ouvrages, comme *Boris Godounov*, *Les Troyens*, les Stravinsky, des choses comme ça, on a besoin de parer au plus pressé. Donc pour gagner du temps, on étudie par pupitre séparés. [...] On a mis dans quatre studios chaque pupitre, les sopranes par-ci les alti par-là, les tenors à un autre endroit et les basses dans un dernier. Ils travaillent avec un chef de chant de façon à ce que quand arrive la répétition commune avec le chef de chœur, on va tout de suite à l'essentiel. (Alain, Chef de chœur)

La dimension scénique de la représentation impose un travail de répétition supplémentaire afin de mettre en place la dimension visuelle du spectacle, sous la responsabilité du metteur en scène. Cette dimension représente un surcroît de travail conséquent par comparaison à un chœur classique.

On est pas un chœur de concert, donc on est très accaparé, [...] par beaucoup de répétitions de mise en scène. On a entre 12 et 15 répétitions de mise en scène pour préparer un opéra. [Ces répétitions] sont accompagnées au piano. [...] Les chœurs sont souvent accompagnés des solistes, mais comme je disais pas encore d'orchestre. [...] Sans orchestre, parce que l'orchestre n'a pas de temps à perdre, à attendre que le metteur en scène règle le mouvement. Des dames qui vont aller de cours à jardin ; « Non, pas par là, passez derrière », alors pendant qu'elles font ça, l'orchestre attend, c'est inenvisageable, ils n'ont pas de temps à perdre. Eux, ils travaillent de leur côté autre chose pendant ce temps là. Donc voilà, c'est toujours pour un gain de productivité qu'on fait ça. Car nous aussi on parle de productivité en culture. (Alain, Chef de chœur)

La mise en scène venant se rajouter à la mise en place musicale pose la question de l'articulation entre ces deux dimensions du travail du chœur. Comme le souligne ce chef de chœur, la superposition de ces deux aspects impose un travail particulier, notamment de la part des responsables artistiques (metteur en scène et chef de chœur), afin de concilier les contraintes parfois contradictoires liées aux dimensions scéniques et musicales.

Le musicien que je suis intervient très peu dans ces moments là. Parce qu'il faut que la mise en scène soit installée. Une fois qu'elle est vraiment au point, j'interviens beaucoup plus, et puis on remet un petit peu à l'heure les contraintes musicales qui auraient pu se dissoudre un petit peu dans le travail scénique, parce qu'un souci en chasse un autre. [...] On a à mon niveau une responsabilité de ne pas trop disséminer le chœur sur scène. C'est une façon que n'aura jamais un orchestre symphonique sur scène, avec un trombone entre deux violonistes. Ils sont regroupés par groupes instrumentaux. Et nous, pour une meilleur qualité artistique donc vocale, on a besoin de les regrouper parfois pour un passage spécifique. Donc j'interviens souvent sur ces choses là à la mise en scène, pour les grouper d'une façon qui convienne au metteur en scène, et qui va convenir à la musique. (Alain, Chef de chœur)

Une fois la mise en scène installée, et le travail d'ajustement musical du chœur réalisé, les répétitions ne s'arrêtent pas là. Il s'agit encore de réaliser la mise en place finale avec l'orchestre.

Mais après, il faut réunir un peu toutes les forces vives. Il faut faire des répétitions communes avec l'orchestre. Donc ça, ça ajoute, une deux trois... sept huit répétitions. (Alain, Chef de chœur)

Mises bout à bout, ces différentes étapes du travail de création lyrique constituent une charge de travail conséquente. Ce temps de répétition propre aux chœurs d'opéras justifie l'exception dans le paysage choral que représente le caractère permanent des chœurs d'opéra.

On arrive tout de suite à plus de vingt répétitions pour un spectacle. On a 10 spectacles par an. Plus de 20 répétitions, ça fait plus d'un demi mois de travail, puisqu'on a environ 40, 44 répétitions par mois, avec les jours de repos... Ça nous accapare du temps. Et quand l'œuvre est difficile, il faut vraiment pas perdre de temps. C'est pour ça qu'on travaille comme ça. Et ça, tous les théâtres, c'est pareil, ils font la même chose. (Alain, Chef de chœur)

La spécificité du travail des chœurs d'opéra explique donc leur professionnalisation précoce dans le cadre de structures permanentes. Il s'agit d'ensembles dédiés à un répertoire dont les particularités (mise en scène, nécessité de chanter par chœur...) se répercutent sur la façon dont est organisé le travail de répétitions. La situation de ces chœurs fait écho à celle des chœurs de Radio-France. Ces ensembles permanents ne disposent en définitive d'aucune autonomie artistique et sont dédiés à l'interprétation d'un répertoire spécifique.

Ce panorama des chœurs professionnels permanents met en évidence la marginalité du chant choral au sein du monde de la musique classique. Longtemps, la musique chorale n'a pas été considérée comme une discipline justifiant la création d'ensembles professionnels autonomes. Les chœurs permanents n'ont pas d'existence indépendante sur le plan artistique et les plus importants d'entre eux sont des exceptions qui tiennent au statut des établissements publics qui les supportent : l'Opéra National de Paris et la Maison de la Radio. En dehors de ces deux chœurs de taille exceptionnelle, l'existence de chœurs est restreinte au périmètre des théâtres lyriques en région dont Landowski a conforté le statut dans le cadre de son plan décennal.

10.2 La diffusion du modèle intermittent

Les chœurs permanents ne représentent désormais qu'une sphère limitée du monde choral professionnel. La majorité des chanteurs de chœurs professionnels sont des intermittents du spectacle embauchés au cachet. La professionnalisation de chœurs organisés selon un modèle intermittent est un phénomène marquant de l'histoire du monde choral depuis les années 1980.

Le modèle de l'intermittence concerne une partie du monde de l'opéra. Les théâtres lyrique représentent un marché de l'emploi pour chanteurs intermittents. Les établissements qui disposent de chœurs permanents peuvent recruter des renforts pour monter des œuvres nécessitant un effectif choral important. Surtout, toutes les maisons d'opéras n'emploient pas de chœurs permanents pour servir leurs productions. Certaines structures ne disposent pas de chœurs du tout et font appel à des chœurs constituées exclusivement d'intermittents. D'autres fonctionnent sur un modèle dit de la « semi-permanence » (trois membres de la Réunion des Opéras de France déclarent disposer de chœurs « non permanents » ou « semi-permanents »). Il s'agit d'opéras ne proposant pas de contrat à temps complet à leurs choristes, mais qui emploient des chœurs d'intermittents à la saison. Les chanteurs sont employés pour une période donnée (souvent six mois) sous forme de cachets.

Si ces chœurs d'opéra jouent un rôle important sur le marché de l'emploi intermittent des choristes, le phénomène le plus marquant des trois dernière décennies est ailleurs. Depuis la fin des années 1970, les trajectoires de professionnalisation que nous avons décrites au cours du chapitre 9 se sont multipliées. Une frange du monde choral s'est professionnalisée selon le modèle des ensembles musicaux intermittents. Cette seconde partie sera l'occasion de présenter les chœurs fonctionnant selon ce modèle. Nous retracerons les étapes de la diffusion du modèle de l'intermittence au

monde choral professionnel. Nous présenterons dans un second temps les modalités d'organisation de ces ensembles.

10.2.1 La professionnalisation des années 1980–1990 : des logiques de répertoire

Si l'on tire aujourd'hui un bilan du mouvement de professionnalisation du monde choral qui a eu lieu au cours des années 1980 et 1990, deux constats doivent être faits. D'une part, une fois encore, le discours du « désert choral français » doit être nuancé. D'autre part, on assiste à la succession de plusieurs vagues de professionnalisation plus qu'à un mouvement homogène et continu. Un premier mouvement de professionnalisation du monde choral est rattaché au renouveau de la musique baroque à partir de la fin des années 1970. On assiste par la suite à une seconde vague de professionnalisation à partir des années 1990.

Jusqu'aux années 1980, des expériences professionnelles isolées

L'idée que le monde choral professionnel était inexistant en dehors des chœurs de Radio-France et des chœurs d'Opéra doit être nuancée. Les acteurs interrogés participent à des projets professionnalisés avant même la profonde transformation qu'a connue le milieu à partir de la fin des années 1970. Rachid Saphir, chanteur à Radio-France, évoque les projets auxquels il a pu participer avant la création du Groupe *A Sei Vocci*.

À cette époque, vous étiez à Radio-France, à côté, vous aviez une activité avec d'autres ensembles ?

Charles Barbier s'est arrêté de fonctionner, il a dû arrêter en 77, pratiquement l'année où on a créé *A Sei Vocci*. Avant, j'avais dû travailler avec quelques ensembles ici ou là, Stéphane Caillat qui avait un petit groupe professionnel, avec qui on a fait des spectacles au festival d'Avignon, j'ai aussi travaillé avec le *Groupe Vocal de France*, pendant un certain temps, du temps de Marcel Courot, la première version du *Groupe*. Et puis il y avait des ensembles, l'ensemble *G...* qui n'existe plus maintenant, qui faisait un travail très très moyen je dois dire. (Rachid Saphir)

Ce témoignage souligne cependant l'ampleur limitée de ces projets professionnels en marge des chœurs de la radio ou des chœurs d'opéra. Il s'agit souvent de groupes de taille restreinte, ce ne sont pas tant des chœurs que des « ensembles », de « petits groupes ». De plus, ils ne constituent pas un milieu professionnel à proprement parler. Leur émergence reste le fait d'expériences isolées adossées à des structures

institutionnelles et non au développement de marchés nouveaux (marchés de la diffusion, et marché du travail de choristes).

Certains de ces ensembles gravitent dans l'orbite des chœurs de la radio. Des expériences comme l'*Ensemble Vocal Marcel Couraud* et l'*Ensemble Ravier* dans les années 1950 sont éclairantes [Clément, 1997]. Il s'agit d'ensembles vocaux créés en marge des chœurs de la radio, le premier afin d'illustrer musicalement une émission hebdomadaire animée par Marcel Couraud, le second afin de défendre un répertoire de musique ancienne puis d'interpréter des pièces contemporaines demandant une technicité importante de la part des chanteurs. Dans les deux cas, les ensembles sont finalement intégrés aux chœurs de la radio.

La professionnalisation isolée de groupes adossés à des institutions concerne également des ensembles spécialisés dans le répertoire contemporain. Le cas du petit groupe professionnel monté par Stéphane Caillat illustre ce point : il s'agit d'un ensemble qui gravite dans l'orbite des institutions publiques de soutien à la création musicale.

Stéphane Caillat, il avait créé un petit groupe qui s'appelait *Musique Nouvelles*, qui était composé, lui, que de professionnels. On travaillait beaucoup dans le cadre du *Groupe de Recherches Musicales*, on était un peu à disposition du GRM. (Rachid Saphir, chanteur)

L'expérience du *Groupe Vocal de France* relève de la même logique, comme le souligne cette ancienne chanteuse de l'ensemble.

Avec l'IRCAM est né le besoin d'un groupe d'instrumentistes capable d'interpréter la musique des créations. Ça a été l'*Ensemble Intercontemporain* dirigé par Boulez au début, qui existe toujours. Et donc, on s'est dit « il y a des instrumentistes, il faut aussi qu'il y ait des chanteurs ». C'est comme ça que le Groupe Vocal de France a été fondé, pour faire un parallèle avec l'Intercon. Mais ça n'a jamais fonctionné comme ça aurait dû, on ne sait pas pourquoi. (Jeanne, ancienne chanteuse du *Groupe Vocal de France*).

La cohérence du monde de l'art qui se structure autour de la professionnalisation d'ensembles vocaux à partir des années 1970 contraste avec le caractère isolé et l'ampleur limitée de ces projets. La professionnalisation du monde choral peut être décomposée en deux vagues. Celles-ci sont appuyées sur des logiques de développement de répertoires : musique ancienne pour la première la première vague qui démarre à la fin des années 1970 et couvre les années 1980, répertoire romantique et contemporain pour la seconde qui court au long des années 1990.

Années 1980, la vague baroque

La première vague de professionnalisation du monde choral se confond très largement avec l'émergence du monde de la musique ancienne. La plupart des ensembles qui ont porté ce renouveau, et en particulier les plus emblématiques d'entre eux, sont des groupes vocaux, ou intègrent une dimension chorale à leur travail.

Certaines des expériences professionnelles antérieures à cette période sont des précurseurs de la professionnalisation du monde baroque. Alors que les chœurs de la radio interprètent en priorité le répertoire de chœur symphonique, et que les chœurs d'opéra sont par nature spécialisés sur le répertoire lyrique, les expériences du type des ensembles vocaux *Marcel Couraud* et *Ravier* se distinguent précisément par leur orientation vers le répertoire de musique ancienne. *L'Ensemble Marcel Couraud* restera d'ailleurs un temps une entité distincte après son intégration aux chœurs de la radio, sous l'appellation de *Chorale Madrigal*. Beaucoup plus rapprochée chronologiquement de la phase de professionnalisation du monde choral, la création de l'ensemble *A Sei Vocci* est emblématique de la transition entre ces expériences professionnelles isolées, et la vague de professionnalisation du monde baroque.

On a été à six parce qu'à l'époque c'était tout-à-fait circonstanciel. J'avais trouvé une partition que je trouvais extraordinaire. D'abord, il y avait les *Repons* de Gesualdo, qui était le premier concert. Ça a donné la structure de l'ensemble. Et par rapport à ça, j'ai cherché du répertoire. J'ai trouvé une pièce de Morales qui s'appelait les *Lamentations*, et dont j'avais réussi à faire la restitution et à faire acheter le concert par Radio-France. Donc ce concert a été l'occasion de créer le groupe en tant qu'association, en tant que nom, *et cætera*. C'était Radio-France qui faisait le concert, c'est passé à la radio, on a eu une émission, on a été dans *Télérama*, et c'était parti. (Rachid Saphir)

On retrouve le poids d'institutions dans le soutien à une expérience ponctuelle. Le rôle de la maison de la radio, dont sont issus les chanteurs, est primordial. L'impact de la radio dans le succès de l'expérience est multiple. Il tient tout d'abord au fait que Radio-France fournit au groupe l'occasion de se créer en achetant le premier concert. La programmation dans le cadre d'une émission radiodiffusée donne un large écho à l'expérience. Enfin la radio soutient de fait les créateurs de l'ensemble : les chanteurs disposent d'une sécurité d'emploi sans se voir imposer d'exclusivité. Ceci leur permet de faire vivre le projet d'un nouvel ensemble professionnel en limitant le risque pesant sur les interprètes. *A Sei Vocci* est représentatif de ces ensembles qui se créent non sur la base de l'émergence d'un marché professionnel, mais grâce au soutien ponctuel d'une institution musicale isolée. L'expérience *A Sei Vocci*

est également précurseur du mouvement de professionnalisation du monde de la musique ancienne. La démarche esthétique qui accompagne la création de l'ensemble, sur la redécouverte de partitions peu voire pas jouées, inscrit cette épisode dans le développement de ce monde musical. La symétrie entre l'histoire des ensembles vocaux *Couraud*, *Ravier* et *A Sei Vocci* est éclairante. Elle souligne la transformation du contexte professionnel. Tandis que les ensembles *Couraud* et *Ravier* finissent par être intégrés aux chœurs de la radio, c'est l'inverse qui se produit pour *A Sei Vocci* : l'ensemble s'émancipe avec la démission au bout de quelques années d'existence de ses membres des chœurs de Radio-France. L'abandon par les chanteurs de leur statut de permanent pour se consacrer à *A Sei Vocci* souligne à la fois l'émergence d'un marché de la diffusion nouveau qui soutient l'existence de ce type d'ensembles, et le développement d'une forme nouvelle d'emploi — l'intermittence du spectacle — qui permet aux interprètes de réduire le risque d'une carrière reposant sur des engagements incertains.

Si la création d'*A Sei Vocci* relève d'une situation intermédiaire, c'est la professionnalisation de deux ensembles emblématiques du renouveau baroque — les *Arts Florissant* et la *Chapelle Royale*⁶ — qui marque une vraie rupture dans la professionnalisation du chant choral. Ils sont les premiers ensembles à recruter des chœurs professionnels d'une telle ampleur, et c'est sur la base de leur activité que se développe un marché du travail intermittent pour choristes. Le mouvement de professionnalisation amorcé conduit à l'émergence d'un nouveau monde de l'art professionnel dont le fonctionnement et les dynamiques ont été clairement analysés [François, 2005]. Ce développement repose sur l'articulation entre plusieurs marchés — un marché des concerts, un marché du disque, et un marché du travail — dont le dynamisme tient lui-même à des politiques publiques plus ou moins diffuses qui irriguent financièrement le milieu. La professionnalisation de la composante chorale de ce monde de l'art prend une ampleur et une systématité qui tranchent avec l'isolement des expériences chorales professionnelles observées jusqu'alors.

Années 1990, une seconde génération

La professionnalisation du monde choral ne s'en tient pas là. On assiste au cours des années 1990 au développement d'une seconde génération d'ensembles vocaux professionnels ne relevant pas à proprement parler du renouveau baroque. Il s'agit d'ensembles dont le répertoire s'écarte des redécouvertes de la musique ancienne du

6. Il a été question de la professionnalisation de ces ensembles au cours du chapitre 8.

renouveau baroque, et qui se concentrent sur la valorisation du répertoire choral romantique, moderne et contemporain. Le chœur à la fois précurseur et emblématique de cette seconde vague est l'ensemble *Accentus*. Fondé à la fin des années 1980, il se professionnalise au cours de la première moitié des années 1990. Cette seconde vague concerne de nombreux ensembles qui émergent au cours des années 1990 : *Musicatreize*, *Les Éléments*, *Sequenza 9.3*...

Cette seconde vague de professionnalisation n'est pas en rupture avec la vague baroque. Elle s'appuie très largement sur les bases mises en place au cours des années 1980, en particulier sur la structuration d'un marché de la diffusion et d'un marché du travail pour les choristes. Les ensembles de cette seconde génération se démarquent de ceux du mouvement baroque du point de vue de la définition de leur identité artistique. L'identité artistique des groupes de musique ancienne s'appuie avant tout sur la défense d'un répertoire défini en termes historiques. Les ensembles de la seconde génération ont des répertoires qui touchent un éventail plus large des périodes de la musique savante occidentale. L'innovation tient au fait de construire l'identité artistique d'un groupe professionnel sur la forme chorale. Ce n'est plus le répertoire, mais le type de formation musicale qui définit ces ensembles : les ensembles de cette seconde génération inscrivent la définition organologique de la musique chorale dans une logique professionnelle. Laurence Equilbey souligne la spécificité de ce positionnement et revendique le caractère novateur dans les années 1990 de la démarche consistant à explorer le répertoire pour chœur allant de la période romantique à la création contemporaine.

Le Groupe Vocal de France, c'était un groupe assez fort. Après, quand j'étais en études, il y avait les baroqueux, mais ça c'était autre chose, c'était plutôt de l'oratorio. Nous, on a été un peu avant-gardiste avec les grandes fresques des XIX^e et XX^e siècles, et de la musique contemporaine. (Laurence Equilbey)

Le développement de ces chœurs professionnels a eu en particulier un impact important sur le développement d'un répertoire contemporain pour chœur. Les acteurs interrogés s'accordent sur le fait que le développement de chœurs de haut niveau a stimulé un renouveau de l'écriture contemporaine pour ce type de formation. L'histoire du répertoire pour ensemble vocal contemporain illustre la dépendance des compositeurs à l'égard de la qualité des groupes vocaux disponibles [Aubigny, 1998]. Si la composition pour chœur n'a pas été totalement délaissée par les compositeurs elle a pris malgré tout des formes très particulières. Le poids de la tradition d'écriture musicale dodécaphonique est mentionné à plusieurs reprises pour sa contribution à la

grande difficulté technique de ce répertoire. Seule une minorité d'ensembles était en mesure d'aborder cette musique. L'essor au cours des années 1990 de chœurs intermittents disposés à aborder un répertoire contemporain se fait donc simultanément au renouveau d'intérêt de compositeurs pour la forme chorale. Ce développement met fin à une situation de décalage entre les attentes des compositeurs et les capacités des ensembles vocaux qui cantonnait le répertoire choral contemporain à une situation de marginalité. Il stimule l'exploration de nouveaux langages de composition propres à cette forme musicale. Cette longue citation illustre ce mouvement, et montre en particulier le rôle joué par des institutions musicales qui suscitent la création par des politiques de commandes.

On était quand même plus en présence d'un répertoire contemporain qui était juste contemporain parce qu'il était récemment écrit. Ou alors, c'était des trucs qui étaient plus pensés selon la grande tradition française du « un par voix », à douze, depuis l'après guerre avec Marcel Couraud et le *Groupe Vocal de France*, dont finalement les *Jeunes Solistes* ou *Musicatreize* ont pris la suite. Ils sont issus d'une tradition très solistique à 3-3-3-3. Ce qui s'explique peut-être pour des raisons de langage, parce que c'était dodécaphonique. [...]

L'idée [s'est développée] de commencer à faire travailler les gens sur des textures de chœur plutôt que sur des questions purement de langage ou disons de vocalité dans le sens des jeux vocaux de Reibel. Bien entendu Stéphane Caillat a fait des choses dans les années 70. Ça ne veut pas dire que ça n'existait pas avant, mais ça devient un petit peu plus évident, un peu plus fréquent à partir des années 1990, notamment avec le chœur contemporain d'Aix en Provence qu'avait fondé Roland [Hayrabetian], et puis aussi avec ce que commence à faire Laurence.[...]

À titre d'exemple, il y a eu, quand j'étais assistant de Laurence, un cycle de commandes — c'était la première fois que la Cité de la musique selon moi faisait ça — qui avait été passé pour le *Jeune Chœur*⁷ et pour *Mikrokosmos*. Et c'étaient sept compositeurs qui écrivaient chacun sur une note de l'alphabet, de la notation musicale anglo-saxonne, A B C D E F G. Bon, ben voilà, il y avait déjà Durban, il y avait Machuel... (Geoffroy Jourdain)

Le développement du modèle de l'intermittence dans le cadre de la musique chorale est donc appuyé sur des dynamiques de redécouverte de répertoire. La première vague de professionnalisation du monde choral à laquelle on assiste de la fin des années 1970 au début des années 1990 se confond en réalité avec le mouvement de renouveau de la musique baroque. Une seconde génération d'ensembles voit le jour

7. Il s'agit du *Jeune Chœur de Paris*.

à partir de la toute fin des années 1980. Celle-ci est portée dans un premier temps par l'exploration du répertoire pour chœur de chambre des XIX^e et XX^e siècles. Cette seconde vague de professionnalisation donne par ailleurs lieu à un renouveau de la composition contemporaine pour ensembles vocaux.

10.2.2 Le modèle des ensembles intermittents

Les ensembles intermittents fonctionnent selon un modèle économique particulier basé sur la notion de projet. Nous présentons ici successivement le modèle de production sur lequel repose l'équilibre économique du groupe puis les caractéristiques de la gestion du personnel artistique. Nous nous appuyons en particulier sur le cas des membres de la Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés (FEVIS).

Économie de tournée

Le système de l'intermittence du spectacle modifie l'organisation de l'activité de production de concerts. Les coûts de main d'œuvre artistique sont bien moindres que pour les ensembles permanents, la disponibilité des musiciens reposant non plus sur un contrat de travail de longue durée, mais sur l'existence d'un marché de main d'œuvre d'une flexibilité extrême entretenu par un mécanisme d'assurance chômage spécifique [Menger, 2005].

La production des ensembles intermittents repose sur une organisation par projet. Les ensembles de la FEVIS ont monté une moyenne d'une dizaine de productions sur l'année 2006⁸. Ces projets ont été donnés en moyenne 4,5 fois en concert, certains ensembles pouvant donner plus de 15 représentations d'une même production. Par opposition aux ensembles permanents, cette diffusion des productions repose sur une

8. Les données quantitatives mentionnées au sujet des ensembles professionnels concernent l'ensemble des membres de la FEVIS. Elles sont issues d'une enquête réalisée en 2007 par la FEVIS au sujet de leur activité de production en 2006. Ces chiffres ne concernent pas exclusivement des ensembles vocaux. Les données collectées dans le cadre de cette enquête ne permettent pas de définir avec précision si ces ensembles sont des chœurs ou des ensembles vocaux. Un groupe fonctionnant par projet peut monter dans l'année plusieurs programmes faisant intervenir des effectifs différents : une formation purement instrumentale dans un cas puis une formation intégrant un ensemble vocal dans un autre. Le recensement des projets réalisés n'est pas suffisamment précis pour identifier avec certitude ceux relevant de la musique chorale. Six catégories étaient proposées pour décrire les concerts : « Vocal », « Instrumental », « Vocal et instrumental », « Opéra », « Spectacle », « Autres ». Seule la catégorie « Instrumental » est clairement discriminante. Les catégories « Vocal », « Vocal et instrumental », « Opéra » comportent sans ambiguïté une dimension vocale, sans que le caractère choral aille nécessairement de soi. Quant aux catégories « Spectacles » et « Autres », elles sont trop imprécises pour établir si des chanteurs interviennent.

économie de tournée. Tandis que les chœurs de Radio-France donnent la très grande majorité de leurs concerts en Île-de-France et que les chœurs d'opéras sont attachés au lieu de production qui les emploie, les ensembles de la FEVIS n'ont donné en 2006 qu'un tiers (33 %) de leurs concerts dans leur région de résidence. 19 % des concerts ont par ailleurs été donnés à l'international, pour la majeure partie en Europe.

Le poids moindre des coûts de main d'œuvre et l'amortissement des coûts fixes de production⁹ permettent de réduire la dépendance de ces ensembles à l'égard des subventions directes. Le taux de subvention des ensembles FEVIS (37 %) est ainsi inférieur quasiment de moitié à celui des opéras entretenant des chœurs permanents. La dimension « nomade » de l'économie de tournée de ces ensembles se traduit dans leur financement. L'attachement moindre à un territoire de résidence réduit d'autant le poids des subventions par les collectivités locales. Celles-ci représentent 52,5 % des subventions de la FEVIS, la part du ministère de la culture (administration centrale et DRAC) s'élève à 42 %.

Cette place plus limitée des subventions directes doit être relativisée. D'une part, le système de l'intermittence du spectacle peut être lu comme une subvention indirecte qui permet l'entretien d'une main d'œuvre disponible à moindre coût pour les employeurs. Par ailleurs, Pierre François a montré que pour la musique baroque, l'équilibre économique qui se dessine autour du fonctionnement de ces ensembles doit être appréhendé à l'échelle du monde de l'art. Il met en jeu en particulier un réseau de diffuseurs eux-mêmes subventionnés. Le calcul économique de cet administrateur fait ainsi intervenir dans la fixation des prix d'échange les caractéristiques des partenaires de l'échange : capital symbolique (« tu cibles les endroits où c'est bien d'aller jouer »), mais également capacités financières (« certains endroits ont des sous, d'autres non »). L'équilibre financier de l'ensemble est dès lors appréhendé de façon globale à l'échelle de la production. Un concert bien vendu à un lieu disposant des financements adéquats a vocation à couvrir les pertes engendrées à l'occasion d'un autre.

Tu cibles des endroits où tu penses que c'est bien d'aller jouer. Après, il s'avère que dans ces endroits il y en a qui ont des sous, et il y en a qui en ont en moins. Le but, c'est de globalement, ventiler tout ça pour qu'à la fin de l'année ton budget soit équilibré. C'est-à-dire qu'il y a des endroits où ton ensemble va faire des bénéfices, et y en a d'autres où ils vont te l'acheter une somme ridicule, genre le quart du prix d'une production, mais t'y vas parce que c'est important d'aller là bas. Et le jeu, c'est au

9. La multiplication des représentations en particulier permet d'amortir la rémunération des répétitions.

final, que ta balance elle soit à zéro à la fin de l'année. Tout est question de ventilation dans le budget. (Vincent, administrateur)

C'est en définitive une inscription tempérée dans une logique économique marchande qui caractérise les chœurs intermittents. Leur équilibre financier ne repose pas sur la subvention massive par les pouvoirs publics d'une structure dotée d'une mission artistique précise (mission de service public radiophonique, ou mission d'animation lyrique d'un territoire). Le poids moindre des subventions directes aux ensembles laisse une place accrue à la valorisation des productions sur un marché de la diffusion, sachant que les organisateurs de concerts sont eux-mêmes rémunérés. Autant que le poids accru du marché, c'est donc en tant que modèle d'intervention public alternatif à l'interventionnisme des structures permanentes que les ensembles intermittents se distinguent.

Gestion de la main d'œuvre artistique

La gestion de la main d'œuvre artistique par les ensembles vocaux intermittents relève d'une logique intermédiaire entre la stabilité d'ensembles permanents et la flexibilité de groupes dont le personnel serait renouvelé radicalement d'une production à l'autre. Les chœurs intermittents professionnels sont constitués selon une logique de « noyau » [François, 2005]. Si l'effectif musical est renouvelé partiellement d'un projet à l'autre, une partie des musiciens collabore de façon stable

Il y a des gens qui chantent exclusivement à Accentus ?

Oui, je pense un tiers. Je dois pas être loin de la vérité, mais je pense qu'aux *Arts Florissants*, [...] à *Arsys Bourgogne*, il y a des gens qui ne travaillent qu'aux *Arts Florissant* ou qu'à *Arsys Bourgogne*. Mais de toute façon, ces groupes là, ils sont vachement fondés sur une espèce de noyau dur. [...] *Accentus* me propose énormément de programmes, pour la bonne raison que j'ai créé ces programmes avec eux, donc ils savent que si je reviens, ils auront pas à payer de répétitions supplémentaires, je connais les directives de direction musicale de Laurence, [...] Quand quelqu'un est nouveau, il bénéficie de répétitions supplémentaires parce qu'il faut qu'il apprenne les programmes (Fabrice, chanteur)

Les raisons de cette organisation sont multiples. La logique du « noyau dur » de musiciens qui structure le groupe est similaire à celle analysée par Pierre François pour les instrumentistes baroques. Le chœur présente cependant quelques spécificités. Ce chanteur souligne spontanément des raisons d'efficacité économique pour justifier l'emploi régulier des mêmes artistes intermittents. Afin de minimiser le temps de répétition, le réemploi des mêmes chanteurs s'impose de façon logique

lorsque le chœur monte un programme qu'il a déjà travaillé au préalable. D'autres raisons, d'ordre artistique cette fois, contribuent à stabiliser l'effectif des chœurs. La voix n'est pas un mode de production musicale aussi homogène qu'un instrument de musique. La construction d'un ensemble professionnel impose un travail de sélection de voix afin de composer la « sonorité » du groupe. La connaissance par les chefs de la voix des chanteurs qui vont composer l'ensemble est donc déterminante sur le résultat sonore final, comme l'indique ce chef de chœur.

Chaque ensemble a son équipe de base, sa couleur précise, je crois que dans le chant choral, on peut l'entendre. Si on entend ces chœurs professionnels aujourd'hui, ils ont pas tous la même couleur, d'où l'importance du chef. (Nicolas, chef de chœur)

Ce problème de construction du son d'un ensemble est clairement exposé par cette chef d'un ensemble vocal spécialisé dans la musique médiévale. Dans son cas, la question de construction du son se pose de façon particulièrement aigüe du fait des choix artistiques opérés. D'une part, il s'agit d'un ensemble vocal de petite taille. L'individualité des voix en prend d'autant plus de poids. Par ailleurs, cette chef explique qu'elle cherche à travailler avec des « grandes voix », des « solistes qui chantent en ensemble » qui ont par conséquent moins l'habitude de fondre leur voix au sein d'un ensemble vocal que des chanteurs travaillant de façon régulière au sein de chœurs.

Je donne une grande place à la voix de chacun de s'épanouir, et je cherche vraiment les grandes voix, et c'est très difficile, parce que je cherche les grandes voix qui peuvent chanter ensemble, et c'est pas évident ça.

Vous pouvez m'expliquer ?

On doit avoir une oreille qui va être extrêmement fine, qui va prendre en compte la voix de l'autre, les harmoniques que cette voix dégage, la couleur, et il faut s'adapter. Par exemple, vous avez un chanteur qui a une voix qui privilégie les harmoniques aigües, il va se trouver avec quelqu'un avec une voix très sombre qui privilégie les harmoniques graves. Les deux personnes doivent faire un travail d'adaptation. [...]

Quand je fais une audition, j'ai du mal à dire quel type de voix je cherche, je prends les voix qui me plaisent, ensuite je sais pas comment vous dire. [...] Je cherche toujours que le chanteur soit très épanoui vocalement, donc je cherche dans le travail que le chanteur puisse dire ce qu'il pense, et je cherche à ce qu'il se sente bien, je n'impose jamais à un chanteur de chanter dans une tessiture pour laquelle je sais que ça va pas lui convenir, ou bien je ne cherche jamais à faire des combinaisons entre les deux ou trois voix si je sais que les deux ou trois voix ont du mal à s'accorder ensemble. (Maud, chef de chœur)

La constitution d'un groupe vocal nécessite de la part du responsable artistique d'un ensemble une bonne connaissance de la voix des chanteurs embauchés. Le caractère intermittent de l'ensemble ne se traduit donc pas par un renouvellement permanent des musiciens. Le caractère intermittent du groupe permet malgré tout au chef de chœur de faire évoluer le caractère du groupe au gré des productions. Cette chef explique ainsi que le groupe de chanteurs avec lesquels elle travaille n'est pas le même selon le type de répertoire.

Pour le baroque, je casse le groupe, et je prends des généralistes, plus des baroqueux. [...] J'ai des chanteurs plus lyriques. Nous, on touche à Strauss, Schönberg, c'est pas la même production vocale. Ce sont des voix moins vibrées dans le classique et le baroque. Alors qu'il faut vibrer, avec naturel, pour Brahms, Strauss, Reger. C'est ça la différence, c'est pour ça qu'il y a ces deux groupes. (Sophie, chef de chœur)

La configuration n'est donc plus celle d'un ensemble unique constitué autour d'un groupe de chanteurs stables. Le chœur est constitué d'une diversité de noyaux mobilisés alternativement selon les productions.

Contrôle du recrutement

Les modes de recrutement diffèrent sensiblement de ceux des instrumentistes. Les logiques de base sont les mêmes : les ensembles disposent d'une « liste » de musiciens auxquels ils sont susceptibles de faire appel. Cependant, l'entrée dans la « liste » d'un ensemble ne se fait pas de la même façon pour les instrumentistes et pour les choristes. Dans les deux cas, l'élaboration de la liste repose largement sur des logiques réticulaires de recommandation par d'autres musiciens. Le contrôle exercé sur les listes de choristes par les responsables artistiques est plus étroit. Dans le cas des instrumentistes, les pairs (les autres instrumentistes de l'ensemble) jouent en effet un rôle important dans le recrutement des musiciens.

Quand je suis arrivé à *2E2M*, c'est un ensemble, il y a pas de concours. Ils téléphonent une fois, si ça fonctionne : tu reviens. Au moment de recruter un nouveau violoncelliste, il y avait une série où le chef demande si il y a un numéro à appeler. Et c'est l'altiste. Je savais pas qu'elle jouait dans cet ensemble, on avait fait un cacheton ensemble, foireux pour le coup. Elle a dit « il y a un type que je connais, qui est vachement bien », et le contrebassiste à ce moment là a dit « oui, je le connais, il est vachement bien ». Donc ils ont eu deux infos différentes, deux personnes qui confirmaient. (Bruno, Violoncelliste)

Cette délégation du jugement est telle que Pierre François décrit dans le cadre de la musique baroque certains ensembles dont le directeur artistique se désintéresse totalement du recrutement des musiciens. Celui-ci est assuré par le chargé de production, lequel s'en remet au jugement des instrumentistes [François, 2005, p. 170-171]. La latitude laissée aux musiciens est bien moindre dans le cas des chanteurs. Dans le cas des instrumentistes, la délégation du jugement permet de se passer de l'organisation d'auditions. C'est la production elle-même qui est l'occasion d'une évaluation des compétences du musicien (« si ça fonctionne : tu reviens »). Nous n'avons pas dans le cadre de notre terrain rencontré de fonctionnement de ce type. Le réseau permet la circulation de l'information mais ne se substitue pas à l'évaluation des compétences du musicien. Il permet aux choristes d'être informés des opportunités de recrutement par tel ou tel ensemble. Il ne semble cependant pas dispenser d'une audition comme pour les instrumentistes. L'expérience de ce chanteur est révélatrice. Son réseau est fondamental dans le déroulé de sa carrière, mais il intervient de façon radicalement différente de celui du violoncelliste cité plus haut.

Je suis allé à Paris, je savais qu'il y avait une audition, c'était un copain au conservatoire de Toulouse, qui était déjà parti sur Paris, qui m'a appelé, en me disant « les *Arts florissants* recrutent un chœur pour *Atys* de Lully ». Après l'audition, les *Arts flo* m'ont appelé, il y avait une production où un ténor s'est désisté. [...] Puis une chanteuse, que je connaissais des *Arts florissants* m'a dit, « tient, la *Chapelle royale* cherche un ténor pendant trois jours, ils ont quelqu'un de malade, j'ai donné ton nom, appelle les, il faut aller auditionner ». Donc j'ai été auditionné, avec Philippe Herreweghe, chez lui, et j'ai fait tout de suite cette prod en remplacement. (Joël Suhubiette, chanteur, chef de chœur)

Le témoignage de cet acteur est d'ailleurs assez marquant dans la mesure où il est devenu par la suite de sa carrière assistant du chef dont Pierre François décrit dans son ouvrage le désintérêt pour l'engagement des musiciens instrumentistes, et dont le chargé de production expliquait que le recrutement lui était délégué. Pour les chœurs, le recrutement des chanteurs continue à passer par une audition. Et si le jugement est délégué par le chef, il ne l'est pas à un acteur administratif (le chargé de production) qui s'appuie sur les musiciens, mais bien à un assistant dont les fonctions sont avant tout musicales.

J'ai préparé toutes les productions en fait, et même un certain nombre d'auditions pour le chœur, si Philippe était pas là, j'avais vraiment un statut d'assistant. (Joël Suhubiette, chanteur, chef de chœur)

Dans le domaine de l'opéra, l'importance accordée à l'évaluation des choristes se confirme, même dans le cas de postes non permanents. Ce chef de chœur d'opéra souligne que l'évaluation des intermittents recrutés comme supplémentaires au sein des chœurs passe par une audition quoiqu'il arrive et si le jugement est délégué, c'est aux « collègues », c'est-à-dire aux chefs de chœurs d'autres opéras, non aux chanteurs.

Quand j'ai besoin de beaucoup de gens, et que je suis obligé de prendre des gens que je connais pas, ben de toute façon quand je les prends, je les auditionne une fois qu'ils sont arrivés.

Les gens que tu ne connais pas, tu t'orientes vers eux comment ?

Souvent pas les collègues. Tu vois là, quand on a fait le spectacle de Stravinski, j'ai regardé les programmations de ces spectacles là, en l'occurrence, surtout *Edipus Rex*, où le chœur intervient énormément, c'est le chœur le personnage principal, et c'est lui qui intervient le plus, et c'est énormément difficile. Et donc quand on a fait ça, un an à l'avance, j'ai regardé partout où ça c'était fait. J'ai vu qu'ils l'avaient fait à Montpellier, ils l'avaient fait en Belgique. Et donc, comme il y a besoin de beaucoup de chœur à chaque fois qu'on fait ça, ben partout où ils l'ont fait, ils ont embauché des renforts, alors j'ai demandé les listings qu'ils avaient. (Alain, Chef de chœur)

Interrogé sur la possibilité que des chanteurs lui soient recommandés par d'autres chanteurs, il souligne que ce mode de fonctionnement est clairement marginal.

Oui, ça peut arriver. Pour moi c'est arrivé, quoi, une ou deux fois en cinq ans ici. Vraiment, une ou deux fois. C'est très rare. La plupart du temps, c'est quelqu'un qui m'a dit « OK d'accord, je viens faire ce spectacle en renfort », et après, « Ah, zut, mais j'ai une offre tellement plus intéressante, je peux pas, mais si vous voulez, je connais quelqu'un qui l'a fait avec moi et qui est vraiment très bien » et qui me le recommande, et je le fais, mais je te dis c'est arrivé deux fois en six ans. C'est pas un mode de fonctionnement courant. En tout cas pas pour moi. (Alain, Chef de chœur)

Le fonctionnement des ensembles vocaux intermittents ne s'écarte donc pas sensiblement de celui des groupes instrumentaux. Ces ensembles fonctionnent selon une logique de tournée visant à rentabiliser des productions en optimisant le nombre de représentations d'un même programme.

10.3 Les ensembles de répertoire populaire : la logique de la troupe

Le monde choral professionnel est clivé par l'opposition entre répertoire savant et répertoire populaire. À la différence du monde amateur, dont de nombreux groupes abordent indifféremment ces deux versants du répertoire, les ensembles professionnels restent pour leur part spécialisés et ne traversent que rarement les frontières. Certains ensembles s'y aventurent. Les *Cris de Paris* ont sorti un disque de reprises de tubes de variété harmonisés par des compositeurs contemporains. Si cette expérience est absolument révélatrice de la façon dont le chant choral brouille les frontières¹⁰, elle n'en reste pas moins une exception au sein du monde professionnel.

On voit donc se dessiner une population particulière de groupes vocaux professionnels spécialisés sur un répertoire de musique populaire. Ceux-ci sont à la frontière du monde choral pour plusieurs raisons. En termes d'effectifs, il s'agit d'ensembles de petite taille qui rassemblent souvent moins d'une dizaine de chanteurs. Certains ne sont pas des groupes exclusivement vocaux. La limite est difficile à tracer et de toute façon artificielle entre un ensemble vocal et un groupe de variété intégrant une dimension de chanson harmonisée. Un groupe comme les *Chansons plus bifluoré* illustre le caractère difficilement classable de ces ensembles. Ce chanteur, membre d'un quintet vocal souligne d'ailleurs la difficulté à définir le groupe vocal spécialisé sur la chanson harmonisée comme genre.

La difficulté tient aussi au fait de dire que la limite entre le groupe vocal et le reste est difficile à tracer. Les *Wiggles*, ils ont la guitare, mais ils chantent avec des harmonies, alors... C'est comme *Indigo* qui maintenant viennent sur scène avec des instruments, mais avant, ils faisaient de l'*a capella* uniquement. (Philippe, chanteur)

Il est cependant parfaitement justifié d'intégrer ces groupes à une analyse du monde choral, pour deux raisons au moins. D'une part, ces ensembles ont une forte légitimité au sein du monde choral en particulier amateur. Ils jouissent d'une popularité importante auprès de choristes. L'admiration fervente dont fait l'objet un ensemble tel que le *Real Group* (groupe vocal suédois) est parfaitement représentative, des choristes rencontrés au lendemain de la première tournée française de ce groupe avaient couvert la distance Paris-Caen, voire même Grenoble-Pau uniquement pour assister à l'un des deux concerts de ce groupe dont la programmation en France est exceptionnelle. Ces ensembles sont volontiers considérés comme des modèles. Leurs

10. cf. chapitre 2 sur le répertoire.

arrangements peuvent être repris par des groupes amateurs. La seconde raison justifiant l'inclusion de ces groupes à notre étude tient aux trajectoires de leurs membres. Les chanteurs qui les composent circulent également dans d'autres sphères du monde choral. Les créateurs de *Cinq de chœur* sont à l'origine des membres d'*Accentus*, certains membres du groupe *Piccolo* travaillent avec des chœurs amateurs. Le fait que les caractéristiques de ces groupes en fassent des cas marginaux ne justifie donc pas leur exclusion de l'étude.

D'un point de vue historique, si le nombre de ces groupes a eu tendance à s'accroître au cours des dernières décennies, il ne représentent pas un phénomène nouveau. Ces ensembles sont les héritiers des *Frères Jacques*, des *Double Six*, ou plus récemment de *Pow-Wow*, qui dans des registres différents se sont illustrés dans le domaine de la chanson harmonisée. Cette frange du monde choral n'est pas indépendante de l'histoire de ce monde de l'art. Les débuts de groupes comme les *Compagnons de la Chanson*, ou les *Quatres Barbus* sont étroitement liés à l'histoire de l'éducation populaire sous l'occupation et à la libération. Ces groupes s'insèrent par ailleurs dans un réseau de références qui dépasse le cadre national. Des ensembles comme les *Manhattan Transfer* (américains) dans le domaine du jazz vocal, le *Real Group* (suédois) ou encore les *King's Singers* (britanniques) font office de modèles et jouissent d'une grande notoriété. Si l'on remonte plus haut, les *Comedian Harmonists* (groupe allemand de l'entre-deux guerres) est volontiers reconnu comme précurseur et inscrit pleinement ce segment du monde professionnel dans la continuité de l'idéologie chorale de la première moitié du XX^e siècle.

Bien que composé de musiciens intermittents, ces groupes vocaux ne répondent pas complètement aux caractéristiques des ensembles intermittents que nous avons évoqués plus haut. Qu'il s'agisse des modes de régulation des relations internes aux groupes ou du modèle économique sur lequel repose la production, ces ensembles diffèrent sensiblement des chœurs issus des vagues de professionnalisation des années 1980 et 1990. Dans le domaine de la musique savante, ils sont plus proches de groupes de musique de chambre comme des quatuors à cordes, que d'un chœur ou d'un orchestre. Ils présentent en définitive des caractéristiques intermédiaires entre les ensembles intermittents classiques et les « groupes de musicos » réguliers actifs dans le domaine des musiques populaires [Perrenoud, 2007].

Cette situation place ces ensembles dans une position étonnante au sein du monde de la musique, et c'est en définitive dans des formes d'organisation propres au monde du théâtre que l'on trouve un point de comparaison pertinent pour ces groupes. On retrouve en effet dans ces ensembles des caractéristiques des petites compagnies qui

10.3. LES ENSEMBLES VOCAUX DE RÉPERTOIRE POPULAIRE

dans le champ de la production théâtrale s'opposent aux compagnies sédentaires attachées à des lieux subventionnés. Idéal de « la troupe » [Proust, 2003] ou modèle du « théâtre de tréteaux » [Paradeise *et al.*, 1998], le développement en France de ces formes d'organisation théâtrale a été étudié et se retrouve, sous réserve d'ajustements, dans d'autres contextes nationaux [de Verdalle, 2006]. Deux caractéristiques de ces ensembles nous conduisent à faire ce rapprochement. La taille limitée des groupes concernés, tout d'abord, a des conséquences sur les modes de régulation des relations internes au groupes. Ces ensembles sont des organisations moins hiérarchiques et plus basées sur l'adhésion à une communauté artistique. Par ailleurs, le modèle de production de ces ensembles diffère sensiblement de celui des ensembles intermittents classiques.

10.3.1 Organisation du travail au sein des groupes vocaux.

Les groupes vocaux se distinguent des chœurs intermittents par les modes de régulation des relations de travail en leur sein. On s'éloigne en effet d'un modèle d'organisation artistique centralisé marqué par l'autorité d'un directeur musical pour aller vers des modes de coordination plus souples où prime les ajustements horizontaux et la négociation entre pairs.

Une coordination horizontale

L'effacement d'une direction centralisée n'est pas le propre des seuls groupes de répertoire populaire, mais d'une manière plus générale des ensembles de petites tailles. Les ensembles vocaux rassemblant moins d'une dizaine de chanteurs permettent le développement de modes de coordination différents de ceux des chœurs dont le fonctionnement repose sur l'autorité d'un directeur artistique. Le groupe évoqué ci-dessous est un ensemble de musique médiévale. La prééminence d'un acteur investi d'une autorité musicale ne disparaît pas totalement, mais cette chef de chœur souligne cependant que la petite taille de son groupe lui permet de s'effacer en tant que chef, et de laisser reposer la coordination de la réalisation musicale sur des mécanismes plus souples d'interaction entre chanteurs.

J'essaie de diriger le moins possible. Et je pense que c'est mieux pour mon chant mais aussi pour les autres parce que ça les dynamise. Ils savent qu'il n'y a pas une personne de laquelle vont venir toutes les décisions pour les départs et pour les fins. Bien sûr, je dirige de mon souffle. J'inspire, du coup on sait qu'on commence. On est peu nombreux, du coup on peut se le permettre. (Maud, Chef de chœur)

Même dans le cadre de groupes de petite taille, l'irruption de la collégialité ne va pas toujours de soi. Elle pose parfois des problèmes d'efficacité du travail artistique. Ce chanteur, qui a travaillé pendant douze ans au sein d'un tel groupe, évoque les difficultés qui émergent de ce mode de fonctionnement collégial. Son témoignage souligne en même temps combien ce mode de fonctionnement, possible pour des ensembles de taille restreinte, est opposé aux modes de coordination de chœurs de taille plus importante pour lesquels toute décision artistique repose sur l'autorité du directeur musical.

Un des problèmes, c'était la collégialité. Un ensemble où il faut négocier le plus petit bémol, c'est difficile. Donc il y a un moment où on ne progressait plus parce que c'était trop lourd, on pouvait plus arriver à travailler de manière sereine et positive à la fois, c'est pour ça aussi que j'ai arrêté de chanter. [...] Donc ça demande beaucoup de modestie, et d'écouter les uns des autres. Les négociations pendant les répétitions, ça demande une présence intellectuelle qui si elle ne vient pas du libre arbitre de chacun, ne vient pas. (David, choriste)

Le poids des individualités

L'effacement de l'autorité centrale du chef de chœur a des conséquences sur la constitution de l'identité collective de ces groupes. Le groupe n'est plus d'un point de vue artistique l'émanation d'un directeur musical dont les choix garantissent la cohésion esthétique. L'exposition des chanteurs, qui tranche avec l'anonymat relatif des choristes de groupes plus larges, et l'effacement de la figure du chef, font reposer d'autant plus fortement l'identité esthétique de ces ensembles sur les individualités des interprètes qui le composent. Les personnalités mises en avant dans les récits de fondations de chœurs mettent en scène avant tout l'individualité de leur chef fondateur, et laissent généralement dans l'anonymat l'identité des interprètes. L'histoire des *Arts florissant* est celle de William Christie, celle d'*Accentus* est celle de Laurence Equilbey. Pour ces ensembles vocaux de taille plus réduite, en revanche, le récit des trajectoires est souvent lié beaucoup plus étroitement aux chanteurs. Cette caractéristique est particulièrement marquée pour les groupes de répertoire populaire. Le récit de l'histoire de ce quintette vocal que nous fait un de ses membres fondateurs est indissociable de l'individualité des chanteurs, et totalement indexé sur les transformations de l'effectif artistique du groupe.

Une des filles voulait passer le concours d'une école de théâtre. Et « tiens, pourquoi je passerais pas en épreuve libre, comme je sais chanter, un

10.3. LES ENSEMBLES VOCAUX DE RÉPERTOIRE POPULAIRE

morceau de musique? ». Donc Michel a dit, comme il sait faire des arrangements « je vais faire un arrangement *Manhattan Transfer*, qui est *Stormy Weather* ». On a pris ça avec une autre fille, et puis voilà, on a fait son truc là, elle a été recalée, mais on l'a quand même fait. [...] Après, une des filles est partie. Tout de suite, on a recruté une autre nana, Marjorie, une alto, et on a monté un nouveau spectacle. [...] On a passé des annonces, et en fait Dominique a rencontré une fille pendant un enregistrement. Elle était alto puis d'ailleurs, cette fille là est toujours là. Et l'autre fille qu'il a recrutée est toujours là et moi aussi. (Fabrice, chanteur)

L'importance que prend l'identité des chanteurs dans l'histoire de ce groupe est telle qu'aux yeux de Fabrice, le groupe n'a pas d'existence en dehors du collectif des cinq chanteurs. La façon dont est conçue l'articulation entre le groupe en tant qu'entité artistique et la structure juridique qui promeut son activité est particulièrement originale et révélatrice.

Le groupe en lui même n'a pas d'existence juridique, le groupe c'est la réunion de ces cinq personnes, et ce groupe là est employé en tant qu'intermittents du spectacle par les structures qui veulent bien l'employer. Parfois ça a été notre association¹¹, parfois ça a été les producteurs. Ça dépend de qui est disponible à ce moment là pour employer, et qui a l'argent. (Fabrice, Chanteur)

On est ici dans un cas de figure complètement renversé par comparaison aux groupes intermittents traditionnels. L'idée que le groupe n'a pas d'existence juridique, et qu'il n'est que la réunion de cinq personnes est en effet totalement opposée à la situation de chœurs intermittents pour lesquels c'est précisément la structure juridique qui, en organisant la production et en engageant des interprètes différents pour chaque projet, peut apparaître comme le seul élément de continuité d'une production à l'autre.

Les relations entre membres du groupe sont fondamentales. On sort du cadre de relations strictement professionnelles entre collègues. De même que dans les ensembles de musique de chambre ou dans les groupes de variétés, une dégradation des relations ente membres du groupe ou un départ sont susceptibles de remettre en cause jusqu'à son existence.

Le groupe a imploré, c'est-à-dire que deux personnes, l'autre garçon qu'on avait recruté et la troisième fille qui était là depuis le début, se sont mis ensembles, et à partir de ce moment là ça a été le bordel, et donc ça a été l'enfer. [...] On a eu plein de déboires dont je te parlerai pas,

11. Il se réfère à l'association qui porte le nom du groupe.

avec d'autres gens qu'on avait recrutés qui sont partis. Et on a recruté Carine qui est une fille super, que j'ai recrutés sur une production avec le *chœur L...* Au déjeuner, elle m'a dit « j'ai entendu que tu recrutes des gens dans ton groupe, est-ce que je pourrais venir passer une audition ? ». Et il s'est avéré que c'était elle. C'était parfait, exactement ce qu'il fallait. On a auditionné une centaine de personnes pour trouver la bonne personne. (Fabrice, Chanteur)

La longueur du processus de recrutement décrit ici et son issue soulignent une fois encore combien ces ensembles s'écartent des ensembles intermittents pour lesquels les interprètes sont relativement interchangeables, et pour lesquels la composition du groupe peut évoluer radicalement d'un projet à un autre. Ici, les interprètes sont une dimension irremplaçable de l'ensemble. L'acceptation d'un nouveau membre au sein du groupe ne peut être vécue que sur le mode de la reconnaissance évidente par les pairs : « c'était elle ». Ces petits groupes vocaux fonctionnent donc sur le modèle de la compagnie et se distinguent clairement des chœurs de taille plus importante. Bien qu'employés dans un même cadre contractuel — celui du cachet d'intermittent — les artistes interprètes qui composent ces groupes ont un statut radicalement différent. L'identité artistique du groupe n'est pas indépendante des individualités qui le composent.

10.3.2 Production et diffusion

Le modèle de production sur lequel repose l'économie de ces groupes diffère également de celui des ensembles intermittents mentionnés plus haut. Comme les ensembles intermittents, la production de ces groupes est organisée par projets. Les productions sont rentabilisées par une série de représentation. Cependant, certaines de leurs caractéristiques modifient radicalement la physionomie de ces productions d'un point de vue économique.

Un positionnement ambigu

Une différence fondamentale tient au public auquel s'adressent ces ensembles. Le marché sur lequel se positionnent les groupes vocaux n'est pas le même que celui des chœurs intermittents professionnalisés depuis les années 1980. Les problèmes rencontrés par ces groupes pour définir le genre dans lequel ils évoluent sont parlants. Le membre d'un groupe vocal nous explique ainsi la difficulté à faire admettre l'identité artistique hybride du groupe, et à trouver un créneau clair et stable.

10.3. LES ENSEMBLES VOCAUX DE RÉPERTOIRE POPULAIRE

On nous a dit il faut choisir, soit vous faites de l'humour, soit vous faites de la chanson, mais vous pouvez pas faire les deux... (Philippe, Chanteur)

Ces groupes sont souvent à l'articulation entre plusieurs styles de divertissement : chanson harmonisée, théâtre, variétés... Le réseau de diffuseurs susceptibles de programmer les groupes n'est pas le même que celui des chœurs de répertoire savant. Nous avons vu que ces derniers tournent au sein de salles et de festivals largement subventionnés¹². Les groupes vocaux de répertoire populaire sont pour leur part programmés par des salles privées, on en rencontre certains au festival d'Avignon¹³... Leur réseau de diffusion est celui du théâtre privé. L'ampleur de leur public est autrement plus large que les cercles mélomanes qui constituent le public des ensembles intermittents évoqués plus haut. Ce membre de groupe vocal exprime de façon extrêmement consciente cette capacité à toucher un public large.

Avec le groupe, on a envie de s'ouvrir au grand public, là on a un certain public à Paris. On sait très bien que l'étape prochaine qu'on a envie de passer, c'est d'être connus du grand public, donc ça nécessite de notre part d'aller voir des gens qu'on serait pas allés voir avant. (Fabrice, chanteur)

Le positionnement particulier de ces groupes et l'ampleur du public qu'ils sont susceptibles de toucher permet à ces groupes de passer à un régime de diffusion très particulier, sans équivalent pour les chœurs de répertoire savant.

Un régime d'exploitation

Les groupes vocaux s'inscrivent dans un régime de diffusion de leur production radicalement différent de celui des chœurs de répertoire savant. La non-rentabilité de ces derniers est tenue pour acquise et leur fonctionnement économique repose avant tout sur la gestion d'un déficit qu'il convient de combler, notamment par la captation d'aides publiques directes (accordées à l'ensemble) ou indirectes (accordées aux lieux de diffusion)¹⁴. Pour les groupes de répertoire populaire au contraire, la faiblesse des coûts de main d'œuvre permet de dégager un surplus sur les représentations, et l'ampleur du public permet de multiplier les représentations. Ces groupes sont alors en mesure de sortir d'une logique de gestion de déficit pour rentrer dans une logique d'exploitation.

12. Cf. Supra. Le point a été traité par Pierre François [François, 2005].

13. *Les Grandes Gueules* et *Cinq de chœur* s'y sont produits.

14. Cf. la citation p. 443 sur ce modèle de diffusion.

En général, un groupe culturel classique, il fait pas de bénéfices. Or [notre groupe] va créer des bénéfices. Parce qu'on est pas du tout dans le même créneau, nous on va pouvoir faire 300 ou 500 dates sur un même spectacle alors qu'un concert classique, c'est pas 10–15 dates. Concrètement, les entreprises classiques sont constamment en production, alors que les entreprises de théâtre, ou de théâtre musical, le but c'est de faire tourner un maximum chaque production. (Fabrice, chanteur)

La temporalité de la production est radicalement transformée. Si la capacité à faire tourner une production sur 500 dates témoigne d'un succès particulier, un autre groupe, le quintette vocal *Piccolo*, continue à faire tourner en 2010 deux spectacles : « Déferlantes », créé en 2006, et « Tout ça », créé en 2002.

La rentabilité des productions des groupes vocaux de répertoire populaire modifie leur financement. Ces ensembles sont peu subventionnés, et peuvent se permettre de prendre plus de risques du point de vue du montage financier. Alors que pour les ensembles de musique savante, la nécessité de réduire le risque financier impose de vendre des concerts pour rentabiliser la production, et de combler le déficit par la recherche de financements, le *Groupe vocal C.* . . . fonctionne sur un modèle tout autre qui est celui de la co-production. Le groupe est associé avec un diffuseur, chaque partenaire ayant un apport dans la production. L'ensemble prend à sa charge les frais liés à la production du spectacle, c'est-à-dire l'ensemble des coûts antérieurs à la « première », notamment les frais liés aux répétitions. Le diffuseur prend à sa charge les frais de diffusion (communication et location de salles). Les recettes tirées des représentations sont réparties entre les partenaires au prorata de leur apport. Ce type de montage contraste avec les pratiques des chœurs intermittents. Nous avons vu que l'entrée dans une logique marchande permettait au contraire aux chœurs de grands amateurs d'abandonner l'autoproduction, jugée trop risquée, et de ne plus procéder que par vente de concerts.

Enfin, la légèreté en termes d'effectifs de ces groupes limite la nécessité d'une administration professionnalisée. De même que pour les troupes étudiées dans le domaine théâtral, les fonctions administratives sont souvent prises en charges par les artistes eux-mêmes ou par des proches investis dans l'association servant de support juridique à l'activité de ces ensembles. Le domaine dans lequel ces ensembles peuvent ressentir le besoin d'administrateurs professionnels concerne plus la diffusion. Ces groupes peuvent alors faire appel à des diffuseurs ou des agents qui assurent leur promotion.

Conclusion

La population des ensembles vocaux professionnels est structurée en trois grands types, caractérisés par des répertoires, des modes de régulation interne, et des modèles de production différents. Le premier clivage structurant cette typologie est bien documenté par la sociologie de la musique. Il s'agit de l'opposition entre des ensembles permanents — dont l'économie est sédentaire et largement subventionnée — et des ensembles intermittents. Cette seconde catégorie n'est pas homogène. Il faut distinguer en son sein deux modèles différents. L'un est désormais classique dans le domaine de la musique savante, il s'agit des ensembles intermittents dont le fonctionnement repose sur une économie de tournée, et un effectif variable mais structuré autour d'un noyau d'interprètes stables. Un autre type doit cependant être pris en compte. Il s'agit d'une forme qui se rapproche des groupes de musique de chambre, des ensembles de musique populaire ou encore des troupes de théâtre. Leur fonctionnement particulier tient à leur taille restreinte et à la rentabilité de leur production. Le tableau 10.1 synthétise les principales oppositions entre ces différents types d'ensembles professionnels.

Cette structure du monde choral professionnel fait écho au schéma de son développement historique. Les ensembles permanents sont une première génération de chœurs professionnels dont l'indépendance artistique est limitée. Ils sont rattachés à des institutions de diffusion (Maison de la Radio et opéras), et ont vocation à servir des répertoires bien particuliers (chœurs symphoniques et lyriques). La professionnalisation des années 1980 repose sur les trajectoires collectives de professionnalisation analysées au cours du chapitre 9. Ce mouvement est porté par des dynamiques de promotion de répertoires vocaux : musique ancienne dans un premier temps et répertoire romantique et contemporain dans les années 1990. En ce qui concerne les groupes vocaux de répertoire populaire, la rentabilité de leurs productions garantit l'autonomie de leur développement. Les représentants contemporains de ces groupes s'inscrivent dans la continuité d'expériences

CONCLUSION

		Ensemble permanent	Ensemble Intermittent	Groupe Vocal
Esthétique	Répertoire	Lyrique (chœur symphonique pour les chœurs de Radio-France)	Musique ancienne, répertoire pour chœur de chambre, XIX ^e et XX ^e siècles, création contemporaine	Chanson harmonisée
Organisation	Taille du groupe	Variable	Variable	Faible effectif
	Direction	Centralisée (Chef de chœur)	Centralisée (Chef de chœur)	Collégiale
	Forme d'emploi des musiciens	CDI	Cachet, Intermittence du spectacle	Cachet, Intermittence du spectacle
	Composition de l'effectif artistique	Stable	Variable autour d'un noyau dur	Stable
Économie	Nombre de programmes	Élevé	Moyen	Faible
	Nombre de représentations par programme	Faible (Un concert ou une série de représentations lyriques)	Moyen	Élevé (plusieurs centaines)
	Modèle de diffusion	Sédentaire	Nomade (tournées)	Nomade, avec des séries de dates dans un même lieu
	Financement	Très largement subventionné	Largement subventionné	Faiblement subventionné, rentabilité marchande
	Administration	Professionnalisée	Professionnalisée	Non-professionnalisée ou déléguée

TAB. 10.1 – Typologie des ensembles vocaux professionnels

Les choristes professionnels : trajectoires de formation et de professionnalisation

Introduction

Le fonctionnement du segment professionnel du monde choral repose sur la mobilisation de chanteurs rémunérés pour leur travail. Nous traitons ici de cette population de choristes. Qui sont-ils ? Quelles sont leurs formations ? Quelles sont les caractéristiques du marché du travail sur lequel ils se positionnent ? La professionnalisation d'un segment du monde choral s'est traduite par une transformation de cette population. À l'émergence de nouveaux chœurs professionnels répond la transformation du groupe professionnel des chanteurs dont les compétences et les parcours de formation évoluent pour répondre aux attentes de leurs employeurs. Il en résulte un univers clivé qui reproduit les grandes divisions du monde choral professionnel héritées des grandes phases de la professionnalisation du milieu.

Nous traitons ici d'un marché du travail qui relève de l'interprétation de la musique savante. Les chanteurs des ensembles vocaux de répertoire populaire ne seront pas considérés. Les caractéristiques de ces groupes (cf. chapitre 10) font qu'il est difficile de parler de marché du travail en ce qui les concerne. Ces ensembles sont en effet peu nombreux et leurs effectifs sont à la fois très réduits et stables. Le nombre de chanteurs concernés est particulièrement faible (quelques dizaines). Une partie d'entre eux est par ailleurs positionnée sur le marché du travail des ensembles de musique savante¹.

Le marché du travail des choristes professionnels doit être positionné parmi les marchés de l'interprétation de musique savante dont il est un segment particulier.

1. Les chanteurs du groupe *Cinq de chœur* par exemple sont à l'origine issus du chœur *Accentus*.

La proximité entre le marché du travail des choristes et celui des chanteurs lyriques doit être creusée. Ces deux segments du chant professionnels sont longtemps restés confondus. Nous précisons au cours de ce chapitre les liens entretenus entre le monde des chœurs professionnels et celui des chanteurs d'opéra. Par ailleurs, les trajectoires des choristes professionnels sont marquées par la spécificité de l'instrument incorporé qu'est la voix. Elles diffèrent des parcours de musiciens instrumentistes. Ces derniers restent un point de comparaison important en regard duquel nous positionnerons les trajectoires des chanteurs de chœurs.

Nous nous concentrerons dans un premier temps sur la structure du marché du travail des choristes professionnels. La segmentation de celui-ci reproduit logiquement le schéma hérité de l'histoire de la professionnalisation du segment. Un marché de l'emploi permanent est marqué par sa proximité avec l'environnement lyrique. Le développement d'un marché de l'emploi intermittent lié à l'émergence des chœurs de répertoire spécialisé est passé par l'ouverture temporaire du marché à l'amateurisme. Nous soulignerons les effets de cette proximité avec l'univers amateur. La professionnalisation du monde choral a par ailleurs entraîné une diversification des profils des chanteurs. Nous traiterons de cette diversification des compétences et des cursus de formation dans un second temps.

11.1 Structure d'un marché du chant classique

Le marché du travail des choristes reflète la séquence historique qui a vu la professionnalisation de ce monde de l'art. Il est structuré par une opposition classique dans le monde de l'interprétation professionnelle de musique savante, entre un marché de l'emploi permanent et un marché de l'intermittence. Ce clivage résulte directement des transformations du monde choral au cours des trois dernières décennies. Le marché du travail des choristes professionnels est longtemps resté limité aux seuls chœurs permanents des maisons d'opéra et de Radio France. La professionnalisation de chœurs intermittents sur des répertoires nouveaux, de la fin des années 1970 aux années 1990, a radicalement transformé cette situation. Ces ensembles spécialisés ont ouvert un nouveau segment du marché de l'emploi choristes, dans le cadre cette fois-ci de l'intermittence du spectacle. À la suite d'une phase d'expansion qui a permis la professionnalisation de chanteurs amateurs, le marché de l'emploi des choristes s'est stabilisé et reste aujourd'hui soumis à des tensions.

11.1.1 Le segment de la permanence

Historiquement parlant, le marché de l'emploi des choristes s'est longtemps cantonné aux postes de permanents proposés par les opéras et les chœurs de Radio France. La population des chanteurs de chœurs professionnels restait alors proche de celle des chanteurs lyriques. Dans ce cadre, le chœur peut être considéré comme un segment dominé du monde lyrique.

Stabilité des carrières

Le chœur de Radio France et les chœurs d'opéra qui composent la première génération d'ensembles professionnels proposent des postes permanents aux chanteurs. Ces ensembles recrutent sur audition, suivant le modèle des orchestres permanents. Antérieurement à la professionnalisation du monde choral des années 1980, ces chœurs permanents étaient la seule alternative à la carrière de soliste lyrique qui s'ouvrait aux chanteurs professionnels. L'obtention de rôles dans des productions d'opéra n'offre des perspectives d'emploi qui ne durent que le temps de la production. Elle est l'objet de concurrences fortes et complexes. La stabilité d'emploi offerte par ces ensembles est un attrait pour des chanteurs qui sont confrontés à un marché du travail particulièrement incertain. André, choriste à Radio France dans les années 1960 et 1970 présente clairement la sécurité de la rémunération comme la motivation qui l'a poussé à chercher à rentrer dans cet ensemble.

[À la fin de mes études de chant], je suis rentré directement à Radio France parce que j'avais besoin de gagner ma vie et d'une façon assez tranquille [...] [les perspectives, pour un chanteur] ben c'était de passer des auditions, d'avoir une chance assez grande, de frapper à la bonne porte, chez un bon agent, et moi je me sentais pas du tout de me décarcasser à faire n'importe quoi pour avoir un rôle, qui convenait à ma voix, et pas ambition de faire ça, j'avais plutôt envie de faire du concert, de l'oratorio (André, ancien choriste à Radio France)

Au delà de la stabilité de l'emploi, le caractère sédentaire des chœurs permanents propose des profils de carrière dont la stabilité tranche avec le caractère nomade des carrières du monde lyrique. Là encore, les formes d'emploi attirent des chanteurs qui ne sont pas attirés par la carrière soliste.

[Dans les chœurs d'opéra, il y a des solistes] qui voulaient pas faire carrière, parce que ça je comprends, ils voulaient avoir une vie fixe. Si on est titulaire au chœur du capitole à Toulouse, on fait notre vie tranquillement à Toulouse, et on a quand même un bon poste. C'est vrai que

chanteur lyrique, chanteur d'opéra, on est toujours en vadrouille, dans les hôtels, dans les gîtes, dans les résidences hôtelières... c'est particulier. (Sébastien, chef de chant)

Les chœurs permanents constituent donc traditionnellement un segment du marché du travail des artistes lyriques. Ils proposent des carrières stables tant du point de vue de la durée du contrat que des conditions d'exercice de leur métier. Il n'en reste pas moins que le chœur occupe une position dans un espace où les carrières sont orientées en priorité vers les carrières solistes.

Le chœur, un espace de relégation

Le répertoire lyrique est basé sur la prééminence de l'interprétation soliste. Ce milieu relève d'une économie du *star-system* [Martorella, 1982, Towse, 1992] qui distribue reconnaissance artistique et récompenses économiques sur la base d'une reconnaissance des performances individuelles. Le monde de l'opéra est marqué par la forte emprise de systèmes hiérarchiques. Les rôles des différents artistes interprètes sont organisés selon une échelle de valeur clairement structurée, à laquelle se réfère ici Élodie, artiste lyrique.

C'est un milieu ultra hiérarchisé. Il y a le chef qu'on appelle maestro, il y a le metteur en scène, le directeur de théâtre, le premier rôle, les chœurs. Les chœurs c'est encore autre chose, c'est vraiment la lie... [*avec une voix contrefaite*] « Ah non, je veux pas rentrer dans les chœurs ! » C'est ridicule, c'est mieux que d'aller faire du secrétariat ou caissière à Franprix. (Élodie, chanteuse)

Le monde choral lui même n'est pas totalement étranger à une telle lecture hiérarchisée de l'opposition entre chant soliste et pratiques collectives. Les œuvres chorales comportent potentiellement des parties solistes dont l'attribution fait l'objet de rivalités et de tensions. L'expérience de Louise, chanteuse professionnelle, fait écho aux multiples récits de problèmes posés par l'irruption de la question du « solo » au sein du répertoire choral. Elle souligne la généralité de ces « problèmes humains » qui surgissent à son dire autant au sein du monde professionnel que du milieu amateur.

Dans les chœurs, il y a toujours un problème entre les choristes et les solistes quand les deux se mélangent. C'est pas évident, c'est une rivalité qu'on retrouve aussi dans les chœurs professionnels. Quand on monte des choses avec solistes. Si c'est des solistes étrangers, le chœur passe son temps à bien disséquer tout ce qui se passe, éventuellement à bien critiquer. Si c'est quelqu'un qui fait le solo, ça fout un peu la merde. « C'est lui qui a eu le solo, c'est pas moi, j'aurais fait mieux que lui ».

Ce sont de petites histoires, avec les problèmes humains qui arrivent là-dessus. C'était drôle à observer dans le moindre petit chœur amateur. Je viens de faire la *Petite messe solennelle* de Rossini, avec un chœur amateur. J'ai trouvé l'ambiance assez négative vis-à-vis des solistes. On était quatre solistes pro, et il y a une dame qui est venue nous voir à la fin en disant, « D'habitude moi j'aime pas les solistes. C'est comme ça. Mais bon, vous quand même c'était joli ». (Louise, chanteuse)

Ces tensions témoignent bien du prestige dont jouit la pratique du chant soliste. L'attribution de positions valorisantes suscite rancœurs et rivalités. L'opposition entre chant soliste et pratique du chœur relève donc d'une hiérarchie symbolique forte et largement reconnue. Le chœur n'offre pas la même mise en avant de l'individu que l'exposition d'un solo.

Pour les chanteurs qui cherchent à se professionnaliser dans le domaine du chant lyrique, le fait d'intégrer les chœurs peut être perçu comme un déclassement. Les motivations des chanteurs pour intégrer les chœurs traduisent bien ce caractère assujéti des chœurs au sein du monde lyrique. Dans les discours qui relèvent de cette vision du chant choral, la professionnalisation en tant que choriste n'est pas considérée comme une vocation en soi. Le chœur apparaît en particulier comme un univers de relégation, offrant la possibilité de se maintenir dans le milieu de l'opéra pour les chanteurs qui n'ont pas réussi à mener une carrière en soliste. Ce chef de chant qui travaille dans le monde lyrique exprime bien cette logique de relégation qui contribue ses yeux à alimenter le marché du travail des chœurs d'opéra.

Il y a des gens qui vont dire « Je veux faire que du chœur professionnel et être dans les chœurs de Radio France ». Ça c'est le premier cas, par volonté. Et le deuxième cas, c'est un peu par dépit. Quelqu'un qui dit je veux absolument faire carrière comme soliste, parfois c'est des gens qui vont galérer parce qu'ils vont faire presque rien, ou des minuscules rôles dans des minuscules maisons. Mais parfois beaucoup arrivés 30-35 ans, des gens avec une voix, plus que potable, honnête, une belle voix, il a pas le plus qui peut faire un grand truc, il peut pas faire une carrière, lui il va commencer à passer des concours pour passer dans des chœurs d'opéra. J'étais même étonné à Tours, j'ai fait travailler de belles voix individuelles. Dans les chœurs d'opéra, c'est potentiellement que des solistes, mais qui ont pas réussi à faire carrière. (Sébastien, Chef de chant)

Dans les discours, le chœur est souvent un pis-aller à peine préférable aux « minuscules rôles » des « minuscules maisons », et néanmoins plus souhaitable que des emplois de « secrétaire » ou de « caissière ». Le caractère dominé de l'univers du

chœurs se traduit donc dans les motivations des choristes professionnels. Contrairement aux carrières de soliste, le chœur ne pourrait être considéré de façon positive comme faisant l'objet d'une réelle vocation artistique. La carrière de choriste est soit vécue comme un pis-aller par des chanteurs qui auraient préféré mener une carrière de soliste, soit motivée par des considérations de stabilité matérielle plus que par une vocation artistique pour la pratique du chœur lui-même.

11.1.2 Développement d'un marché de l'intermittence

L'apparition, au cours des années 1980 et 1990, de nouveaux employeurs a provoqué une multiplication des opportunités d'emploi qui a favorisé la professionnalisation de nombreux choristes. Ce développement repose sur l'ouverture au moins temporaire de l'accès au marché du travail à des amateurs. Il débouche sur la structuration d'un marché du travail intermittent classique.

Une phase d'expansion : l'ouverture à l'amateurisme

La professionnalisation de chœurs² a entraîné une expansion du marché du travail des chanteurs. Elle a offert aux choristes des possibilités d'emploi jusque là inexistantes. Ces opportunités de carrière ont ouvert une brèche dans la frontière entre monde amateur et monde professionnel. Les premiers chanteurs employés par les nouveaux chœurs professionnels étaient en effet des amateurs qui n'envisageaient pas nécessairement de faire une carrière artistique mais qui ont été entraînés par leur participation à des projets qui démarraient sur la base du bénévolat. Cyril est étudiant en musicologie et choriste amateur lorsqu'il est rentré à *Accentus* lors de la création de cet ensemble. Très vite, il participe également à des productions des *Arts Florissant* qui existaient déjà depuis près d'une dizaine d'années. Il souligne qu'au cours de cette période, la porte de ces ensembles récemment professionnalisés restait largement ouverte à des amateurs.

La période 80-90, en gros n'importe qui pouvait rentrer dans un chœur, il suffisait de savoir chanter, pour faire des chœurs. Il y a plein de gens qui sont rentrés aux *Arts-Flo*, qui y sont restés. Plein de gens sont rentrés comme ça quand les ensembles se montaient, ce sont des gens qui ont participé au projet, à une époque où on ne demandait pas des compétences particulières (Cyril, chanteur)

2. cf. chapitre 9 sur les trajectoires des ensembles sur ces trajectoires collectives.

11.1. STRUCTURE D'UN MARCHÉ DU CHANT CLASSIQUE

Fabrice, qui a également participé en tant qu'amateur à la création d'*Accentus* confirme ce point. Le récit de son parcours permet d'illustrer plus précisément ce type de trajectoires qui mènent de l'amateurisme à la professionnalisation. C'est surtout dans la façon dont est vécue la professionnalisation que les trajectoires d'amateurs se distinguent le plus clairement de parcours individuels plus classiques.

J'ai commencé à prendre des cours de chant très rapidement dans cette aventure, en 1991, quand j'ai commencé à me dire même si j'en fait pas mon métier, j'ai envie de m'impliquer. Et en 95, je faisais en parallèle des études de lettres modernes et après des études de FLE, jusqu'au DESS. J'ai fait mon service dans les *chœurs de l'armée française*. Et en 95, j'ai décidé de sauter le pas et d'en faire mon métier. C'est-à-dire que quand j'ai eu mon DESS et qu'il a fallu choisir, je me suis dit que j'allais choisir la musique. Et puis en fait, très vite j'ai trouvé du travail. *Accentus* était déjà professionnel, et donnait du travail, et j'en ai cherché ailleurs. Et puis il s'est avéré que j'avais ma place dans ce genre de choses. (Fabrice, chanteur)

Il n'est pas possible de passer de l'amateurisme au professionnalisme au niveau individuel en faisant l'économie d'un parcours de formation. On reste cependant dans une perspective différente des formes de professionnalisation traditionnelles dans les mondes artistiques. Les travaux sur la professionnalisation des artistes insistent sur le décalage entre d'une part la lourdeur des investissements imposés par la spécialisation dans une activité artistique, notamment en formation, et d'autre part le caractère hautement risqué de ces trajectoires [Menger, 1989]. On ne retrouve pas réellement ces caractéristiques ici. La formation vocale n'est pas vécue comme un investissement dans la mesure où la carrière professionnelle n'est pas envisagée dans un premier temps. Plus que comme un projet passant par des investissements en formation, la professionnalisation d'amateurs passe par la prise de conscience d'une opportunité de transformer en métier une activité. La professionnalisation est liée à la découverte de perspectives inattendues.

Un marché de l'intermittence classique

Le fonctionnement du marché du travail des choristes qui se développe au cours des années 1980 est clairement distinct de celui des ensembles permanents. Il obéit à des mécanismes classiques d'un marché de l'intermittence. Les carrières des chanteurs d'ensembles permanents sont marquées par l'unicité et la stabilité des employeurs. Les chanteurs employés par les chœurs professionnalisés dans les années 1980 sont au contraire employés sur des projets à court terme. Le développement de

ce marché du travail repose donc sur le mécanisme d'assurance chômage dérogatoire au régime général de l'intermittence du spectacle [Menger, 2005]. Celui-ci n'est pas le seul mécanisme de gestion du risque sur ce marché.

Le risque que comportent ces formes d'emploi est compensé par la possibilité de travailler pour plusieurs ensembles à la fois. L'insertion des individus sur ce marché du travail passe par la multiplication des employeurs. Les deux chanteurs cités plus haut sont révélateurs de stratégies de diversification d'un « portefeuille d'activité » qui sont étroitement liées à la transformation du milieu choral professionnels. Tous deux entrent sur le marché du travail des choristes au début des années 1990, sous l'impulsion de la professionnalisation du chœur *Accentus*. La réussite de leur professionnalisation passe par la multiplication des employeurs, notamment dans le domaine des ensembles de musique ancienne. Tous deux soulignent le rôle des *Arts Florissants*. La nécessité de diluer le risque d'un marché de l'intermittence par la multiplication des employeurs est d'autant plus essentielle dans un contexte de régression de l'activité. Elle s'impose violemment en cas de défaillance d'un portefeuille d'activité. La trop grande dépendance d'un chanteur à l'égard d'un seul groupe a des conséquences radicales en cas de baisse de l'activité de cet ensemble.

Les crédits sont en train de baisser, l'activité diminue... Là je vois, *Accentus* pour l'an prochain, on nous a dit « baisse d'activité de 30 % a cause d'une baisse de subvention ». Au bout de dix ans, les réseaux de diffusion s'essouffent, c'est normal, ils ont besoin de renouveler leur projet. Et en plus des baisses de subventions, *Accentus* c'est très cher, donc on reprend pas *Accentus*. Moi en ce qui me concerne ce n'est pas 30 % de baisse, c'est 65 % de baisse d'activité. Je passe de 60 concerts à l'année à 15 concerts l'an prochain. (Cyril, chanteur)

La capacité de chanteurs amateurs à sauter le pas de la professionnalisation dépend donc de la physionomie du marché. La professionnalisation d'ensembles repose de ce point de vue sur l'insertion au marché du travail offert par les groupes déjà existants. Les ensembles baroques font de ce point de vue figure de précurseurs, tandis que la professionnalisation postérieure des chœurs dans les années 1990 s'adosse largement sur le marché qui s'est structuré au cours des années 1980. Le sens que prend la professionnalisation au niveau individuel change donc selon la période considérée.

Le monde baroque a amené les chanteurs à se professionnaliser. Du coup, ça a créé un statut : le « chanteur d'ensemble ». Du coup ça a mis sur le marché des gens, et surtout ça a permis de dire à une génération comme la mienne de dire « Ben oui, je vais en faire un métier ». Donc moi je fais partie de la deuxième génération, c'est à dire non pas les précurseurs mais

11.1. STRUCTURE D'UN MARCHÉ DU CHANT CLASSIQUE

ceux qui ont vu que c'était possible, parce qu'on s'est professionnalisés quasiment au moment où *Accentus* s'est professionnalisé, deux ans après. Donc moi j'ai complètement suivi cette évolution. (Fabrice, chanteur)

Le marché du travail des choristes professionnels est donc marqué une structure duale. Les chœurs permanents sont longtemps restés un segment dominé du marché du travail des chanteurs lyriques. Les transformations des années 1980 ont entraîné le développement d'un marché du travail pour choristes intermittents. Le marché du travail des choristes fait pleinement échos à la structure du marché du travail des instrumentistes de répertoire savant.

11.1.3 Les tensions d'un marché

Certaines tensions marquent le fonctionnement du marché du travail des choristes. Les discours sur la précarité et le manque de reconnaissance du statut de choristes professionnel sont fréquents chez les chanteurs. Il ne s'agit pas de prendre systématiquement au pied de la lettre ces discours et les analyses du fonctionnement du marché du travail qu'ils proposent. Il faut malgré tout en rendre compte et chercher à en comprendre les fondements.

L'amateurisme, un héritage difficile

Sur le plan symbolique, les chanteurs soulignent volontiers la faible reconnaissance du statut de choriste professionnel. La professionnalisation du monde choral n'aurait pas mis totalement fin à la faible reconnaissance de la pratique collective face à la figure soliste du monde lyrique. Bien plus, l'histoire de la professionnalisation qui est passée par une phase d'ouverture à l'amateurisme affaiblirait la légitimité du statut et renforcerait la précarité des chanteurs professionnels.

Il est vrai que la proximité entre les sphères professionnelle et amateur reste plus grande aujourd'hui encore dans le monde choral que dans d'autres univers musicaux. Le chœur est le seul domaine de la musique savante qui laisse la porte ouverte à des collaborations entre des amateurs et des professionnels. Il est courant que des orchestres professionnels montent des productions avec des chœurs amateurs. Cette situation n'est pas sans effet sur le statut des chanteurs professionnels qui vivent cette proximité comme une fragilisation de leur situation. Le discours de Cyril abonde en anecdotes qui illustrent selon lui les effets pervers de la proximité avec le milieu amateur. Il évoque successivement le rapport au public et les relations avec un chef

d'orchestre. Il est révélateur que les particularités du comportement de ce dernier soient spontanément interprétées comme révélatrices d'un défaut de reconnaissance professionnelle du chœur. Si ce discours trahit une sensibilité toute particulière à ces enjeux, le sentiment de dévalorisation du statut de choriste qu'il révèle n'est pas un cas isolé.

Il y a encore des gens à la fin des concerts qui viennent nous voir en nous demandant si c'est notre métier. Donc en termes de reconnaissance professionnelle, il y a un truc pour moi qui a été raté. [...]

[Le chef d'orchestre], il nous dit où on s'assoit où on se lève, c'est typique. C'est assez subtil, c'est une manière de s'adresser à nous, de nous expliquer la musique. Les mimiques qu'il fait, les intentions musicales sont multipliées par dix dans l'expression, et on comprend parfaitement que ça s'adresse à des amateurs. C'est notre métier de chanter, d'accentuer telle phrase, de mettre un truc là, de savoir qu'on est à Saint-Denis, que l'acoustique est assez large et qu'il faut articuler le texte. C'est pas la peine de nous regarder pendant le concert en faisant des grandes grimaces, sur chaque mot qui doit être accentué. (Cyril, choriste)

L'origine amateur de nombreux groupes a également des conséquences sur le fonctionnement des ensembles. Nous avons souligné au cours du chapitre 9 l'ambiguïté des trajectoires collectives de professionnalisation. Ces transformations reposent avant tout sur un engagement collectif fort dans la continuité de l'amateurisme : adhésion au projet, logique d'investissement au prix de sacrifices matériels. L'insertion du chœur au sein d'un marché de la main d'œuvre contribue à un effacement progressif de cette logique d'engagement. L'insertion des individus au sein de plusieurs ensembles ³ contribue à un alignement des conditions de travail sur celles des autres groupes déjà présent sur le marché. Nous avons vu enfin que cet effacement de la logique militante se fait de façon différenciée pour les chanteurs et pour l'encadrement du groupe, notamment artistique. Si les chefs de chœur peuvent travailler avec d'autres ensembles, il restent généralement plus étroitement attachés que les chanteurs au groupe dont ils incarnent l'identité artistique. Cette évolution différenciée est porteuse de tensions. Les chanteurs évoquent souvent les tensions internes aux ensembles et le stress qui découlent du brouillage de la frontière entre un cadre de travail professionnel et un mode de fonctionnement hérité de la période de la professionnalisation. Fabrice décrit ici ce fonctionnement qui pour lui relève d'une forme de paternalisme.

Je trouve que dans ces groupes-là, on est pas loin des entreprises fami-

3. En particulier pour des raisons de gestion du risque au niveau individuel, cf. *supra*.

liales avec tout ce que ça implique.

C'est-à-dire ?

Parfois il y a des demandes irréalisables, hors de propos, des réactions instinctives et affectives. D'une part ou de l'autre, que ce soit du chef ou du chœur. D'un coup le chef se met à avoir des exigences complètement délirantes. Il commence à être dans le jugement de personnes devant les autres, le jugement de valeurs, qui sont inacceptables dans le cas d'une entreprise professionnelle. On arrive à des choses qui sont déjà difficilement admissibles dans un groupe amateur où ça peut se régler par « tu me fais chier, au revoir ». Là c'est pas le cas, parce que c'est un contrat de travail. Quand le chef accuse le groupe de ne pas avoir assuré musicalement pendant un concert, on sait très bien que la responsabilité est partagée. Et le groupe étant asservi à la nécessité d'être employé par ce chef ne peut plus se permettre de dire « Il y a un problème ». [...] On est dans un fonctionnement, moi j'appelle ça « semi-amateur ». C'est l'entreprise familiale. (Fabrice, chanteur)

L'héritage amateur du monde choral se traduit donc chez certains choristes par un sentiment de faible reconnaissance professionnelle, source de frustration. Un tel sentiment est particulièrement présent chez ceux d'entre eux qui ont intégré le marché au cours de la phase de professionnalisation des années 1980 et 1990. Ce type de discours est moins sensible chez les plus jeunes des chanteurs professionnels dont l'entrée sur le marché du travail des choristes est encore récente. Ce décalage générationnel peut s'expliquer par deux facteurs. Le marché de l'emploi des choristes est marqué à la fois par un afflux d'offre important et par la fréquence des carrières achevées précocement.

Élévation du niveau de concurrence

La professionnalisation du monde choral a créé un appel d'air. Un nombre croissant de jeunes chanteurs souhaitent faire carrière dans les chœurs. Cet afflux d'offre de travail est d'autant plus marqué que les parcours de formation sont courts. Ils sont également plus tardifs et n'ont généralement pas nécessité un abandon précoce des études généralistes⁴. Les chœurs voient désormais arriver sur le marché des jeunes chanteurs prêts à faire du chœur et dotés de solides formations de conservatoire. Les chanteurs professionnalisés lorsque le milieu était encore relativement proche des pratiques amateurs sont les premiers touchés par cette élévation du niveau de la concurrence. Cyril souligne ainsi l'élévation niveau de la concurrence sur le marché.

4. Cf. infra, les spécificités des cursus de formation des chanteurs sont traités en section 11.2.

Les choses sont en train de changer au niveau recrutement. Les élèves en chant sont mieux formés qu'avant. Forcément mieux formés, parce que les chanteurs rentrés dans les ensembles il y a vingt ans étaient des amateurs. Il y a vingt ans, j'étais amateur, je savais lire la musique je faisais musico, mais il y a plein de gens qui sont rentrés comme ça. Il y avait un projet mais pas de formation particulière. Les gens qui rentrent maintenant viennent de filières de conservatoire ou d'autres choses comme ça, donc le niveau a monté. Et malheureusement pour eux, c'est pas pour ça qu'il y aura du boulot. (Cyril, chanteur)

Il y a donc dans le sentiment de précarisation des chanteurs les plus âgés un effet de génération. Ces choristes se sont professionnalisés au cours d'une période d'expansion forte du marché qui leur a permis de transformer une pratique amateur en métier. Le déséquilibre entre l'offre et la demande a depuis eu tendance à s'inverser et l'offre de travail est désormais plus abondante et mieux formée.

Risque physique et précocité des fins de carrières

Les musiciens sont fréquemment confrontés à un risque de blessure lié à l'intensité de leur pratique [Alford et Szanto, 1995]. Ce risque prend des dimensions particulières chez les chanteurs pour qui il est omniprésent. La fragilité de l'appareil phonatoire est perçue comme une menace forte et la peur de « perdre la voix » s'exprime fréquemment. Cette question prend des formes particulières en contexte concurrentiel. Les ensembles sont accusés de jouer sur la concurrence entre chanteurs pour imposer des conditions de travail représentant une prise de risque vocal. Dans la bouche des chanteurs plus âgés en particulier, cette perspective prend la forme récurrente d'une rhétorique qui souligne le rôle de jeunes chanteurs qui ne sauraient pas gérer leur voix et contribueraient à la dégradation des conditions de concurrence. Charlotte illustre bien ici ce type de discours relativement fréquents.

Ce qui me fascine et qui me révolte, c'est que les jeunes maintenant, ils commencent hyper jeunes, et cinq ans après, ils n'ont plus de voix. J'appelle ça la génération *kleenex*. La voix ça fait partie de la personnalité, le trac, le stress, tout ça c'est pas évident à gérer à cet âge-là, ça peut avoir des conséquences. Et puis il y a tellement de pression, même dans un chœur. Surtout dans un chœur *a capella*, c'est tellement pointu, c'est une pression incroyable. (Charlotte, chanteuse)

Un effet concret du risque physique qui pèse sur les choristes est la relative brièveté de leurs carrières. Nombre d'entre eux qui se rapprochent de la quarantaine déploient des stratégies de reconversion professionnelle leur permettant de réduire

leur dépendance vis à vis du marché du travail de l'interprétation, voire d'en sortir. L'enseignement du chant est dans cette optique une orientation naturelle, en professeur particulier ou au conservatoire. Ce fut le cas pour André.

L'âge venant, j'ai compris qu'il fallait que je me recycle, et j'ai suivi les cours avec Richard Miller pour le CA de chant, et tout en continuant avec mon ensemble vocal, mais en laissant la place à des plus jeunes, je me suis consacré à être professeur de chant. (André, chanteur)

La réorientation d'une carrière peut prendre d'autres formes. Charlotte cherche pour sa part à rester dans l'interprétation. Elle propose de plus en plus ses services comme soliste, mais à des ensembles amateurs dont elle déclare apprécier la motivation musicale et la liberté qu'ils laissent aux solistes. La façon dont elle explique ses choix d'orientation est cependant parlante. Le fait de travailler avec des ensembles amateurs tient pour partie au fait que son âge limite ses perspectives professionnelles : « à 38 ans, on ne peut pas prétendre... ». Le fait que les chœurs amateurs soient considérés comme une situation de repli soulignent que ceux-ci sont un marché du travail secondaire [Piore, 1978] pour les musiciens professionnels. La situation de Charlotte a d'ailleurs un caractère exceptionnel dans la mesure où il est plus courant que ce soient de jeunes musiciens en cours de formation ou en train d'entamer leur trajectoire de professionnalisation, qui répondent aux sollicitations des ensembles amateurs⁵.

J'ai passé beaucoup d'auditions. L'opéra ne m'intéresse pas. Pour moi, ce dont j'ai envie, c'est l'oratorio, et le baroque. J'ai vu des petits chefs, des gens qui travaillent avec des chœurs amateurs, et avec des solistes. Je sais bien qu'à 38 ans, on ne peut pas prétendre... Donc j'ai envie de me faire plaisir avec des gens qui aiment le chant, et des chefs qui se prennent pas la tête. Souvent ils laissent les solistes tranquilles. [...] J'ai une amie, il y a tellement de pression, elle avait une voix magnifique, elle arrête le chant, à 32 ans, elle va faire de l'ostéopathie. Elle arrête le chant, elle reprend une formation. J'ai beaucoup de collègues qui arrêtent, qui font autre chose. La pression dans les chœurs, c'est hallucinant. Quand il n'y a plus d'envie, ça sert à rien. (Charlotte, chanteuse professionnelle)

5. Le caractère « secondaire » du marché du travail des chœurs amateurs concerne en particulier les instrumentistes encore en cours d'études. Ceux-ci fournissent souvent les effectifs employés par les ensembles qui montent des œuvres chorales avec orchestre. Fréquents dans les trajectoires de professionnalisation d'instrumentistes, ces « cachetons » sont marqués à la fois par les conditions d'emploi dégradées qu'ils proposent — rémunération faibles, emploi au noir... — et par le fait qu'ils constituent une occasion de construction de réseau pour les musiciens en cours de professionnalisation. [Lurton, 2005].

L'exemple de l'amie de Charlotte qui reprend une formation pour changer de carrière à 32 ans est extrême. Il reste cependant fréquent que des chanteurs déclarent se réorienter si ce n'est en dehors du domaine du musical, du moins dans des métiers qui sortent de la pratique du chant et de son enseignement. Nous manquons ici de données quantitatives sur la population des choristes professionnels, qui nous permettraient d'évaluer de façon positive le risque vocal et la fréquence des trajectoires courtes. Il n'en reste pas moins que dans le cadre de notre échantillon qualitatif, les exemples de trajectoires où la fin de carrière intervient avant quarante ans sont fréquents, et que la précarité de la carrière de choriste est bien réelle ne serait-ce que dans le vécu de ces chanteurs.

11.2 Les métiers du chœur

Le marché du travail des choristes est divisé entre un marché de l'emploi permanent, historiquement lié au secteur du chant lyrique, et un marché du travail intermittent dont le développement est étroitement lié à la professionnalisation d'ensembles initialement proches du monde choral amateur. À cette structure du marché répond la diversité des profils des choristes. La professionnalisation du monde choral va de pair avec une diversification du profil des choristes. Les cursus d'enseignement, la temporalité des formations, la façon même de se représenter le métier de choriste ont largement évolué. Nous présentons ici cette évolution. À un profil de chanteurs formés avec le monde lyrique en ligne de mire est venu se juxtaposer un profil de choristes professionnels pour lesquels le chœur est une orientation professionnelle naturelle.

11.2.1 Le chœur du point de vue du monde lyrique

Les chanteurs formés dans une perspective lyrique occupent une position importante sur le marché du travail des choristes professionnels. En termes historiques, la formation lyrique est longtemps restée la seule voie orientant vers les chœurs d'opéra. Aujourd'hui encore, de nombreux chanteurs de chœurs professionnels sont passés par des formations au chant lyrique. Nous nous penchons ici sur ces parcours de formation vocale qui alimentent une part au moins du marché du travail des choristes professionnels.

Les formations au chant proposées par les conservatoires font clairement échos à la dévalorisation de la pratique collective face au chant soliste. En début de période,

l'absence d'un réel marché du travail choral indépendant de l'univers lyrique, va de pair avec la non prise en compte des métiers du chœur par l'enseignement du chant⁶. Les formations vocales proposées par les conservatoires⁷ sont restées longtemps exclusivement orientées vers la pratique soliste⁸ et en particulier vers le répertoire lyrique. Nous abordons ici les caractéristiques de ces formations vocales proposées par le système d'enseignement musical, orientées prioritairement vers la pratique du chant soliste, mais contribuant à former de futur choristes professionnels. Nous verrons dans un premier temps que comparées aux trajectoires des instrumentistes formés par le conservatoire, les chanteurs ont des trajectoires marquées par une temporalité spécifique, et un rapport plus distant au système institutionnel des conservatoires.

Une césure technique et esthétique ?

Le chœur a longtemps été considéré comme incompatible avec la pratique du chant soliste. Il nuirait au développement de la voix. La pratique collective, censée imposer aux chanteurs de rester en retrait pour favoriser le son collectif, est présentée comme un obstacle à l'affirmation des qualités individuelles de la voix nécessaire et donc à l'épanouissement du talent d'un soliste.

Pendant longtemps, les professeurs de chant dans les conservatoire, vous veniez vous inscrire : « surtout n'allez pas vous inscrire dans une chorale, autrement je peux rien faire avec vous ». Ce qui était intéressant c'est le grand répertoire lyrique. « Je vais vous développer votre voix, mais n'aller pas chanter dans une chorale, parce que le chef de chœur va vous dire chante pas trop fort pour pas que la voix dépasse, il faut qu'elle se fonde avec les autres ». (Éric, chef de chœur)

Cette représentation d'une incompatibilité entre chœur et technique vocale soliste n'est pas que le fait de chanteurs lyriques qui rejetteraient une pratique collective imposant l'effacement des individualités. On observe un rejet symétrique de la part des acteurs du renouveau choral amateur des années 1940-1950 qui refusent tout autant de s'inscrire dans une démarche de formation vocale. Ce rejet est fondé par

6. Cette situation ne concerne d'ailleurs pas que les chanteurs. Nous avons déjà signalé l'absence du chant choral au conservatoire au sujet de la direction de chœur. Cf. à ce sujet le Chapitre 4.

7. De même d'ailleurs que par les professeurs particuliers qui jouent un rôle important en termes de formation vocale, en articulation avec les conservatoires.

8. La même remarque pourrait d'ailleurs être faite concernant l'enseignement instrumental. Le décalage entre l'orientation soliste de la formation des musiciens professionnels et les parcours de musiciens d'orchestres qui seront le lot de la plupart d'entre eux est une caractéristique marquante des trajectoires des musiciens d'orchestre [Lehmann, 2002].

des considérations esthétiques qui les conduisent à refuser le caractère artificiel des voix travaillées, auxquelles ils préfèrent la fraîcheur et le naturelles des voix blanches. Stéphane Caillat souligne qu'il a lui même participé un temps à cette attitude de rejet de la formation vocale.

Une des choses qui manquaient, à mon avis, surtout avec le recul maintenant, c'était la technique vocale. On considérait dans ces années précédant 1950, que la technique vocale pouvait être préjudiciable. On imagine pas ça, maintenant. Préjudiciable, parce qu'on allait perdre la fraîcheur, la spontanéité, on allait acquérir peut-être un vilain vibrato, et tout d'un coup on allait ressembler à ces chorales qui chevrotaient à l'Opéra... C'est des chorales de vieux. « Ah ben non, on va garder nos petites qualités de fraîcheur, de jeunesse. » C'est vrai que quand on écoute des enregistrements, là maintenant, c'est étonnant, étonnant. Le premier enregistrement que j'ai fait en 55, quand on entend ça, c'est très curieux. (Stéphane Caillat)

Le rôle que jouent les formations au chant lyrique dans le monde choral est donc profondément paradoxal. Même si de telles considérations sont désormais souvent dénoncées comme excessives. Elle n'en ont pas moins eu un impact certain dans la trajectoire du monde choral. Le renouveau choral des années 1940 et 1950 est basé sur un rejet des normes techniques et esthétiques du monde de l'opéra, qui restait à cette époque le seul domaine professionnalisé du chant classique. Cette césure a limité fortement les possibilités de circulation des chanteurs de l'un à l'autre de ces univers, et en particulier du monde choral vers les chœurs professionnels. En creusant le fossé entre le marché du travail portés par les chœurs lyriques et le monde choral, cette césure a donc contribué d'une part à renforcer la soumission des chœurs d'opéra aux normes et valeurs du monde lyrique, d'autre part à inscrire le chant choral dans une logique amateur et à ralentir toute professionnalisation plus poussée de la pratique du chœur.

Des trajectoires tardives

La formation des chanteurs lyriques passe largement par les mêmes structures que les autres musiciens de répertoire savant : les conservatoires ont ici un poids prépondérant. Les trajectoires des chanteurs diffèrent malgré tout sensiblement de celles des instrumentistes. Elles suivent en particulier des temporalités radicalement différentes. Elles sont à la fois beaucoup plus tardives et plus ramassées dans le temps. Ces caractéristiques sont liées aux spécificités physiologiques de l'instrument vocal.

Les trajectoires de formation des chanteurs sont extrêmement tardives comparées à celles des autres musiciens. Même si l'on observe de ce point de vue de fortes disparités⁹, l'orientation vers une carrière instrumentale professionnelle se joue très tôt. La formation instrumentale commence généralement dès l'enfance, et l'orientation vers un cursus professionnalisant impose dès l'adolescence de suivre une formation spécialisée et intensive qui implique souvent des sacrifices du point de vue du cursus scolaire généraliste [Coulangeon, 2004b, François *et al.*, 2005]. De ce point de vue, les chanteurs qui suivent une formation classique orientée vers le domaine lyrique tranchent clairement parmi les musiciens relevant du monde de la musique savante. Leurs trajectoires de formation débutent généralement à la fin de l'adolescence. Il n'est pas rare de voir des chanteurs se destinant par la suite à une carrière professionnelle débiter leur formation vocale entre 18 et 23 ans, voire plus tard. Les spécificités physiologique de la voix — en particulier sa transformation au cours de la puberté — sont clairement en cause. Le déclenchement des trajectoires de chanteurs professionnels formés dans une perspective lyrique intervient systématiquement après la mue. Deux facteurs corrélés permettent d'expliquer cette situation : l'organisation des cursus de formation et l'incapacité pour les chanteurs d'anticiper leurs chances de réussite professionnelle avant la mue.

Un élément déterminant est le simple fait que les cursus de chant au conservatoire n'acceptent généralement pas de chanteurs n'ayant pas encore mué. Cependant, ce point ne suffit pas à expliquer le caractère tardif des vocations. L'idée qu'il n'est pas possible d'entreprendre une formation vocale avant la mue est loin d'être partagée par tous les acteurs du monde vocal. Nous le verrons par la suite, des chanteurs aux profils différents commencent leur formation vocale plus tôt. Contrairement aux choristes amateurs ou professionnels qui ont commencé à chanter dès l'enfance, les chanteurs qui suivent un parcours lyrique n'évoquent généralement pas cette période de transformation vocale dans leurs entretiens. Cette indifférence face à la mue souligne que ces vocations de chanteurs ne commencent à se construire que plus tard. Ce n'est donc pas tant la possibilité d'une formation vocale antérieure à la mue qui est en cause que le fait que les vocations de chanteurs apparaissent plus tard.

Les qualités vocales individuelles (timbre, tessiture...) ont une place déterminante dans les carrières des chanteurs. La carrière lyrique nécessite de la part du

9. Piano, violon et violoncelle sont sans doute les instruments les plus précoces, l'orientation vers une carrière professionnelle se jouant dès les débuts de l'adolescence (12-13 ans voire plus tôt). D'autres instruments sont plus tardifs, certains comme la contrebasse laissant ouverte la possibilité d'une carrière jusqu'à la fin de l'adolescence (17 ans, voire plus tard).

chanteur un ajustement de ses capacités individuelles (vocales, techniques et physiques) aux rôles proposés par le répertoire¹⁰, et son succès dépend très largement de caractéristiques vocales susceptibles d'être valorisées. L'apparition d'une vocation à poursuivre une carrière de chanteurs repose avant tout sur la prise de conscience d'un potentiel vocal demandant à être travaillé. Erwan illustre ces débuts tardifs fondés sur la révélation d'une qualité vocale.

Comment avez-vous commencé le chant ?

Vous voulez la vraie raison ou l'histoire drôle ? En fait c'était une histoire drôle. Ma profession c'était comédien, je faisais un *one man show*. Une partie du spectacle était une parodie de chanteur d'opéra. Dans le public, il y avait un professeur qui m'a dit « c'est plus qu'une imitation, tu as une voix ». Il m'a proposé des leçons, j'ai pris des leçons et j'ai changé de métier. (Erwan, chanteur)

Ces prises de conscience sont tardives et postérieures à la mue. S'il est possible de commencer une formation vocale avant ces transformations physiologiques, elles n'en constituent pas moins une rupture qui interdit toute anticipation des qualités vocales futures. Ce n'est qu'une fois la voix adulte stabilisée qu'il devient possible de reconnaître la qualité d'un timbre ou l'étendue de capacités vocales qui peuvent laisser envisager une carrière lyrique.

Découvrir que l'on « a une voix »

Ces trajectoires de formation tardive sont donc liées à la découverte, souvent inopinée, de qualités vocales. Celle-ci est très fréquemment liée à une écoute extérieure qui émet un jugement positif sur la voix du chanteur, et lui fait prendre conscience de capacités vocales que souvent il ignorait. Ce genre d'encouragements ne peut avoir lieu que dans un contexte où l'individu donne sa voix à entendre. Le théâtre peut représenter une de ces occasions : comme Erwan, c'est en tant que comédienne qu'Élodie s'est vu recommander de travailler sa voix. L'incrédulité qu'elle évoque face au conseil qui lui est fait traduit bien le fait que la découverte de ses compétences en chant n'est pas spontanée, mais passe par une écoute extérieure.

J'ai commencé à chanter par hasard, j'étais comédienne, à l'école du théâtre national de Chaillot. Quelqu'un m'a dit « Tu devrais chanter »
— « Ah Bon ? » (Élodie, chanteuse)

10. Ce processus a été bien étudié dans une perspective interactionniste par Esther González Martínez [González Martínez, 2000].

Aussi opposé qu'il soit à ces perspectives de formations orientées vers l'expression soliste, le chœur est souvent moins opposés à ces carrières lyriques que ne le laissent entendre les discours. Le chant choral amateur est un cadre propice à ces « découvertes d'une voix » et aux développements de vocations qui s'en suivent. Louise raconte ainsi comment après avoir arrêté le violon qu'elle avait pratiqué pendant huit ans, en manque de musique, elle intègre une chorale associative. C'est dans ce cadre qu'elle est encouragée à se former vocalement.

La musique me manquait, je suis entrée par hasard dans une chorale de quartier, une petite chorale associative. Comme j'étais la seule jeune et musicienne, j'ai eu des solos. Et les autres solistes, professionnels, m'ont dit que je devrais prendre des cours de chant. J'ai commencé avec la prof d'une soliste, au hasard. Ça a été la révélation, au bout un ou deux mois de cours, j'ai décidé de continuer à me former. (Louise)

La différence entre les cursus des instrumentistes et ceux des chanteurs ne s'arrête pas à la temporalité de l'apparition de la vocation. Une fois amorcées, les trajectoires des chanteurs formés dans une perspective lyrique gardent des traits remarquables.

Des formations accélérées

Conséquence immédiate de leur caractère tardif, les trajectoires des chanteurs sont plus ramassées dans le temps. Les trajectoires de formation des instrumentistes, et leur temporalité sont profondément marquées par la structure hiérarchique des systèmes de formation¹¹. À une première phase de formation initiale dans des écoles de musique ou des conservatoires de rayonnement local succède une phase de formation professionnelle au cours de laquelle les individus cherchent à intégrer les institutions de formation les plus prestigieuses — et en particulier le CNSM [Coulangeon, 2004b, François *et al.*, 2005]. De ce point de vue également les trajectoires de chanteurs sont atypiques. On n'observe pas de période équivalente à celle de la formation initiale. Les parcours des chanteurs sont très rapidement orientés vers les établissements de formation professionnelle qui sont intégrés dans des délais relativement courts. L'exemple de Caroline est parlant. L'objectif du CNSM s'impose très vite à partir du moment où elle commence à prendre des cours de chant.

11. La structure du système d'enseignement musical spécialisé des conservatoire s'apparente à une pyramide dominée par les Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musique (CNSM) de Paris et de Lyon qui constituent la voie royale vers la professionnalisation. Le parcours de formation des musiciens désireux de s'orienter vers une carrière professionnelle est généralement dicté par le souci d'ascension de cette pyramide. Cf. [François, 2008] pour une présentation de ce système d'enseignement et des perspectives de réforme; et [François *et al.*, 2005] pour une discussion plus approfondies des modalités de professionnalisation des étudiants formés par ces institutions.

Elle intègre celui de Lyon deux seulement après le début de sa formation vocale et celui de Paris deux ans plus tard. Sa formation vocale dans un cadre institutionnel aura duré en tout et pour tout cinq ans à l'issue desquels elle rentre dans une phase d'insertion professionnelle.

J'ai commencé les cours particuliers à dix-huit ans. À vingt ans, je suis rentrée au CNSM de Lyon. J'ai démissionné au bout de deux ans... J'ai un parcours assez atypique. C'est pas du tout tout tracé. J'ai démissionné au bout de deux ans et demi parce que le prof de chant ne me convenait pas, j'en avait marre. Et je me suis présentée au CNSM de Paris, d'où je me suis faite virer au bout d'un an. Et ça fait trois ans que je suis dans le métier, que je commence vraiment à en vivre. (Caroline, chanteuse)

La dimension innée des qualités vocale explique pour partie ce type de parcours. Plus que sur une technique instrumentale — longue à incorporer quelles que soient les prédispositions individuelles — le succès d'une carrière de chanteur repose sur des capacités vocales que la formation ne fait que révéler. D'autres éléments d'explication doivent être pris en compte. Il faut en particulier considérer que ces formations vocales ne se font généralement pas sur un terrain musical totalement vierge. Caroline a pratiqué le violoncelle pendant huit ans. Il est fréquent que la carrière de chanteur soit en réalité une reprise d'études musicales après une formation instrumentale plus ou moins longue au cours de l'enfance, sans que celle-ci soit évoquée comme ayant donné lieu à une volonté de professionnalisation. Parmi les chanteurs cités plus haut, Erwan et Élodie avaient fait de la flûte, Louise du violon, sur des durées allant de six à dix ans. La formation vocale s'appuie donc fréquemment sur un bagage musical préexistant.

Un rapport distant aux institutions de formation

La citation de Caroline attire l'attention sur une seconde caractéristique des parcours de formation des chanteurs qui est leur relatif détachement vis à vis des structures institutionnelles de formation. Les parcours des instrumentistes ont lieu avant tout dans le cadre du conservatoire. Si les cours particulier peuvent jouer un rôle dans la formation de ces derniers, la pyramide hiérarchique des conservatoires dominée par le CNSM reste absolument déterminante. Caroline signale que son parcours est atypique. Il est vrai qu'il n'est pas fréquent de voir des chanteurs intégrer les deux CNSM, démissionner de l'un et être renvoyé de l'autre. Il témoigne cependant d'un relatif détachement à l'égard de ces structures qui n'est pas si rare. La désinvolture d'Élodie vis-à-vis du concours du CNSM fait écho à ce détachement.

11.2. LES MÉTIERS DU CHŒUR

Je n'ai pas passé le CNSM, je me suis trompé de date, je suis arrivée une semaine trop tard, ça règle le problème. (Élodie, chanteuse)

Le caractère tardif des vocations explique sans doute pour partie ce détachement. Même s'ils ont eu une pratique musicale préalable, celle-ci n'avait pas une finalité professionnalisante, et les chanteurs qui décident d'envisager une carrière ne sont que peu socialisés au sein du système des institutions d'enseignement musical. Ils le connaissent souvent mal. Alors qu'à 17–18 ans, les instrumentistes qui se destinent à devenir professionnels ont une approche stratégique de leur circulation au sein de l'espace de formation, les chanteurs qui commencent alors seulement leur formation vocale avouent souvent être perdus, ou du moins s'en remettre au hasard des événements. Louise avouait plus haut avoir pris ses premiers cours de chant « au hasard » avec le professeur d'une soliste de son chœur. Joël pour sa part illustre le cas de nombreux chanteurs en région parisienne qui ne sachant pas vers quelle école se tourner présentent plusieurs conservatoires d'arrondissement et s'en remettent aux résultats des auditions.

Les auditions, je pensais que c'était difficile, donc je me suis inscrit à cinq ou six conservatoires. J'ai pas eu le premier, j'ai eu le le second, donc je suis entré dans le 19^e. (Joël, chanteur)

Le fait que la socialisation de ces chanteurs au sein du système de formation musicale soit plus tardive et moins intense fait qu'ils ont un rapport plus distant à des normes vécues comme des évidences par les instrumentistes. La volonté d'intégrer le CNSM est bien présente chez les chanteurs. Mais elle fait l'objet d'une implication émotionnelle clairement moins intense que pour les instrumentistes pour qui cet objectif est imposé parfois très jeune et reste présent comme un horizon pendant de longues années.

Le lien historique qui rattache le marché du travail des chanteurs de chœurs au monde de l'opéra a donc des effets très concrets sur le visage de cette profession. Antérieurement à la professionnalisation chorale des années 1980, les choristes professionnels relèvent de par leur trajectoire et leur formation du monde lyrique plus que d'un monde choral indépendant. Aujourd'hui encore, une part de cette population reste dans cette optique. Dans cette perspective, les chœurs professionnels sont considérés comme un marché dominé, qui reste dans l'ombre d'un *star-system* tout entier orienté vers la valorisation d'individualités solistes. Le chœur n'est considéré que comme un univers de relégation permettant aux exclus du *star-system* de se maintenir dans le milieu, ou comme une garantie de stabilité pour les individus qui

ne sont pas prêts à assumer l'incertitude et la mobilité d'une carrière soliste. Dans la seconde partie de ce chapitre, nous verrons que la professionnalisation d'ensemble vocaux dans les années 1980 a contribué à marginaliser une telle conception du marché du travail des choristes.

11.2.2 Choriste, un nouveau métier

La professionnalisation de chœurs à partir de la fin des années 1970 a suscité un afflux de choristes dont les profils diffèrent de ceux des chanteurs lyriques. Si les parcours de chanteurs lyriques sont encore fréquents parmi les choristes professionnels, ils ne sont plus les seuls. Cette transformation des profils tient à la spécificité des compétences attendues des chanteurs de la part d'ensembles vocaux professionnels interprétant un répertoire autre que celui d'opéra. Les conservatoires formant prioritairement des chanteurs lyriques, le développement de ces ensembles vocaux a favorisé la professionnalisation de chanteurs dont les cursus de formation vocale se sont déroulés hors des écoles de musique traditionnelles. Nous verrons pour conclure sur ce point qu'après une période de diversification des profils, on assiste à une dilution des frontières entre cursus classiques de conservatoires orientés vers l'opéra et les autres formations plus orientées vers le chœur professionnel.

Les compétences du travail collectif

Les chœurs professionnels qui se développent à partir des années 1980 demandent de la part de leurs chanteurs des compétences qui ne correspondent pas à celles valorisées dans le domaine lyrique. S'intégrer à un son collectif passe par un usage particulier de la voix qui nécessite un apprentissage. Cette jeune chanteuse en cours de professionnalisation exprime clairement ce point. Formée dans une perspective soliste et lyrique, elle décrit les différences entre la pratique soliste et la pratique du chœur qu'elle a découvertes lorsqu'elle est entrée au sein d'un ensemble semi-professionnel. Elle explique comment l'insertion au sein d'un chœur de haut niveau implique un usage de la voix particulier qu'elle a appris sur le tas.

C'est pas du tout le même travail vocalement. J'ai appris à faire des choses en chœurs que je ne faisais pas en soliste. Aller chercher des couleurs, l'idée de se fondre avec d'autres timbres, c'est vachement intéressant pour le travail de sa propre voix

Tu peux m'expliquer ?

Oui, c'est pas la même attitude vocale, c'est pas la même attitude physique, c'est pas le même engagement, sans aucune hiérarchie, il n'y en

11.2. LES MÉTIERS DU CHŒUR

a pas un mieux que l'autre, ce sont deux choses différentes. [...] Par exemple, dans les exercices de chauffe, pour chanter un truc toute seule, je vais faire des exercices pour réveiller ma voix, chercher le plus beau son possible. Une chauffe de chœur, elle est collective, c'est pas on se chauffe chacun de son côté et on se retrouve quand on est chaud, c'est on se chauffe ensemble, et on cherche déjà dans la chauffe une couleur commune et des harmoniques. Dans les répétitions de chœurs, j'ai pas la même voix que dans une répétition de truc soliste, c'est assez curieux. (Louise, chanteuse)

La spécificité du travail en chœur dépasse des questions d'ordre purement vocal. Elle est également d'ordre comportemental. Le travail en chœur est résolument un travail collaboratif impliquant un effort d'interaction accru avec les autres membres de l'ensemble.

Le rapport au chef, la façon de réagir par pupitre et pas individuellement, lever la main quand on se trompe, prendre la note tout seul... Et donc j'ai découvert ces trucs assez concrets de comportement, et tout le côté vocal, j'ai commencé à utiliser ma voix différemment, à me fondre avec ma voisine, à mieux écouter, à prendre une distance par rapport à sa voix, on cherche pas à s'écouter, on cherche à écouter le résultat, donc c'est des démarches différentes que quand on chante tout seul. Il y a plein de choses que j'ai apprises sur le tas. (Louise, chanteuse)

Ce décalage entre techniques de chant lyrique et de chœur ne recouvre pas qu'une opposition entre une pratique soliste et une pratique collective. Les différences dans les compétences demandées sont également sensibles entre un chœur d'opéra et un chœur de chambre professionnel. Sébastien est chef de chant dans un opéra de province et fait travailler de nombreux chanteurs y compris en dehors du monde lyrique, comme accompagnateur, ou comme répétiteur. Il explique en quoi les attentes vis à vis des chanteurs varient d'un chœur d'opéra à un chœur de chambre ou d'oratorio. Pour les chœurs d'opéra, la dimension scénique est déterminante. Sébastien souligne que pour les choristes de ces ensembles, la puissance de la voix et la capacité à jouer sur scène sont déterminantes alors que les capacités techniques en solfège, notamment en déchiffrage, sont secondaires dans la mesure où la mise en scène impose de toute façon un apprentissage par cœur de la partition et un travail de répétition de longue haleine.

Entre le milieu lyrique et les chœurs professionnels qui ne font pas le même répertoire, ça circule ?

Pas trop... la différence souvent se fait par rapport à ce que je disais, le solfège. Et dans les chœurs d'opéra, on chante par cœur, on est en

scène on doit aussi bouger, c'est vraiment du rabâchage. On répète, on rerépète. . . Pour apprendre la partition, on est presque une machine. On va chanter en scène donc il faut aimer ça, il faut bouger, mais souvent la différence se fait avec le solfège ou parfois pour être dans les chœurs d'opéra même si on a pas un niveau c'est pas très grave, mais si on a une pétoire, une voix, ça marche. (Sébastien, chef de chant)

Au contraire des chœurs d'opéra, le fait d'avoir une « pétoire » ne constitue plus nécessairement un atout dans les chœurs de chambre, d'oratorio, de musique ancienne qui se sont développés depuis les années 1980. Le répertoire en petit effectif, *a capella*, et orienté vers la recherche d'une sonorité de chœur nécessite des qualités vocales différentes.

Et dans l'autre sens, ce qui marche pas trop dans des chœurs professionnels où on est toujours à la recherche d'une couleur, d'une homogénéité, d'un truc comme ça, les voix un peu trop, qui sortent du lot. Et parfois ça peut marcher dans le sens chœur professionnel vers chœur d'opéra, ça peut marcher, dans l'autre sens, parfois ça marche pas à cause de la voix qui est pas habituée à se fondre. C'est des effectifs plus réduits, tous ces chœurs-là. Pour la musique baroque, pour la musique contemporaine, c'est souvent des effectifs réduits. (Sébastien, chef de chant)

L'enjeu du solfège

La puissance et le caractère exceptionnel de la voix — déterminants sur un répertoire lyrique — perdent de leur caractère distinctif en chœur. En revanche, les compétences de technique musicale et en particulier d'oreille et de déchiffrage deviennent essentielles afin de permettre un travail collectif efficace.

Ce qu'on attend dans ces chœurs, c'est toujours pareil, c'est le mot argent qui revient. Ça coûte cher, donc les concerts sont préparés très très vite, les morceaux sont parfois très difficiles, de la musique contemporaine, et donc il faut des gens qui ont une voix, qui savent chanter en chœur, et surtout qui déchiffrent, qui ont un niveau musical béton. (Sébastien, chef de chant)

Ce poids des compétences de technique musicale ne tient pas qu'à la nécessité de monter les programmes rapidement. Ce chef de chœur souligne à quel point il s'agit également d'une conception particulière du travail de musique d'ensemble. En termes d'évolution historique, cette citation montre que cette exigence de technicité solfégique n'était pas encore courante au cours des années 1980, lorsque ce chef crée l'ensemble auquel il fait allusion.

11.2. LES MÉTIERS DU CHŒUR

[Je voulais] créer un instrument avec des gens qui sont chanteurs professionnels. C'est à dire quelqu'un dont on ne dit pas « puisque c'est un chanteur, il apprendra sa partition avec un piano ». Il y a des gens capables de lire un partition comme un violoniste lit sa partition, ça c'était relativement révolutionnaire. Les chanteurs qui me disaient « J'apprends ma partition chez moi, je viens, c'est bien ». Ben non, c'est pas pareil, et la démarche de musique d'ensemble, c'est pas d'apprendre chez soi et de venir coller les chanteurs ensembles, c'est d'être disponible pour l'écoute. Ça n'empêche pas le travail personnel à la maison, mais c'est pas ça qui est déterminant. (David, chef de chœur)

Un dernier élément justifiant l'importance de la formation solfégique des chanteurs de cette nouvelle génération de chœurs professionnels tient à leur répertoire. Ces groupes s'orientent vers la musique contemporaine à partir des années 1990. Ce répertoire est particulièrement exigeant sur le plan technique. Il demande une grande solidité d'oreille et favorise des chanteurs disposant d'une technique musicale et d'une expérience importantes. Cette primauté de la technicité des chanteurs sur les caractéristiques de leur voix doit être relativisée. Le cas de Charlotte est parlant. Son engagement repose bien sur le caractère exceptionnel de sa voix plus que sur les compétences techniques en solfège. Elle dispose d'une capacité rare à chanter dans les registres très aigus. On reste cependant dans une logique distincte de celle des chanteurs d'opéra. Cette spécificité n'est pas valorisée individuellement, mais dans une perspective collective où c'est bien la complémentarité des voix au sein du chœur qui reste l'objectif poursuivi.

Il y a un répertoire de chœur, où les parties de soprano sont très aiguës. Apparemment, avant moi, elle n'avait pas trouvé cette solidité. C'est vrai que j'ai une voix : un contre-ut tenu trois mesures, c'est fait. Du coup, elle pouvait travailler avec des compositeurs. [...] Les voix, dans un chœur, se complètent. Moi, je suis super efficace dans les suraigus. Par contre, je suis pas une flèche en déchiffrage. C'est ça qui est bien, dans un chœur, chacun apporte ses forces. J'ai jamais eu de problème avec les collègues, parce que j'ai des spécificités qu'elles peuvent pas avoir. (Charlotte, chanteuse)

Le recrutement au sein des ensembles qui se sont développés au cours des années 1980–1990 repose donc de façon moins exclusive sur les seules qualités vocales individuelles. Il passe par la mise en œuvre de compétences particulières qui favorisent au contraire l'insertion au sein d'un collectif. La formation de chanteurs répondant à ces attentes passe par une évolution des parcours de formation.

Le poids des maîtrises

La professionnalisation de chœurs au cours des années 1980 passe par une diversification des cursus de formation vocale. Pour une part importante des choristes professionnels, la formation au chant ne s'est pas faite en premier lieu au conservatoire mais dans le cadre de maîtrises ou de manécanteries. Ces structures sont des écoles offrant à des enfants une formation à la fois générale et musicale, organisée sur le mode du mi-temps pédagogique¹². Héritières des maîtrises de cathédrales dont la fonction principale était d'exécuter la musique des offices religieux, ces structures accordent une place prépondérante au chant, et en particulier au chœur dans le cadre de leur enseignement musical.

Nous avons vu plus haut¹³ la place particulière qu'occupent les maîtrises dans l'histoire chorale française. Leur recul — plus que leur disparition — a contribué à la grande diversité du paysage choral français à laquelle elles-mêmes participent. Sur la période contemporaine, nous assistons à la fois à une laïcisation et à un renouveau de l'enseignement maîtrisien¹⁴. Des structures organisées sur le modèle de la maîtrise mais fonctionnant en dehors de toute référence religieuse sont créées dès le début de notre période. La *maîtrise de Radio-France* est créée en 1946, avec l'objectif affiché de contribuer au renouveau du chœur de la radio en participant à la formation de chanteurs professionnels [Clément, 1997]. Dès le lendemain de la guerre, la maîtrise de la radio reprend dans un cadre laïc la mission de former des musiciens professionnels. Ce projet montre vite ses limites ([Clément, 1997] p. 40), et il faut attendre les années 1980 pour que renouveau maîtrisien prenne une réelle ampleur, notamment sous l'impulsion du ministère de la culture.

Les chanteurs formés par ces structures ont une formation vocale radicalement différente de celle des chanteurs évoqués plus haut. Leurs parcours sont beaucoup plus précoces. Le fait d'intégrer une maîtrise conduit à avoir une pratique vocale intensive dès l'enfance ou l'adolescence. Paul qui a un temps chanté en semi-professionnel a intégré les *Petits Chanteurs à la Croix de Bois* à sept ans, Barbara a intégré la *Maîtrise de Radio-France* à quinze ans. La formation vocale au sein de ces structures n'est pas équivalente à celle des chanteurs qui se forment au conservatoire après la mue. Même si ces jeunes chanteurs peuvent être suivis par des professeurs

12. L'enseignement général est concentré sur la moitié de la journée, le reste du temps étant consacré à la formation musicale

13. Cf. Chapitre 1 et en particulier 1.1.1 (p. 39 et suivantes) au sujet de l'histoire des maîtrises.

14. L'IFAC a réalisé en 2005 un rapport à ce sujet, qui fait le point sur l'enseignement maîtrisien en France [Enguehard, 2005]. Ce renouveau a été évoqué sous l'angle des transformations des politiques publiques au cours du chapitre 8.

11.2. LES MÉTIERS DU CHŒUR

de chant, ils s'agit généralement moins de cours de technique vocale individuels orientés vers le développement d'une voix soliste, que d'un encadrement vocal collectif intégré à la pratique chorale. Cette formation est particulièrement propice à l'acquisition des compétences chorales que nous avons évoqué plus haut. Lorsqu'elle a intégré un chœur semi-professionnel, Louise qui n'est pas passée par ce type de formation déclare avoir ressenti cet écart entre sa formation de conservatoire et la « culture maîtrisienne » qui dominait au sein de cet ensemble.

C'était très nouveau, ça n'avait pas grand chose à voir avec les petites chorales que j'avais faites avant. Je me suis trouvée un peu paumée au milieu de gens qui venaient tous d'un univers de maîtrise, et qui connaissaient les réflexes de chœur que je n'avais pas du tout. (Louise, Chanteuse)

Benjamin décrit précisément ces réflexes développés en maîtrise. Pour sa part il les a acquis enfant aux *Petits chanteurs de Versailles*

[Ça m'a apporté] de la réactivité, parce qu'on nous demandait d'être réactifs très vite, dès le plus jeune âge. Même si on savait pas très bien lire, déchiffrer, ben il fallait assurer parce qu'il y avait des offices où il fallait déchiffrer pour la demi-heure qui suivait des partitions, des nouveaux motets. On avait plusieurs programmes par an. On avait un chef très exigeant qui voulait que ça aille vite. En termes de réactivité, beaucoup de points forts. Et en termes d'écoute aussi, d'apprendre à écouter les autres. (Benjamin, chanteur, chef de chœur)

Barbara illustre pour sa part l'impact que peut avoir la pratique intensive d'un répertoire. Au sein de la *Maîtrise de Radio France*, elle pratique le répertoire contemporain de façon poussée, ce qui lui permet de développer son oreille et ses capacités de déchiffrement. Il est intéressant d'observer le caractère appliqué de cet apprentissage. Si elle déclare être toujours faible d'un point de vue théorique car elle ne sait pas solfier¹⁵, la lecture chantée d'intervalles en revanche ne lui pose pas de problème et elle n'a donc aucune difficulté à déchiffrer et chanter les partitions contemporaines les plus exigeantes.

On faisait que de la musique tout le temps, j'étais faible en solfège, j'ai toujours du mal à solfier. Le premier concert auquel ma mère est venue, je sais plus le titre, c'était un truc hallucinant, la maîtrise était divisée en douze voix, on avait tous un diapason, il y avait des quarts de tons partout, et au milieu du plateau, Salle Olivier Messiaen à Radio France, le chœur de Radio France divisé en 3 chœurs, et l'orchestre symphonique

15. Lire le nom des notes à partir d'une partition.

avec deux rangées de harpes accordées au quart de ton. [rire] C'est un concert qui durerait trois heures. Et à la sortie, ma mère m'a dit « écoute, si tu peux chanter ça, tu peux tout chanter ». Mais, bon je me souviens d'avoir trouvé ça inaudible, en fait je trouvais mon pied à faire cette musique alors que je n'aurais jamais écouté ça. C'était inaudible mais rigolo, comme de faire un casse-tête. (Barbara, chanteuse)

La pratique intensive d'un répertoire permet de développer une familiarité avec des styles de musiques qui sont des atouts sur le marché du travail. Si la difficulté technique du répertoire contemporain fait que ce point est particulièrement clair pour cette musique, la question de la familiarité avec un type de répertoire est également évoquée sur le plan stylistique pour d'autres périodes, et notamment la musique ancienne. Les maîtrises jouent donc un rôle dans la formation de chanteurs de chœurs professionnels dans la mesure où elles imposent une pratique chorale intensive et exigeante. Elles permettent ainsi une formation au chant et à sa pratique collective dès l'enfance. Elles contribuent en cela à rapprocher la formation des choristes de celles des instrumentistes au sein du conservatoire en termes de chronologie. Cet impact reste cependant relativement diffus et difficile à évaluer en l'absence de données chiffrées. Il faudrait être ici en mesure de mesurer la proportion d'anciens maîtrisiens actifs sur le marché du travail du chant choral.

Des structures d'insertion professionnelle

Le rôle des maîtrises est beaucoup plus direct lorsqu'il touche à la formation et à l'insertion professionnelle de chanteurs plus âgés. Les chœurs de maîtrise intègrent en effet des voix adultes, en particulier pour les voix d'hommes qui ne peuvent être assurées par des tessitures d'enfants. Ces postes sont souvent confiés à de jeunes chanteurs, professionnels ou en cours d'insertion professionnelle. Ils offrent des opportunités d'emploi, voire de réels cursus de formation professionnelle. Ce chef de chant décrit ici le dispositif mis en place à la *maîtrise de Notre-Dame de Paris*

Mon ami est à la *maîtrise de Notre-Dame de Paris*. Normalement quand on entend maîtrise, c'est les gamins, mais là il y a un chœur d'enfants, il y a un chœur d'adolescents, et il y a douze jeunes professionnels. Ils ont une bourse et c'est un peu une continuité du conservatoire, mais version supérieure. Ils ont des cours d'italien, d'allemand de solfège, de chant, ils chantent beaucoup en chœur et en soliste.

Et ça les oriente vers quoi ?

Alors c'est plutôt orienté vers les chœurs professionnels, mais pas chœurs d'opéra. Après il y en a qui continuent à travailler leur voix et qui

11.2. LES MÉTIERS DU CHŒUR

vont s'orienter vers soliste, chanter à l'opéra, mais c'est une formation où ils font beaucoup de concerts en chœurs. Ils font beaucoup de déchiffrage, beaucoup de morceaux. Donc c'est axé vers les chœurs semi-professionnels et professionnels, comme le chœur de Radio France, *Accentus*, *A sei Vocci*, *Musicatreize*, *Les Éléments*... (Sébastien, chef de chant)

Le développement de ces dispositifs de formation professionnelle peut être directement lié aux transformations du monde choral et à sa professionnalisation à partir du début des années 1980. Le cas de la maîtrise du *Centre de Musique Baroque de Versailles*, dont le fonctionnement est comparable dans les grandes lignes à celui de la *Maîtrise de Notre-Dame de Paris* est emblématique de la première vague de professionnalisation du monde choral portée par le renouveau de la musique ancienne.

Enfin le développement de structures de formation et d'insertions professionnelle s'adressant aux chanteurs de chœur a également eu lieu en dehors des maîtrises. On assiste au cours des années 1990 à la création de « chœurs de jeunes » dont la fonction de professionnalisation est plus ou moins explicite, mais qui ont en commun de proposer une pratique chorale de haut niveau pouvant déboucher sur une trajectoire professionnelle. En formant de jeunes musiciens par la pratique, ces ensembles jouent sur le marché du travail des choristes un rôle tout à fait équivalent à celui des orchestres de jeunes sur le marché du travail des instrumentistes [Lurton, 2005]. Le *Jeune Chœur de Paris*, créé par Laurence Equilbey dans l'objectif affiché d'offrir une passerelle entre la pratique maîtrisienne et les chœurs de niveau professionnel, en est sans aucun doute le modèle le plus abouti. Il s'agit désormais d'un cursus complet de formation à vocation professionnelle intégré au Conservatoire de Paris. Il n'est pas le seul. Le chœur *Mikrokosmos* de Loïc Pierre par exemple occupe une position relativement similaire. D'autres ensembles professionnels ou semi-professionnels n'ont pas de vocation pédagogique mais jouent un rôle particulier dans l'insertion de jeunes chanteurs en les mettant en contact avec des réseaux de chanteurs professionnels. Les *Chœurs de l'Armée Française* ont pu jouer ce rôle jusqu'à la fin des années 1990 par l'opportunité qu'ils ont représenté pour de jeunes appelés de rentrer en contact avec le milieu professionnel le temps de leur service militaire.

11.2.3 Vers une dilution des frontières

Les profils des chanteurs de chœurs professionnels oscillent donc entre deux types. Le premier, historiquement lié au poids du répertoire lyrique dans le monde vocal français, est marqué par la prééminence des qualités vocales individuelles. Il correspond à des formations tardives et courtes dans le cadre des conservatoires. L'autre,

marqué par des compétences techniques propres à la pratique du chœur, se déroule dans le cadre d'une pratique chorale plus précoce, plus longue, au sein de maîtrises ou de structures de professionnalisation. La coexistence de ces deux profils de chanteurs reflète la structure du monde choral professionnel qui découle de son développement séquentiel : dans l'orbite du monde de l'opéra dans un premier temps, dans la sphère des chœurs spécialisés dans un second temps. Désormais, la frontière entre ces deux profils tend à s'effacer, notamment du fait de l'intégration de la pratique du chœur par le conservatoire.

D'une part, le passage par une maîtrise ou une structure de formation professionnelle n'est pas exclusif du suivi d'un cursus de formation vocale plus classique, en conservatoire ou auprès de professeurs particuliers. La formation vocale proposée par les maîtrises peut en effet présenter des limites lorsqu'il s'agit de développer les propriétés individuelles d'une voix. Benjamin et Julien, qui ont tout deux chanté en maîtrise pendant plusieurs années, décident après leur bac de suivre des formations en conservatoire. Le parcours de Barbara relève de la même temporalité et met clairement en évidence les limites d'une formation vocale en maîtrise qui peut présenter des risques si l'intensité de la pratique du chant imposée aux enfants et adolescents n'est pas compensée par un suivi attentif. Après trois ans de maîtrise, de quinze à dix-huit ans, elle est atteinte d'un polype sur une corde vocale, pour lequel elle doit subir une opération. Sa rééducation passe par des cours particuliers qu'elle suit avec un professeur sensibilisé à ces questions. Le développement de ses capacités vocales lui fait prendre conscience rétrospectivement que ses problèmes vocaux étaient liés pour partie au fait qu'elle chantait dans un registre particulièrement grave d'alto 3, qui ne correspondait pas à sa voix (elle est Mezzo-Soprano). Le fait que personne parmi l'encadrement du chœur ne se soit rendu compte ni de ce contre-emploi, ni de la pathologie qu'elle a développée¹⁶, souligne le risque de ce type de formations¹⁷.

La dilution des frontières entre les deux profils de chanteurs tient aussi à un repositionnement du conservatoire vis-à-vis du chant choral. Le développement d'un marché du travail pour les choristes a imposé le chœur comme une perspective professionnelle légitime à côté des carrières de soliste dans l'univers lyrique. Le fait que le *Jeune Chœur de Paris* soit intégré aux cursus du CRR de Paris est révélateur. Ce professeur de chant choral, directeur de conservatoire souligne également cette évolution des mentalités.

16. C'est un professeur particulier qu'elle a consulté hors de la maîtrise qui a détecté le problème.

17. Les risques d'une formation vocale mal encadrée ne sont pas le propre des maîtrises. Le milieu abonde en récits de pathologies de l'appareil phonatoire liées à l'intensité de l'usage qui en est fait, à la fatigue et au stress de cursus exigeants et compétitifs.

11.2. LES MÉTIERS DU CHŒUR

Ça commence à venir, dans les classe de conservatoire on commence à dire aux gens : « Vous ferez pas forcément une carrière de soliste. Vous pourriez faire une carrière de choriste, vous pouvez aller chanter à *Accentus* ». Je lisais les listing, en chant, dans le conservatoire, il y en a qui sont des membres d'*Accentus*, ou qui chantent au *Jeune chœur*, ou au *Cris de Paris*, ou autre. Alors ils continuent à travailler pour chanter, pour le plaisir, mais ils ne sont pas dans cette logique impitoyable du chant soliste, de scène d'opéra. On commence à comprendre qu'on peut faire de la musique aussi en chantant en chœur à un certain niveau. (Gérard, professeur de chant choral)

Il devient donc plus fréquent que le chœur ne soit pas perçu comme un repoussoir mais puisse être poursuivi comme une carrière motivante au même titre que celle de soliste. Emmanuelle illustre ce positionnement. Le prestige de la position de soliste est contrebalancé par la pression que représente une telle mise en avant du chanteur. Le chœur est au contraire perçu comme une forme de sécurité sur le plan artistique. Sur le plan économique en revanche, ce n'est plus exclusivement pour la sécurité qu'il apporte que le chœur est recherché. Ce n'est pas un poste de titulaire qui est envisagé, mais un poste de supplémentaire qui laisse une certaine marge de liberté sur le plan artistique.

Mon idéal, ce serait d'être supplémentaire dans un chœur d'opéra, à Bastille ou ailleurs, mais de pouvoir concilier le plaisir de la scène et du jeu, qui est pour beaucoup dans mon plaisir du chant, et le fait d'être en chœur, cette sécurité, cette absence de pression.

Pourquoi en supplémentaire ?

Pour pas faire que ça, pour me laisser du temps. Titulaire, on a du mal à faire autre chose, et je saturerais. Ce que j'essaie de faire depuis le début, c'est d'équilibrer, à la fois une pratique soliste et une pratique de chœur, et j'aimerais continuer à faire ça, à une échelle plus haute. Je veux pas me priver de passer des auditions de soliste parce que je suis titulaire d'un chœur, mais en même temps j'ai envie de faire du chœur, d'avoir cette sécurité en toile de fond. (Emmanuelle)

La professionnalisation d'ensembles vocaux au cours des années 1980 et 1990 a donc contribué à transformer le marché du travail des chanteurs. Elle a en particulier entraîné une diversification des profils des acteurs se positionnant sur ce marché. Le chant lyrique en soliste n'est plus le seul horizon légitime pour un chanteur. Les formations, les profils de compétences et les motivations des chanteurs sont désormais plus ouverts, notamment en direction des ensembles vocaux et de répertoires plus variés.

Conclusion

Les transformations du marché du travail des chanteurs de chœurs professionnels au cours des années 1980 et 1990 sont donc profondes. Les chœurs professionnels créés depuis la fin des années 1970 demandent de la part des chanteurs des compétences distinctes de celles qui sont développées par les artistes lyriques. Le marché du travail des choristes a pris son indépendance vis-à-vis du monde de l'opéra, et des cursus de formations plus axés sur le modèle maîtrisien que sur celui de l'enseignement du chant en conservatoire se sont développés. Nous évoquons en introduction le double positionnement de la population des choristes professionnels vis-à-vis des chanteurs lyrique et des instrumentistes de répertoire savant. En termes de profil de formation et de temporalité des cursus, la professionnalisation du monde choral aura eu pour effet de déplacer les points de références. Initialement proche du monde lyrique au sein duquel il constitue un univers de relégation, le chœur professionnel se rapproche désormais plus de l'univers de référence des ensembles instrumentaux professionnels.

D'un point de vue historique, la transformation de ce marché est passée par la professionnalisation de nombreux chanteurs initialement amateurs, et elle a permis à la carrière de choriste de gagner en légitimité. La situation professionnelle des chanteurs de chœurs reste cependant tributaire de l'histoire et des spécificités du monde choral. La proximité entre le marché du travail des choristes et le monde amateur est désormais vécu par certains chanteurs comme un obstacle à la consolidation de leur statut. De fait les carrières de chanteurs de chœur restent précaire. Cependant, plus que par la proximité du milieu amateur, cette précarité s'explique par la démographie du marché et le profil temporel des carrières de chanteurs.

Conclusion

Les pratiques chorales sont indéniablement hétérogènes. Répertoires savants et répertoires populaires, pratiques de loisir et engagement de vocation, amateurisme et professionnalisme : ce monde de l'art est traversé par de profonds clivages qui peuvent faire douter de l'existence d'un espace social unique. Toutefois, la définition organologique du chant choral que nous avons adoptée conduit à rassembler des pratiques musicales qui, au-delà leur grande diversité, présentent une cohérence indéniable. Au cours de cette thèse, nous avons illustré les modalités de cette coexistence de pratiques hétérogènes. Nous avons mis en évidence les facteurs qui contribuent à maintenir la cohésion de ce monde de l'art.

Trajectoire historique d'un art moyen

Le chant choral est un art moyen. Il opère une synthèse originale entre des conventions et un matériau culturel issus aussi bien des sphères de la musique savante que de celles de la musique populaire. Cette caractéristique est inscrite dans les propriétés du répertoire choral. Elle ne découle pas mécaniquement de ce qu'est la musique pour chœur. Elle est le fruit d'une construction historique des propriétés sociales attachées à cette pratique.

Contrairement à ce que laissent entendre les nombreux discours qui font de la France un « désert choral », le chant choral ne disparaît pas avec la Révolution Française. Les anciennes institutions de formation musicales qui le portaient — les maîtrises de cathédrales — sont affaiblies, et les nouvelles — le conservatoire — le délaissent. Mais cette situation n'empêche pas un foisonnement d'initiatives privées qui contribuent, au cours des XIX^e et XX^e siècles, au développement protéiforme de la pratique du chœur : mouvement orphéonique, chorales du peuple, mouvement cécilien, manécanteries, mouvement *scholiste*... Certaines caractéristiques rassemblent ces initiatives hétérogènes. Contrairement à d'autres pratiques artistiques qui cherchent à conquérir leur autonomie, le chant choral est investi explicitement d'une valeur sociale. Il est étroitement associé à l'éducation musicale populaire. Il est mobilisé fréquemment comme vecteur identitaire, et il participe d'une première massification des cultures musicales antérieure à l'industrialisation et à la large diffusion des moyens de reproduction musicale de la seconde moitié du

xx^e siècle. Au-delà de la diversité des pratiques chorales dans la France de l'entre-deux-guerres, il faut souligner la cohérence d'une « idéologie chorale » qui participe en définitive d'une histoire culturelle européenne.

Le début de la période que nous avons étudiée est marquée par des transformations importantes. L'institutionnalisation de l'éducation populaire et sa prise en charge par les services de l'administration d'État à la Jeunesse et aux sports contribuent à unifier et à développer fortement le monde choral. Le développement de la fédération À Cœur Joie qui en vient à occuper une position très largement dominante au sein du monde choral, est le symptôme le plus marquant de cette évolution. Cette transformation appelle deux remarques. D'une part, ce développement intervient précisément à l'ère d'une seconde explosion des cultures musicales de masse portées par les révolutions techniques dans l'amplification et la reproduction musicale. Cette coïncidence chronologique renforce la particularité sociale d'un art qui, tout en se présentant comme un espace de synthèse entre art des élites et art du peuple, ne participe en définitive pleinement ni du savant, ni du populaire. D'autre part, ce dynamisme du monde choral repose avant tout sur le développement des pratiques amateurs en marge — si ce n'est en opposition — des mondes musicaux professionnels. On voit se dessiner ici le caractère tardif de la trajectoire de professionnalisation du monde choral.

L'analyse du répertoire choral permet de saisir pleinement les conséquences des propriétés sociales historiquement attachées à la pratique du chœur. Le répertoire choral est à première vue traversé par la hiérarchie symbolique du savant et du populaire qui clive les mondes artistiques. À y bien regarder cependant, la situation est plus complexe qu'une simple reproduction de cette opposition. La césure entre le savant et le populaire est très largement atténuée au sein du monde choral. Les pratiques éclectiques qui se jouent de cette frontière sont extrêmement répandues. Surtout, une analyse des propriétés sociales du répertoire choral incite à reconsidérer cette opposition. Le répertoire choral que nous qualifions de « populaire » n'est pas tant une musique populaire à proprement parler, qu'une synthèse originale entre un matériau musical populaire et des conventions d'écriture et d'harmonisation savantes. Ce qui fonde la dimension moyenne du chant choral, c'est que cette musique ouvre un espace d'acculturation au sein duquel se mêlent des éléments de culture savante et de culture populaire.

Hétérogénéité des conventions

D'un point de vue microsociologique, le caractère moyen du chant choral est lourd de conséquences. Cette situation intermédiaire autorise une grande hétérogénéité des formes d'engagement dans la pratique chorale de la part des individus. Selon les acteurs, la pratique chorale ne prend pas le même sens ni les mêmes formes. Pour reprendre les termes de Becker [Becker, 2006], les conventions du monde choral sont hétérogènes. Les acteurs ne se réfèrent pas aux mêmes ordres de grandeur pour justifier la valeur de leur pratique, et ils ne mobilisent pas les mêmes outils de coordination. Cette hétérogénéité des conventions se manifeste aussi bien pour les choristes que pour les chefs de chœurs.

L'engagement des choristes peut relever de deux logiques distinctes. Le chant choral peut être considéré comme un loisir. En tant que pratique bénévole, il doit être une source de plaisir et se distingue en cela du travail aliénant. Les choristes qui s'inscrivent dans cette perspective considèrent que la technique musicale n'est qu'un moyen, et non une fin en soi. Se focaliser sur l'exigence de qualité au point d'en oublier le plaisir spontané de la pratique, c'est prendre le risque de tomber dans la prétention d'une « prise au sérieux ». Les attentes vis-à-vis du répertoire sont limitées. On attend avant tout de celui-ci qu'il évite l'ennui de la monotonie. Les trajectoires qui se dessinent dans cette perspective sont relativement passives. Certains individus évoquent plutôt leur engagement choral sur le registre de la vocation. La pratique musicale est alors motivée par la volonté de défendre un répertoire dont la valeur s'impose, et fixe un impératif d'exigence qualitative. La pratique chorale prend alors un visage beaucoup plus technique, volontiers virtuose, et les trajectoires individuelles sont présentées sous un jour beaucoup plus proactif.

Cette diversité des perspectives individuelles peut être également observée pour les chefs de chœurs. Le rôle de direction est mouvant et difficile à saisir. Deux facteurs expliquent la diversité des profils des chefs de chœurs. Les compétences sur lesquelles reposent la capacité à diriger un groupe de chanteurs sont définies plus en termes relatifs que dans l'absolu. Il est certes possible de définir un référentiel de compétences du chef de chœur mais, bien souvent, c'est plus sur un simple différentiel de compétences musicales entre les choristes et le chef que repose l'autorité de ce dernier. Par ailleurs, la fonction de direction d'un ensemble amateur est suffisamment complexe pour laisser une certaine latitude aux individus dans la définition de leur rôle de chef de chœur. Si certains insistent sur la dimension esthétique de rôle, d'autres mettent en avant leur fonction pédagogique.

Équilibres locaux, intégration et formes économiques

La particularité du monde choral tient à la cohabitation de ces perspectives différentes au sein d'un même monde. L'hypothèse de Howard Becker qui fait reposer la coopération et l'unité d'un monde de l'art sur l'homogénéité des conventions n'est pas vérifiée. La cohérence du monde choral et l'organisation des collaborations au sein des chœurs ne reposent pas tant sur le partage de conventions que sur la négociation d'équilibres locaux.

Trois facteurs contribuent à la cohésion des chœurs amateurs. L'intégration esthétique du groupe tout d'abord découle de l'accord de l'ensemble de ses membres sur les finalités de la pratique musicale. Une telle situation est minoritaire. Elle dépend de la mobilisation de ressources sociales rares : réseau des individus, renommée du groupe ou configuration institutionnelle qui garantissent des conditions favorables pour le recrutement des musiciens. L'insertion des ensembles à des réseaux sociaux ou à des structures institutionnelles ensuite est une forme d'intégration antérieure à la pratique chorale. L'ensemble musical n'est alors que l'émanation d'un groupe qui lui préexiste. Enfin, la pratique chorale elle-même suscite des moments d'effervescence collective (week-ends de répétition, concerts...) qui contribuent à souder le groupe et à créer un sentiment d'appartenance de la part de ses membres. Cette intégration par la pratique contribue à la cohésion des chœurs en l'absence d'autre facteur.

Ces trois formes d'intégration — intégration antérieure à la pratique, intégration esthétique et intégration par la pratique — ont des implications économiques. La typologie des formes économiques de Polanyi — réciprocité, redistribution et marché [Polanyi, 2009] — croisée avec le critère de la mobilisation ou non de monnaie offre un cadre descriptif efficace pour rendre compte du fonctionnement matériel des ensembles. Les facteurs d'intégration d'un chœur déterminent la façon dont celui-ci est en mesure de capter les ressources nécessaires à son fonctionnement matériel.

La réciprocité non-monnaire inscrit des groupes informels dans une économie qui relève d'une « fiction de la gratuité ». Ces ensembles sont transparents sur le plan économique dans la mesure où leurs coûts de fonctionnement sont reportés sur leurs membres qui les prennent directement en charge, à titre individuel. Ces ensembles supposent une cohésion forte du groupe et reposent souvent sur l'insertion de celui-ci à des réseaux préexistant à la pratique¹. Les mécanismes de redistribution non-

1. Rassemblements amicaux, groupes confessionnels...

monétaire permettent à des groupes « rattachés » à des institutions² de fonctionner grâce aux moyens mis à disposition en nature. La réciprocité monétaire caractérise la cotisation associative. Celle-ci est un facteur d'intégration des groupes dont elle fonde l'existence économique. Elle s'inscrit dans la continuité de l'intégration par la pratique. Enfin, les groupes dont l'intégration esthétique est forte sont susceptibles de s'engager conjointement dans une logique de diffusion marchande et de captation de subventions.

Diversité d'une économie amateur

L'économie du monde choral marque par son caractère foisonnant. Contrairement aux approches proposées par les théories de l'« économie plurielle », les formes économiques sur lesquelles repose le fonctionnement du monde choral ne sont pas des secteurs d'activité indépendants que l'on peut réduire à des types d'organisations³.

Le fonctionnement redistributif non-monétaire des chœurs rattachés définit bien un mode de fonctionnement à part, clairement identifiable. Les chœurs amateurs qui relèvent de ce modèle ont des caractéristiques particulières. Ces chœurs ont très fréquemment une fonction pédagogique qui tient à leur rattachement à des structures de l'Éducation nationale ou de l'enseignement musical spécialisé. Ils portent la professionnalisation d'une part importante de la direction chorale, liée à l'éducation musicale.

En dehors de ce segment du monde choral, si la diversité prime, on n'est pas pour autant dans une logique de segmentation des formes économiques. Il n'y a pas de césure claire entre différents types de fonctionnement mais plutôt un continuum de situations allant du fonctionnement le plus léger de groupes informels, au semi-professionnalisme de chœurs de grands amateurs qui entrent à la fois dans une logique de marchandisation de leur production et de captation de subventions. Les différentes formes économiques permettent d'identifier des types d'ensembles — groupes informels, chœurs associatifs, chœurs semi-professionnels — mais la norme reste une mobilisation conjointe d'une pluralité de mécanismes.

Plusieurs ruptures marquent ce continuum. La plus évidente est celle qui marque le passage d'un fonctionnement totalement informel à une économie monétaire. Une telle évolution implique une formalisation sur le plan organisationnel avec la constitution du groupe comme entité juridiquement autonome. La forme associative⁴ joue

2. Il s'agit le plus souvent de structures d'enseignement, musical ou généraliste.

3. Entreprise marchande, service public redistributif et association réciprocaire.

4. Entendue ici au sens juridique de la loi de 1901 sur l'association.

ici un rôle fondamental. Elle permet la synthèse délicate d'une économie basée sur la réciprocité et de l'outil monétaire. L'introduction de la monnaie fait rentrer le collectif dans une logique économique budgétaire [Weber, 1978]. Celle-ci manifeste pleinement l'ambivalence de cette forme économique qui ne se résume pas à un engagement volontaire au service d'un « projet » — par opposition à la rationalité froide et calculatrice de l'action marchande. La logique budgétaire marque à la fois le caractère non lucratif de l'action, et un impératif de rationalisation. La rationalisation de l'activité économique associative n'est donc pas le fait de contraintes extérieures. Elle tient à la nature même de ces organisations monétaires non-lucratives.

Une seconde rupture est celle qui voit les chœurs s'éloigner d'un modèle autofinancé par la cotisation associative, pour capter des financements extérieurs par le biais de la marchandisation des concerts et de l'obtention de subventions. Les ensembles de « grands amateurs » qui parviennent à entrer dans une telle perspective sont une minorité. La capacité à rentrer dans un tel mode de fonctionnement repose sur l'intégration esthétique des groupes. La rentabilité marchande du concert amateur suppose de la part du groupe d'être en mesure de toucher une audience qui dépasse le public de proches et d'amis de la majorité des groupes amateurs. La capacité à capter des aides publiques conséquentes implique de passer de subventions motivées par la dimension sociale de la pratique chorale, à des aides accordées sur une base discriminante, motivées par la reconnaissance d'un projet.

La rareté de ces groupes orientés vers le semi-professionnalisme, et le caractère cumulatif de la reconnaissance par le marché et par les organismes publics se traduisent par un degré élevé d'inégalités dans la distribution des ressources financières. La distribution parétienne des ressources monétaires au sein du monde choral n'est pas la simple transposition des mécanismes de type « winner take all », classiques dans les mondes artistiques professionnels. Elle résulte de la cohabitation au sein d'un même monde de plusieurs modes de fonctionnements dont la finalité et les logiques économiques diffèrent.

Professionnalisation

La professionnalisation du monde choral reflète le caractère moyen de ce monde artistique. Le chœur est longtemps resté un segment dominé du monde professionnel de la musique savante. Les seuls ensembles rémunérés étaient les chœurs permanents de la Maison de la Radio et des théâtres lyriques. Ces ensembles restaient perçus comme des espaces de relégation pour des chanteurs issus d'un système de formation

les orientant avant tout vers les carrières lyriques. Cette situation a évolué à partir de la fin des années 1970.

Les clivages du monde choral amateur doivent être pris en compte. Si l'amateurisme se définit souvent dans une perspective de « loisir », en rupture avec le professionnalisme, l'activité chorale peut également découler d'un amateurisme « de vocation ». Pour les groupes qui relèvent de ce second type de pratique, la professionnalisation ne modifie pas la nature de l'engagement, mais peut être considéré comme un simple « changement de régime ». Des groupes initialement issus du monde amateur se sont engagés dans des trajectoires collectives de professionnalisation. Les trajectoires collectives de « grands amateurs » qui sautent le pas de la professionnalisation peuvent être lues comme la réorganisation marchande de groupes amateurs leur permettant de dépasser les limites rencontrées dans la promotion d'un projet artistique. La marchandisation est une réponse aux fragilités des groupes amateurs : incertitude quant à l'engagement des musiciens, limitation de la diffusion des productions, difficultés d'une administration non professionnelle. . . De ce point de vue, la continuité entre l'engagement des amateurs et celui des professionnels est réelle. La césure entre les deux tient aux réponses économiques différentes dictées par un même objectif de promotion d'un projet artistique.

La professionnalisation de ces chœurs a été portée par la diffusion du modèle de l'intermittence. Elle a abouti à la structuration d'un monde choral professionnel autour de trois types de groupes que caractérisent l'organisation du travail artistique en leur sein, leurs modèles économiques et leur répertoire. Les chœurs permanents, de répertoire lyrique⁵ sont en mesure de produire un nombre élevé de programmes qui font l'objet d'une diffusion sédentaire. Ces ensembles sont lourdement subventionnés, essentiellement par les collectivités locales. Les chœurs intermittents se sont développés autour de projets artistiques spécialisés dans la musique ancienne puis dans le répertoire choral romantique et contemporain. Ils fonctionnent selon une économie de tournée. Ils touchent moins de subventions directes que les précédents mais leur équilibre financier repose sur le fonctionnement d'un réseau de diffusion spécialisé qui lui-même capte le soutien des pouvoirs publics. Les groupes vocaux enfin fonctionnent selon une logique qui est plus proche de celle des ensembles de musique de chambre ou des troupes de théâtres. Ceux d'entre eux qui se spécialisent sur un répertoire populaire entrent dans une logique d'exploitation de leurs productions au sein d'un réseau de théâtres privés.

Le marché du travail des choristes alimentant le monde choral professionnel re-

5. Ou symphonique dans le cas des chœurs de la radio.

flète lui aussi l'histoire tardive de la professionnalisation du monde choral. Sa structure oppose un marché des emplois permanents et un marché de l'intermittence. Elle fait écho aux étapes de cette professionnalisation. Longtemps considéré comme un espace de relégation au sein du monde du chant lyrique, le marché du travail des chanteurs de chœurs s'est développé à partir des années 1980. Ce développement est passé par une reconnaissance du métier de choriste, et par une diversification des profils de formation des chanteurs.

*
*
*

Le monde choral français est partagé. Il est traversé par des clivages culturels et économiques profonds qui reproduisent l'opposition entre les univers des cultures savante et populaire. Cette césure fait de cet espace un univers hétérogène. Mais la pratique du chœur fait également l'objet d'un partage entre individus malgré l'éloignement de leurs motivations. Au-delà des divergences que suscite cette pratique musicale, elle met en jeu des mécanismes d'intégration qui régulent la négociation d'équilibres locaux. La construction d'une cohésion à l'échelle de groupes fonde l'unité du monde choral. Celui-ci ne peut être scindé en sous-ensembles homogènes et indépendants. Il est avant-tout un monde de l'art moyen. Il opère une synthèse culturelle originale dont les effets se font sentir dans la vie sociale des organisations qui le composent, comme dans les formes de son économie.

Cette dimension moyenne est le fruit d'une construction historique. Elle marque profondément les transformations du monde choral depuis les années 1940. La trajectoire que nous avons décrite est celle d'un univers artistique qui, dans ses valeurs sociales et esthétique, dans ses formes organisationnelles et économiques et dans ses trajectoires de professionnalisation, tient un équilibre toujours fragile entre des pratiques relevant de cultures musicales différentes. Segment dominé du monde de la musique savante, trop éloigné des cultures de masse de la musique amplifiée pour être réellement populaire, le chant choral se construit autour de l'idéal d'une fusion qui abolirait les frontières des hiérarchies symboliques.

On est en droit de s'interroger sur le devenir de cette synthèse culturelle originale. La parenthèse qui s'ouvre au XIX^e siècle, avec le développement d'une « idéologie chorale », très marquée par les philosophies sociales et politiques modernes, n'est-elle pas appelée à se refermer ? On peut en particulier se demander si la professionnalisation des années 1980–1990 ne marque pas une rupture. Les acteurs du

développement des chœurs de répertoire spécialisé revendiquent résolument leur appartenance au segment le plus légitime de la musique savante. Le mouvement de professionnalisation des chefs de chœurs s'appuie sur une logique de spécialisation et de promotion de la qualité technique de la pratique chorale. Dans quelle mesure ces évolutions ne marquent-elles pas un essoufflement de l'idéal choral qui se veut porteur d'une culture musicale de masse conciliant culture musicale populaire et tradition savante. Quelle que soit la lecture que l'on fait du devenir de « l'idéologie chorale » — affaiblissement ou transformation porteuse d'un renouvellement — ces évolutions ne sauraient masquer les fondements historiques de ce mouvement. Les transformations les plus récentes du monde choral prennent leur racines dans un idéal de remise en cause de la frontière qui sépare le savant du populaire.

CONCLUSION

Annexes

L'État des lieux du chant choral, Cadrage méthodologique¹

En 1998, les Missions voix en région sont inspectées par la DMDTS et se voient reprocher une connaissance insuffisante du milieu choral [DMDTS, 1998]. Elles produisent alors un dispositif d'enquête quantitative en réseau. Un groupe de travail composé de leurs représentants construit un questionnaire². Le protocole d'enquête élaboré à cette occasion est testé en Bretagne, avant d'être amendé puis repris par les autres régions. La diffusion des questionnaires et la saisie des réponses s'étale de 1999 à 2004. À l'issue de cette période quinze régions ont mené leur enquête à terme. Toutes ont diffusé le questionnaire à l'intégralité des chœurs recensés sur leur territoire, à l'exception des « chœurs liturgiques » et des ensembles dont les finalités sont pédagogiques³.

Les responsables des Missions voix se sont fixé 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'étude longitudinale⁴. Aussi riches soient les données produites, leur mobilisation dans le cadre d'une étude sociologique n'est pas sans poser des questions d'ordre méthodologique. Ce sont des acteurs issus du milieu étudié qui ont mené 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 mené en amont du processus d'enquête. Un tel regard est une condition essentielle de la validité des résultats de l'analyse.

La finalité première de cette enquête est politique : 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

1. Le texte est très largement extrait de l'introduction du rapport d'analyse des données de l'enquête d'État des lieux du chant choral, rédigé en 2005 à la demande du comité de pilotage de l'enquête.

2. Le questionnaire de cette enquête est reproduit dans le rapport des Missions voix et du ministère de la Culture publiant les résultats [Babé, 2007]. Celui-ci est consultable en ligne : <http://www.culture.gouv.fr/culture/dmdts/dmdtsept071.pdf>.

3. Chœurs de conservatoire ou de structures d'enseignement.

4. Les Missions voix se fixaient initialement comme objectif de réitérer leur enquête tous les cinq ans.

connaissance efficace, et au vu de considérations pratiques liées à leur situation au sein du milieu. Certains sujets sensibles par exemple⁵, 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 pas pour autant sans effet.

Chaque Mission-Voix a réalisé sa propre enquête, en mobilisant des outils communs élaborés par un « 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 posées par les bases de données de l'État des lieux 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.

Les effets induits par le questionnaire

Le travail de centralisation mené 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.

Au delà de la cohérence du processus d'enquête qu'il a permis, il faut s'interroger sur les effets de la composition du comité de pilotage sur le dispositif d'enquête, et en particulier sur la façon dont a été défini le questionnaire. Les acteurs qui ont élaboré le questionnaire appartiennent au monde auquel il 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, . . .) et d'élaborer en conséquence un questionnaire globalement pertinent. L'expertise a malgré tout des effets qui ne sont pas anodins.

Le questionnaire a été construit sur la base d'une représentation du milieu choral qui, pour être prégnante au sein du monde choral, n'en est pas pour autant partagée par l'ensemble des acteurs interrogés. Les catégories du questionnaire doivent être utilisées avec recul. 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. Ce positionnement des auteurs se traduit également dans les sujets que le questionnaire n'aborde pas.

5. On pense en particulier aux questions touchant au fonctionnement économique des ensembles.

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 (1 question touchant au budget des chœurs en est une illustration).

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.

De quoi parle-t-on ? La représentativité des données

En amont du travail d'homogénéisation réalisé par le comité de pilotage, l'enquête a été réalisée de façon indépendante par chaque Mission voix. 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 dernières enquêtes 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 posteriori*. On peut malgré tout faire l'hypothèse que l'impact de cet étalement reste limité. L'objectif ici est en effet de donner une image du monde choral dans ses grandes lignes. Les tendances générales que l'on a dégagées sont suffisamment ancrées pour ne pas avoir subi de révolution radicale en l'espace de 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 ?). De plus, 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. Certaines variables ne sont exploitables que pour une partie de la base de données, à l'exclusion des chœurs des premières régions.

Les questions les plus épineuses se posent au sujet de la représentativité des données de l'État des lieux. 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 ? La population qui a répondu à l'enquête a été construite en plusieurs temps

et de façon décentralisée. Cette question de la représentativité des données doit donc être posée au niveau des Missions voix qu'il avant de les envisager au niveau national.

Celles-ci ont travaillé sur la base de fichiers de chœurs qui leur sont propres. L'origine de ces bases de données 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. Le dépouillement de la presse locale en est une : chaque annonce de concert, de création d'association, d'assemblée générale, peut donner lieu à une mise à jour de la base de données. 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. 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 a apporté ses réponses et les solutions adoptées sont variées. 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.

Les Missions voix ont diffusé le questionnaire à l'ensemble des chœurs recensés. Cette solution a le mérite d'évacuer les questions méthodologique liées à la constitution d'un échantillon. Pour autant, cette exhaustivité ne règle pas tous les problèmes. Elle enferme 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. Les chœurs liturgiques, et à vocation pédagogique ont été exclus de la population de départ. Le repérage et la suppression de ces ensembles des bases de données a été plus ou moins rigoureux d'une région à l'autre. Certains enregistrements relèvent de ces situations, mais ceux-ci sont clairement sous-représentés. Il n'est donc pas pertinent de mobiliser l'état des lieux pour traiter ces sujets. D'autres angles morts sont des conséquences directes des méthodes de recensement. Certains types de pratiques échappent en très grande partie au repérage des missions voix. Les pratiques informelles en particulier sont difficiles à repérer pour les missions voix. L'existence de telles pratiques est connue, mais les groupes sans identité juridique, qui rassemblent des chanteurs sur la base d'amitiés personnelles, parfois de façon uniquement ponctuelle, qui donnent peu voire pas de concerts... échappent par nature à un recensement basé sur la visibilité publique des chœurs.

Aussi riches soient les données de cette l'État des lieux, il faut rester conscient de leurs limites. L'analyse des bases de données doit tenir compte des conditions dans lesquelles elles ont été constituées. Le dispositif d'enquête en réseau des Missions voix a eu des effets non négligeables sur le questionnaires et sur les modalités de recensement des chœurs interrogés. Le caractère secondaire de ces données ne doit pas nous interdire de les mobiliser. Il invite malgré tout à quelques précautions dans leur analyse. La construction du questionnaire nous incite à conserver un rapport critique aux catégories que celui-ci propose, et les limites du recensement nous imposent de rester prudent quant à la significativité de certains résultats. Il faut en particulier rester bien conscient des angles morts de l'enquête et se résoudre à ce que certaines questions restent dans l'ombre faute de garanties suffisantes quant à la représentativité de la base de données sur certains segments du monde choral.

Enquête sur l'Économie du monde choral amateur

L'enquête d'« État des lieux du chant choral » était initialement conçue par les Missions voix comme devant faire l'objet d'une réédition régulière tous les cinq ans. Suite à notre collaboration dans l'analyse des données, les Missions voix nous ont demandé de leur faire des propositions au sujet de la poursuite de leur processus d'enquête sur la base de l'analyse critique de leur procédure d'enquête. Étant donnée la lourdeur du processus qui avait mis en place et que peu d'entre elles étaient disposées à continuer à porter, nous leur avons conseillé d'alléger leur dispositif. Tout en les incitant à systématiser le recensement des ensemble vocaux — en unifiant en particulier leur méthodes de travail — nous leur avons proposé d'approfondir leur connaissance du monde choral par la réalisation d'enquêtes aux thématiques ciblées réalisées sur échantillons plutôt que de rééditer une enquête de très grande ampleur sur un questionnaire généraliste diffusé auprès de l'intégralité des ensembles recensés. Parmi les thématiques que nous leur avons proposées, les Missions voix ont retenu celle de l'économie du monde choral amateur¹. Un nouveau comité de pilotage auquel nous avons été associé a été mis sur pieds afin d'élaborer le dispositif d'enquête.

Questionnaire

L'objectif de l'enquête sur l'économie des chœurs amateurs était de combler les lacunes de l'État des lieux dont les auteurs, afin de ne pas heurter les répondants, se sont abstenus de poser des questions trop précises à ce sujet. L'État des lieux ne fournissait en particulier aucune donnée concernant les montants des budgets des chœurs. Il permettait de repérer les structures subventionnées mais ne donnait pas non plus d'information sur le volume des aides publiques.

L'élaboration du questionnaire devait faire face à plusieurs enjeux. Le fonctionnement d'un monde amateur relève d'une diversité de formes économiques dont certaines sont difficiles à cadrer avec la systématisme que demande une enquête quantitative. Selon les thèmes abordés, il a fallu se résoudre à laisser certaines questions en suspens. Par ailleurs, les contraintes auxquelles sont soumises les Missions voix en tant qu'acteurs du milieu restaient présentes dans le cadre de cette enquête. Des réticences à poser certaines questions sur l'économie informelle des ensembles en

1. Nous avons proposé trois dispositifs d'enquête à la réalisation desquels nous étions intéressés à collaborer. Le premier concernait les choristes et visait à produire des données permettant d'éclairer les caractéristiques socio-démographiques des chanteurs ainsi que leurs motivations. Le second consistait à produire des données permettant l'analyse structurale de réseaux locaux du monde choral. Le troisième concernait l'économie des ensembles amateurs et visait à combler les lacunes de la première enquête sur les ressources dont disposent les chœurs amateurs. C'est cette dernière option qui a été retenue par le réseau des Missions voix.

particuliers étaient justifiées par le biais de ne pas indisposer les répondants. La volonté par ailleurs de ne pas compromettre le taux de réponse par de telles questions nous a incité à ne pas aborder de façon frontale certaines questions sensibles (travail aux noir, photocopie illégale, ...).

Le questionnaire élaboré² est composé de quatre parties. Une première partie introductive est consacrée à des informations d'ordre général sur les ensembles interrogés : taille, date de création, répertoire, structure juridique, ... La dimension proprement économique de l'enquête est ensuite déclinée en trois temps. Les ressources financières étaient abordées dans un souci d'exhaustivité. Nous avons cherché à recenser l'ensemble des ressources susceptibles d'alimenter le budget d'un chœur : auto-financement (cotisations), subventions, produits de l'activité du chœur (revenus de concerts ou d'enregistrements), autre sources de financement (dons, mécénat, ...). Il était demandé aux ensembles de préciser les montants concernés. La partie suivante était consacré aux charges de fonctionnement des chœurs. La souplesse et la diversité des fonctionnements des chœurs interdisait d'envisager une approche exhaustive. Le questionnaire relève donc ici une série d'indicateur permettant de cerner les solutions matérielles adoptées et les sommes engagées sur une série de questions concrètes : hébergement, partitions, situation du chef et d'éventuels intervenants extérieurs... Enfin, la troisième partie effectue un zoom sur une question particulière qui est celle de l'organisation des concerts. Le questionnaire y cherche à cerner les conditions d'organisation de représentations ds choeurs amateurs (dépenses et recettes engagées).

Échantillonnage

Le questionnaire a été diffusé auprès d'un échantillon de 3 000 ensembles constitué de manière aléatoire à partir des bases de données des Missions voix participant à cette enquête. Deux difficultés ont été rencontrées à l'occasion de la constitution de cet échantillon. Certains chœurs avaient été écartés lors de la première enquête d'« État des lieux » (chœurs liturgiques et chœurs « à finalité pédagogique »). L'étude des conditions de réalisation de la première enquête ont révélé que les différentes Missions voix n'avaient pas appliqué ces consignes de la même façon. Surtout, toutes les régions ne disposaient dans leurs bases des indicateurs nécessaires pour identifier les chœurs qui auraient du être écartés. Nous avons donc décidé de n'exclure aucun type de chœur, tout en introduisant dans le questionnaire des indicateurs nous permettant d'identifier les ensembles relevant d'un type particulier.

La seconde difficulté rencontrée tient à une particularité régionale. En raison de son histoire, la région Alsace comporte en son sein un réseau extrêmement serré de chœurs liturgiques rassemblés en fédérations³. À la fois extrêmement nombreux et

2. Celui-ci peut-être consulté en ligne : http://www.pfi-culture.org/enquete/enq_docs/Questionnaire-Economie-des-choeurs.pdf.

3. L'héritage du mouvement Cécilien qui s'est développé en Allemagne à la fin du XIX^e siècle est particulièrement fort en Alsace. L'annexion de cette région à l'Allemagne de 1870 à 1918 a eu des conséquences importantes. Non seulement, l'Alsace était Allemande au moment du développement du mouvement Cécilien, mais en plus, l'annexion de l'Alsace au moment de la laïcisation de l'État

faciles à recenser« Car organisés en fédérations., ces ensembles étaient donc particulièrement présent dans les bases de données et clairement sur-représentés. L'exclusion systématique des chœurs liturgiques n'était pas possible dans la mesure où toutes les bases de données régionales ne permettaient pas de repérer ces ensembles. Le maintien du nombre élevé de chœurs liturgique n'était pas souhaitable dans la mesure où il entraînait une sur-pondération importante de ces groupes. Un ajustement a donc du être opéré au moment du tirage aléatoire de l'échantillon. Les chœurs liturgiques alsaciens ont été isolés et leur intégration à l'échantillon a été effectué par un tirage indépendant. Le nombre de chœurs liturgiques alsacien inclus dans l'échantillon a été fixé à 200⁴.

Méthodologie d'enquête

Les réponses aux questionnaires ont été collectées prioritairement par Internet. Nous avons développé un questionnaire en ligne permettant la saisie des données. Celui-ci était intégré à un site internet présentant la démarche de l'enquête⁵. La finalité du site était de fournir aux répondants de l'information sur la démarche d'enquête, ainsi que de leur apporter un soutien technique à la saisie des données⁶.

Les chœurs sélectionnés dans l'échantillon ont été contactés par voie postale. Le courrier papier qui leur a été envoyé leur demandait de répondre en questionnaire en fournissant l'url du site internet ainsi qu'un identifiant⁷ leur permettant de se connecter au questionnaire en ligne.

Afin de tempérer les effets de sélection liés à la passation d'un questionnaire en ligne, il était également laissé aux chœurs la possibilité de retourner leur questionnaire sous format papier. Les réponses étaient alors adressées à l'IFAC dont le personnel a assuré la saisie du questionnaire en ligne.

français a entraîné le prolongement du régime concordataire dans cette région, ce qui a favorisé le maintien de chœurs liturgiques bien structurés.

4. Les chœurs liturgiques alsaciens représentent 12% des chœurs recensés par les 14 régions participant à l'enquête. Le chiffre de 200 (soit environ 7% de l'échantillon) correspond à une estimation du poids que représenteraient les chœurs alsaciens au sein de notre population si l'ensemble des 22 régions métropolitaines avaient participé à l'enquête. L'absence de Mission voix dans certaines régions et l'incapacité d'évaluer la population totale des chœurs en France fait que cette évaluation est de toute façon arbitraire.

5. Le site et le questionnaire ont été hébergés par les serveurs de la plate-forme interrégionale des Missions voix. Celui-ci est toujours accessible : <http://www.economie-chant-choral.com/>.

6. Outre la page d'accueil et le questionnaire, le site contient une présentation du contexte et un rappel des résultats de l'enquête d'Etat des lieux des Missions voix, une présentation succincte des objectifs de l'enquête sur l'économie des chœurs amateurs, une présentation des partenaires de l'enquêtes, une FAQ et une note technique sur la saisie du questionnaire, ainsi qu'une version imprimable du questionnaire.

7. L'identifiant visait à contrôler que seuls les chœurs de l'échantillon étaient de saisir des réponses dans la base de données en ligne. Il permettait également de suivre le taux de réponse et de relancer les chœurs n'ayant pas répondu. Afin de garantir l'anonymat des réponses, les identifiants et les réponses étaient gérés par deux bases de données indépendantes qu'il n'était pas possible de faire correspondre. nous étions donc en mesure de repérer quel chœur avait répondu, sans être en mesure de repérer ses réponses en particulier dans la base.

Liste des tableaux

2.1	Répertoires pratiqués par les chœurs.	74
2.2	CAH sur les répertoires : Effectifs des classes	77
2.3	Probabilité d'aborder un genre donné selon les classes	78
2.4	Moyennes des fréquences pour les chœurs d'une classe abordant un répertoire donné	79
2.5	Croisement de la classe de répertoire V. avec le fait d'avoir une fonction liturgique.	83
3.1	Conceptions de la pratique chorale	160
5.1	Rythme de répétition et recrutement	216
5.2	Proportion de lecteurs et nombre de concerts donnés	216
5.3	Impact de l'environnement du chœur sur son recrutement	229
6.1	Les formes économiques du monde choral	257
6.2	Effectif moyen selon l'organisation du chœur	267
6.3	Ressources monétaires et identité juridique propre	271
6.4	Montant des cotisations	273
7.1	Régressions logistiques : impact des caractéristiques du chef de chœur sur la probabilité d'être rémunéré	302
8.1	Répartition des subventions	362
8.2	Régressions logistiques sur le fait d'obtenir une subvention	364
10.1	Typologie des ensembles vocaux professionnels	458

Table des figures

2.1	Classification des pratiques du répertoire	76
2.2	Un programme de concert choral.	93
2.3	Salakao, un chant africain (?)	106
2.4	O-re-mi, thème à l'unisson	110
2.5	O-re-mi, thème harmonisé	110
2.6	Cellule rythmique de Salakao, mesure régulière	111
2.7	Cellule rythmique de Salakao, mesure irrégulière	112
3.1	Un traitement uniforme de la partition	153
3.2	Sélectivité et technicité de l'appropriation de la partition	154
4.1	Mail : Proposition de découverte de la direction	179
4.2	Mail d'un chef de chœur, Recherche de répertoire	190
5.1	Mail collectif : <i>De l'utilité du site web</i>	207
5.2	Nombre de concerts annuels	217
6.1	Montant des recettes déclarées par les chœurs	251
6.2	Analyse des correspondances sur les propriétés économiques du chœur	253
6.3	Mail « Affiche Concert »	291
6.4	Structure économique du monde choral	296
7.1	Age des chefs de chœur et professionnalisation de la direction	303
7.2	La professionnalisation des chefs de chœur (Analyse des correspon- dances)	325
9.1	Nombre de financements et âge d'un ensemble	405

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

- [Abbott, 1988] ABBOTT, A. D. (1988). *The System of Professions; An Essay on the Division of Expert Labor*. The University of Chicago Press, Chicago.
- [Adams, 2004] ADAMS, B. (2004). *Rustic Cubism, Anne Dangar and the Art Colony at Moly-Sabata*. The University of Chicago Press, Chicago.
- [Akerlof, 1970] AKERLOF, G. A. (1970). The Market for Lemons : Qualitative Uncertainty and the Market Mechanism. *Quarterly Journal of Economics*, 84:488–500.
- [Alford et Szanto, 1995] ALFORD, R. et SZANTO, A. (1995). Orphée blessé : L'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 110:56–63.
- [Alten, 2010] ALTEN, M. (2010). Le militant et le technicien : la double identité du chef de chœur à cœur joie (1945–1956). In TÉTARD, F., BARRIOLADE, D., BROUSSELLE, V. et EGRET, J., éditeurs : *Cadres de jeunesse et d'éducation populaire 1918–1971*, pages 145–150. La Documentation française, Paris.
- [Arnold, 2004] ARNOLD, M. (2004). *Culture and Anarchy*. Kessinger Publishing, Whitefish.
- [Aubigny, 1998] AUBIGNY, B. (1998). *L'Ensemble vocal a cappella de 1945 à nos jours : Histoire d'une renaissance*. Éditions Champion, Paris.
- [Azéma, 1979] AZÉMA, J. (1979). *De Munich À La Libération, 1938–1944*. Numéro 14 de Nouvelle histoire de la France contemporaine. Le Seuil, Paris.
- [Babé, 2007] BABÉ, L. (2007). Une approche des pratiques chorales en France. Rapport technique, Observatoire des politiques du spectacle vivant – Ministère de la culture et de la communication / Direction de la musique, de la danse, du théâtre et du spectacle vivant, Paris.
- [Basso, 2006] BASSO, A. (2006). Genèse des institutions musicales modernes (XVII^e–XIX^e siècles). In NATTIEZ, J., éditeur : *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, Histoire des musiques européennes*, volume 4, pages 700–720. Actes Sud / Cité de la musique, Arles.
- [Baudrillard, 1998] BAUDRILLARD, J. (1998). *La société de consommation : ses mythes, ses structures*. Numéro 35 de Folio Essais. Denoël, Paris.
- [Baumol et Bowen, 1966] BAUMOL, W. J. et BOWEN, W. G. (1966). *Performing Arts; The Economic Dilemma*. The Twentieth Century Fund, New York.
- [Becker, 1985] BECKER, H. S. (1985). *Outsiders : Études de sociologie de la déviance*. Observations. Métailié, Paris.
- [Becker, 2002] BECKER, H. S. (2002). *Les ficelles du métier : Comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Guides Repères. Éditions la Découverte, Paris.
- [Becker, 2006] BECKER, H. S. (2006). *Les mondes de l'art*. Flammarion, Paris.

- [Beckert, 2009] BECKERT, J. (2009). The Social Order of Markets. *Theory and Society*, 38(3):245–269.
- [Berlioz, 1855] BERLIOZ, H. (1855). Le chef d'orchestre : Théorie de son art. In [Liébert, 1988], pages 1–98.
- [Boltanski, 1975] BOLTANSKI, L. (1975). La constitution du champ de la bande dessinée. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1(1):37–59.
- [Boltanski et Thévenot, 1991] BOLTANSKI, L. et THÉVENOT, L. (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*. Gallimard, Paris.
- [Boulanger, 1980] BOULANGER, M. (1980). Les CTP : Des acteurs de l'éducation populaire. *Les Cahiers de l'animation*, 28:1–72.
- [Bourdieu, 1967] BOURDIEU, P. (1967). Postface. In [Panofsky, 1967], pages 137–167.
- [Bourdieu, 1979] BOURDIEU, P. (1979). *La Distinction : Critique Sociale Du Jugement*. Le Sens commun. Éditions de Minuit, Paris.
- [Bourdieu, 1980] BOURDIEU, P. (1980). *Le sens pratique*. Le Sens commun. Éditions de Minuit, Paris.
- [Bourdieu, 1986] BOURDIEU, P. (1986). L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62–63:69–72.
- [Bourdieu, 1992] BOURDIEU, P. (1992). *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Libre examen. Politique. Le Seuil, Paris.
- [Bourdieu et Boltanski, 1965] BOURDIEU, P. et BOLTANSKI, L. (1965). *Un art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Le Sens commun. Éditions de Minuit, Paris.
- [Bousson, 2007] BOUSSON, F. (2007). *Les mondes de la guitare*. Musiques et champ social. L'Harmattan, Paris.
- [Brăiloiu, 1951] BRAÏLOIU, C. (1951). Le rythme aksak. *Revue de musicologie*, 33(99/100):71–108.
- [Brandl, 2008] BRANDL, E. (2008). Des arts moyens à l'ambivalence des cultures populaires ou comment faire plus de place à l'analyse de la pluralité en sociologie des arts et de la culture. In [Gaudez, 2008a], page 53.
- [Brandl, 2009] BRANDL, E. (2009). *L'ambivalence du rock : entre subversion et subvention : une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*. Collection Logiques sociales. Série Sociologie des arts. L'Harmattan, Paris.
- [Bryson, 1996] BRYSON, B. (1996). "Anything But Heavy Metal" : Symbolic Exclusion and Musical Dislikes. *American Sociological Review*, 61(5):884–899.
- [Bryson, 1997] BRYSON, B. (1997). What About the Univores? Musical Dislikes and Group-based Identity Construction Among Americans with Low Levels of Education. *Poetics*, 25(2–3):141–156.
- [Bureau de l'observation du spectacle vivant, 2008] BUREAU DE L'OBSERVATION DU SPECTACLE VIVANT (2008). Les principaux réseaux et programmes financés par le ministère de la culture. Rapport technique 3, Ministère de la culture

- et de la communication — Direction de la musique, de la danse, du théâtre et du spectacle vivant, Paris.
- [Buscatto, 2003] BUSCATTO, M. (2003). Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. *Revue française de sociologie*, 1:35–62.
- [Buscatto, 2008] BUSCATTO, M. (2008). L'art et la manière : ethnographies du travail artistique. *Ethnologie française*, 38(1):5–13.
- [Buscatto et Becker, 2007] BUSCATTO, M. et BECKER, H. S. (2007). *Femmes du jazz : musicalités, féminités, marginalités*. CNRS, Paris.
- [Caillé, 2009] CAILLÉ, A. (2009). Anti-utilitarisme et sociologie économique. In STEINER, P. et VATIN, F., éditeurs : *Traité de sociologie économique*, Quadrige, chapitre 3, pages 89–130. Presses Universitaires de France, Paris.
- [Callon *et al.*, 2007] CALLON, M., MILLO, Y. et MUNIESA, F., éditeurs (2007). *Market Devices*. The Sociological Review Monographs. Blackwell Publishing, Oxford.
- [Callon et Muniesa, 2003] CALLON, M. et MUNIESA, F. (2003). Les marchés économiques comme dispositifs collectifs de calcul. *Réseaux*, 122(6):189–233.
- [Canetti, 1966] CANETTI, E. (1966). *Masse et puissance*. Gallimard, Paris.
- [Chalvin, 2008] CHALVIN, A. (2008). La fête du chant ou l'évolution d'un rite national. *Le courrier des pays de l'est*, 1067(3):118–123.
- [Chan et Goldthorpe, 2007] CHAN, T. W. et GOLDTHORPE, J. H. (2007). Social Stratification and Cultural Consumption : Music in England. *European Sociological Review*, 23(1):1–19.
- [Chandler, 1977] CHANDLER, A. D. (1977). *The Visible Hand : The Managerial Revolution in American Business*. Harvard University Press, Cambridge.
- [Chazel, 1997] CHAZEL, F. (1997). La place de la fonction dans l'explication : la part d'innovation de l'argument durkheimien. In CUIN, C., éditeur : *Durkheim d'un siècle à l'autre*, pages 105–119. Presses Universitaires de France.
- [Chiapello, 1998] CHIAPELLO, E. (1998). *Artistes versus managers : Le management culturel face à la critique artiste*. Métailié, Paris.
- [Cler, 1994] CLER, J. (1994). Pour une théorie de l'aksak. *Revue de musicologie*, 80(2):181–210.
- [Clément, 1997] CLÉMENT, M. (1997). Des chorales Gouverné et Raugel aux chœurs de l'ORTF : Une histoire du chœur des années 1930 à 1963. Rapport technique, Radio France, Paris.
- [Coase, 1987] COASE, R. H. (1987). La nature de la firme. *Revue française d'économie*, 2(1):133–163.
- [Cohen *et al.*, 1972] COHEN, M. D., MARCH, J. G. et OLSEN, J. P. (1972). A Garbage Can Model of Organizational Choice. *Administrative Science Quarterly*, 17(1):1–25.
- [Corneloup, 1979] CORNELOUP, M. (1979). *Guide pratique du chant choral*. Éditions Francis Van de Velde, Paris.

- [Coulangeon, 1999a] COULANGEON, P. (1999a). Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation. *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 36:54–68.
- [Coulangeon, 1999b] COULANGEON, P. (1999b). *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle : Sociologie des carrières et du travail musical*. L'Harmattan, Paris.
- [Coulangeon, 2003] COULANGEON, P. (2003). La stratification sociale des goûts musicaux : Le modèle de la légitimité culturelle en question. *Revue française de sociologie*, 44(1):3–33.
- [Coulangeon, 2004a] COULANGEON, P. (2004a). Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie : Le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète? *Sociologie et sociétés*, 36(1):59–85.
- [Coulangeon, 2004b] COULANGEON, P. (2004b). *Les musiciens interprètes en France : portrait d'une profession*. Questions de culture. La Documentation française, Paris.
- [Coulangeon, 2005] COULANGEON, P. (2005). *Sociologie des pratiques culturelles*. Numéro 418 de Repères. La Découverte, Paris.
- [Cukrowicz, 1999] CUKROWICZ, H. (1999). Le prix du beau. *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 36:35–53.
- [Dale, 1993] DALE, A. (1993). Le rôle de l'analyse secondaire dans la recherche en sciences sociales. *Sociétés contemporaines*, 14(14-15):7–21.
- [Daucé et Lurton, 2007] DAUCÉ, S. et LURTON, G. (2007). Enquête sur les activités des ensembles de la FEVIS en 2006. Rapport technique, FEVIS, Paris.
- [Daumas et al., 1927] DAUMAS, G., de RANSE, M. et BOLER, C. (1927). *Roland, chansons populaires*. Procure de Musique, Saint-Leu-la-Forêt.
- [de Certeau, 1990] de CERTEAU, M. (1990). *L'Invention du quotidien. Arts de faire*. Numéro 146 de Collection Folio Essais. Gallimard, Paris.
- [de Verdalle, 2006] de VERDALLE, L. (2006). *Le Théâtre En Transition : De La RDA Aux Nouveaux Länder*. Collection Dialogiques. Maison des sciences de l'homme, Paris.
- [Del Col, 1999] DEL COL, E. (1999). « Travailler pour la gloire » : L'univers des oiseaux de cage. *Genèses*, 36:6–34.
- [Deslandres, 1998] DESLANDRES, G. (1998). Le chant choral en France : Propositions pour un plan de développement. Rapport technique, Ministère de la culture et de la communication — Direction de la musique, de la danse, du théâtre et du spectacle vivant, Paris.
- [DiMaggio, 1982] DIMAGGIO, P. (1982). Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston : The Creation of an Organizational Base for High Culture in America. *Media Culture Society*, 4(1):33–50.
- [DiMaggio, 1987] DIMAGGIO, P. (1987). Classification in Art. *American Sociological Review*, 52(4):440–455.

- [DiMaggio et Mukhtar, 2004] DIMAGGIO, P. et MUKHTAR, T. (2004). Arts Participation as Cultural Capital in the United States, 1982–2002 : Signs of Decline? *Poetics*, 32(2):169–194.
- [DiMaggio et Powell, 1983] DIMAGGIO, P. J. et POWELL, W. W. (1983). The Iron Cage Revisited : Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields. *American Sociological Review*, 48(2):147–160.
- [DMDTS, 1998] DMDTS (1998). Mission d'évaluation des centres d'art polyphonique. Rapport technique, Ministère de la Culture et de la communication ; Direction de la musique, de la danse et du spectacle vivant, Paris.
- [Doga, 2008] DOGA, M. (2008). Synthèse, vers un élargissement du champs artistique. In [Gaudez, 2008a].
- [Domenge, 2010] DOMENGE, F., éditeur (2010). *L'économie des chœurs*. Plateforme interrégionale d'échange et de coopération pour le développement culturel, Villeurbanne.
- [Donnat, 1994] DONNAT, O. (1994). *Les français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*. Textes à l'appui. La Découverte, Paris.
- [Donnat, 1996] DONNAT, O. (1996). *Les amateurs : Enquête sur les activités artistiques des Français*. La Documentation française.
- [Donnat, 1998] DONNAT, O. (1998). *Les pratiques culturelles des Français : Enquête 1997*. La Documentation française, Paris.
- [Donnat, 1999] DONNAT, O. (1999). La stratification sociale des pratiques culturelles et son evolution 1973–1997. *Revue française de sociologie*, 40(1):111–119.
- [Donnat, 2009] DONNAT, O. (2009). *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique : enquête 2008*. Ministère de la culture et de la communication, Paris.
- [Dubois, 1996] DUBOIS, V. (1996). *Institutions et politiques culturelles locales : Éléments pour une recherche socio-historique*. Comité d'histoire du Ministère de la culture, Paris.
- [Dubois, 1998] DUBOIS, V. (1998). Introduction générale : Des querelles de clocher aux clochers d'une querelle. In [Dubois et Poirrier, 1998], pages 13–19.
- [Dubois et al., 2009] DUBOIS, V., MÉON, J. et PIERRU, E. (2009). *Les mondes de l'harmonie : Enquête sur une pratique musicale amateur*. La Dispute, Paris.
- [Dubois et Poirrier, 1998] DUBOIS, V. et POIRRIER, P., éditeurs (1998). *Politiques locales et enjeux culturels : Les clochers d'une querelle, XIX^e–XX^e siècles*. Numéro 8 de Travaux et documents. Comité d'histoire du Ministère de la culture, Paris.
- [Dubuisson-Quellier et Barrier, 2007] DUBUISSON-QUELLIER, S. et BARRIER, J. (2007). Protester contre le marché : Du geste individuel à l'action collective. *Revue française de science politique*, 57(2):209–237.
- [Dumazedier, 1962] DUMAZEDIER, J. (1962). *Vers une civilisation du loisir ?* Le Seuil, Paris.

- [Durkheim, 1975] DURKHEIM, É. (1975). Communauté et société selon Tönnies. In *Éléments d'une théorie sociale*, Le Sens commun, pages 383–390. Éditions de Minuit, Paris.
- [Durkheim, 1986] DURKHEIM, É. (1986). *De la division du travail social*. Quadrige. Presses Universitaires de France, Paris.
- [Durkheim, 1988] DURKHEIM, É. (1988). *Les règles de la méthode sociologique*. Numéro 198 de Champs. Flammarion, Paris.
- [Durkheim, 1990] DURKHEIM, É. (1990). *Le suicide ; Étude de sociologie*. Quadrige. Presses Universitaires de France, Paris.
- [Durkheim, 2008] DURKHEIM, É. (2008). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Numéro Quadrige. Presses Universitaires de France, Paris, 6 édition.
- [Eme et Laville, 1996] EME, B. et LAVILLE, J.-L. (1996). Economie plurielle, économie solidaire : Précisions et compléments. *Revue du MAUSS semestrielle*, (7):246–268.
- [Enguehard, 2005] ENGUEHARD, O. (2005). Les maîtrises, forme d'avenir d'enseignement musical? Rapport technique, Institut Français d'Art Choral, Saintes.
- [Enguehard, 2007] ENGUEHARD, O. (2007). L'enseignement de la direction de chœur, rapport de synthèse de la mission d'étude nationale. Rapport technique, Institut Français d'Art Choral, Saintes.
- [Fagius, 2009] FAGIUS, G. (2009). *The Swedish Choral Miracle. On Choir Life in Sweden. Why, How and Where Do People Sing in Choirs?* Körsam, Uppsala.
- [Fardet, 2006] FARDET, É. (2006). *Le jazz et les groupes vocaux : Groupes, écritures et enseignements*. Thèse de doctorat, Université Marc Bloch, Strasbourg.
- [Faulkner et Becker, 2008] FAULKNER, R. R. et BECKER, H. S. (2008). Studying Something You Are Part of : The View from the Bandstand. *Ethnologie française*, 38(1):15–21.
- [François, 2002] FRANÇOIS, P. (2002). Production, convention et pouvoir : la construction du son des orchestres de musique ancienne. *Sociologie du Travail*, 44(1):3–19.
- [François, 2004] FRANÇOIS, P. (2004). Professionnels et amateurs. In NATTIEZ, J., éditeur : *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle — Les*, volume 2, pages 585–607. Actes Sud, Arles.
- [François, 2005] FRANÇOIS, P. (2005). *Le monde de la musique ancienne : sociologie économique d'une innovation esthétique*. Études sociologiques. Economica, Paris.
- [François, 2008] FRANÇOIS, P. (2008). *Sociologie des marchés*. Paris, armand colin édition.
- [François et al., 2005] FRANÇOIS, P., LURTON, G. et MAUBLANC, S. (2005). Les trajectoires d'insertion professionnelle des sortants de conservatoire. Rapport technique, Ministère de la culture et de la communication – Direction de la musique, de la danse, du théâtre et du spectacle vivant, Paris.

- [Freidson, 1986] FREIDSON, E. (1986). Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue française de sociologie*, 27(3):431–443.
- [Friedberg, 1993] FRIEDBERG, E. (1993). *Le pouvoir et la règle : Dynamiques de l'action organisée*. Le Seuil, Paris.
- [Friedberg et Urfalino, 1984] FRIEDBERG, E. et URFALINO, P. (1984). *Le jeu du catalogue : Les contraintes de l'action culturelle dans les villes*. La Documentation française, Paris.
- [Gaborit, 1992] GABORIT, P. (1992). Le ministère de la jeunesse et des sports. *Pouvoirs*, 61:57–70.
- [Gaudez, 2008a] GAUDEZ, F., éditeur (2008a). *Les arts moyens aujourd'hui : Actes du colloque international d'Albi, 30–31 mars, 1er avril 2006*. Collection Logiques sociales. Série Sociologie des arts. L'Harmattan, Paris.
- [Gaudez, 2008b] GAUDEZ, F. (2008b). Considérations liminaires à l'approche de la notion d'art moyen. In [Gaudez, 2008a], pages 29–42.
- [Geisler et Johansson, 2010] GEISLER, U. et JOHANSSON, K., éditeurs (2010). *Choir in Focus 2010*. Bo Ejeby Förlag, Göteborg.
- [Geoffray, 1966] GEOFFRAY, C. (1966). César Geoffray se raconte et raconte À Cœur Joie. *Le Chef de Cœur*, 12.
- [Geoffray, 1975] GEOFFRAY, C. (1975). *César Geoffray par ses textes*. Éditions À Cœur Joie, Lyon.
- [Giолitto, 1991] GIOLITTO, P. (1991). *Histoire de la jeunesse sous Vichy*. Perrin, Paris.
- [Girard et Gentil, 1996] GIRARD, A. et GENTIL, G., éditeurs (1996). *Les affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959–1969 : Journées d'étude des 30 novembre et 1^{er} décembre 1989*. Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris.
- [Godbout et Caillé, 1995] GODBOUT, J. et CAILLÉ, A. (1995). *L'esprit Du Don*. Numéro 67 de Boréal Compact. Boréal, Montréal.
- [Goffman, 1974] GOFFMAN, E. (1974). Perdre la face ou faire bonne figure ? In *Les Rites d'interaction*. Les Editions de Minuit, Paris.
- [González Martínez, 2000] GONZÁLEZ MARTÍNEZ, E. (2000). Postures lyriques : L'ajustement voix-rôle dans le travail interprétatif du chanteur soliste. *Revue française de sociologie*, 41(2):277–305.
- [Goody, 1986] GOODY, J. (1986). *La Raison graphique : La domestication de la pensée sauvage*. Le Sens commun. Éditions de Minuit, Paris.
- [Granovetter, 1973] GRANOVETTER, M. (1973). The Strength of Weak Ties. *The American Journal of Sociology*, 78(6):1360–1380.
- [Grieve, 2009] GRIEVE, V. (2009). *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*. University of Illinois Press, Urbana.
- [Grignon et Passeron, 1989] GRIGNON, C. et PASSERON, J. (1989). *Le savant et le populaire : Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Gallimard, Paris.

- [Gumplowicz, 2001] GUMFLOWICZ, P. (2001). *Les Travaux d'Orphée : Deux Siècles De Pratique Musicale Amateur En France, 1820-2000 : Harmonies-Chorales-Fanfars*. Aubier, Paris.
- [Hatchuel, 1995] HATCHUEL, A. (1995). Les marchés à prescripteurs : Crise de l'échange et genèse sociale. In JACOB, A. et VÉRIN, H., éditeurs : *L'inscription sociale du marché*, pages 205–225. L'Harmattan, Paris.
- [Heinich, 2006] HEINICH, N. (2006). Objets, problématiques, terrains, méthodes : Pour un pluralisme méthodique. *Sociologie de l'art — Opus*, 9-10:11–28.
- [Hirsch, 1972] HIRSCH, P. (1972). Processing Fads and Fashion : An Organization-set Analysis of Cultural Industry Systems. *The American Journal of Sociology*, 77(4):639–659.
- [Hirschman, 1970] HIRSCHMAN, A. O. (1970). *Exit, Voice, and Loyalty : Responses to Decline in Firms, Organizations, and States*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- [Hoggart, 1970] HOGGART, R. (1970). *La culture du pauvre : Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*. Le Sens commun. Éditions de Minuit, Paris.
- [Hulot, 1992] HULOT, Y. (1992). *Enseigner le chant choral : Enquête sur les centres régionaux d'art polyphonique. Étude réalisée à la demande de la DMD*. Ministère de la Culture et de la Communication : département Études et Prospectives, Paris.
- [Huynh, 1998] HUYNH, P. (1998). *La musique sous la République de Weimar*. Les chemins de la musique. Fayard, Paris.
- [IFAC, 2007] IFAC (2007). Les compétences en direction de chœur : Vers des référentiels métiers/compétences/formation. Rapport technique, Institut Français d'Art Choral, Saintes.
- [Jaeger, 1976] JAEGER, F. (1976). *César Geoffroy et A cœur joie*. Presses d'Ile-de-France, Paris.
- [Jouët, 2000] JOUËT, J. (2000). Retour critique sur la sociologie des usages. *Réseaux*, 18(100):487–521.
- [Jouvenet, 2006] JOUVENET, M. (2006). *Rap, techno, électro : Le musicien entre travail artistique et critique sociale*. Ethnologie de la France. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
- [Kaelin, 1974] KAELIN, P. (1974). *L'Art choral*. Éditions Berger-Levrault, Paris.
- [Keden, 2010] KEDEN, H. J. (2010). "Soldiers of German Song" and "Singing Revolutions" : Fields of Ideology-Critical "Choir Research". In [Geisler et Johansson, 2010], pages 95–103.
- [Koldau, 2010a] KOLDAU, L. (2010a). National Songs in the German-Danish Conflict. In [Geisler et Johansson, 2010], page 114.
- [Koldau, 2010b] KOLDAU, L. (2010b). Nationalism and National Religiosity. The German Oratorio in the 19th Century. In [Geisler et Johansson, 2010], pages 104–113.

- [Labey-Guimard et Ledent, 2008] LABEY-GUIMARD, G. et LEDENT, D. (2008). La chorale, une forme contemporaine de résistance symbolique. In LE GALL, D., éditeur : *Identités et genres de vie : Chroniques d'une autre France*, Sociologies et environnement, pages 45–57. L'Harmattan, Paris.
- [Lafabrègue, 2005] LAFABRÈGUE, C. (2005). Qui construit les données du sociologue ? Les problèmes posés par l'analyse secondaire des fichiers des licences fédérales. *Bulletin de méthodologie sociologique*, 86:55–82.
- [Lahire, 1998] LAHIRE, B. (1998). *L'homme pluriel : Les ressorts de l'action*. Collection Essais & recherches. Nathan, Paris.
- [Lamont, 1992] LAMONT, M. (1992). *Money, Morals, and Manners : The Culture of the French and American Upper-Middle Class*. Morality and society. University of Chicago Press, Chicago.
- [Lamont et Fournier, 1992] LAMONT, M. et FOURNIER, M. (1992). *Cultivating Differences : Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. University of Chicago Press, Chicago.
- [Lamont et Molnar, 2002] LAMONT, M. et MOLNAR, V. (2002). The Study of Boundaries in the Social Sciences. *Annual review of sociology*, 28:167–196.
- [Lamy et Weber, 1999] LAMY, Y. et WEBER, F. (1999). Amateurs et professionnels. *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 36:2–5.
- [Landowski, 1969] LANDOWSKI, M. (1969). Plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises. In [Girard et Gentil, 1996].
- [Landowski, 1996] LANDOWSKI, M. (1996). La création d'une politique musicale en France. In [Girard et Gentil, 1996], pages 115–121.
- [Laville et Sainsaulieu, 2004] LAVILLE, J. et SAINSAULIEU, R. (2004). *Sociologie de l'association : des organisations à l'épreuve du changement social*. Sociologie économique. Desclée de Brouwer, Paris.
- [Laville, 1999] LAVILLE, J. L. (1999). *Une Troisième Voie Pour Le Travail*. Sociologie économique. Desclée de Brouwer, Paris.
- [Laville, 2000] LAVILLE, J. L. (2000). Le tiers secteur : un objet d'étude pour la sociologie économique. *Sociologie du travail*, 42(4):531–550.
- [Lazega, 1998] LAZEGA, E. (1998). *Réseaux sociaux et structures relationnelles*. Presses Universitaires de France, Paris.
- [Le Bon, 1981] LE BON, G. (1981). *Psychologie des foules*. Numéro 14 de Quadrige. Presses Universitaires de France, Paris.
- [Lebon, 2009] LEBON, F. (2009). *Les animateurs socioculturels*. Numéro 495 de Repères. La Découverte, Paris.
- [Lehmann, 1995] LEHMANN, B. (1995). L'envers de l'harmonie. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 110:3–22.
- [Lehmann, 2002] LEHMANN, B. (2002). *L'Orchestre dans tous ses éclats*. La Découverte, Paris.

- [Lephay-Merlin et Duboscq, 1995] LEPHAY-MERLIN, C. et DUBOSCQ, B. (1995). *Les dépenses culturelles des régions : Analyse et évolution 1974-1990*. Annuaire statistique de la culture. La Documentation française, Paris.
- [Lepinard, 2000] LEPINARD, B. (2000). Le chant choral dans les années trente : art d'élite, art populaire ou "dis moi ce que tu chantes...". In PISTONE, D., éditeur : *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, pages 205-222. Honoré Champion, Paris.
- [Lepinard, 2001] LEPINARD, B. (2001). Le répertoire choral des mouvements de jeunesse. In CHIMÈNES, M., éditeur : *La Vie musicale sous Vichy*. Complexe, Bruxelles.
- [Lepinard, 2006] LEPINARD, B. (2006). La diffusion de la musique chorale en France après 1890 : Les voies de la décentralisation selon Charles Bordes. *Revue de musicologie*, 92(1):177-193.
- [Liébert, 1988] LIÉBERT, G., éditeur (1988). *L'art du chef d'orchestre*. Pluriel. Hachette, Paris.
- [Liébert, 1990] LIÉBERT, G. (1990). *Ni empereur ni roi, chef d'orchestre*. Découverte. Gallimard, Paris.
- [Lurton, 2005] LURTON, G. (2005). Structures intermédiaires et trajectoires de professionnalisation des musiciens classiques. Mémoire de master recherche, Sciences Po, Paris.
- [Lurton, 2007] LURTON, G. (2007). Le monde des pratiques chorales : esquisse d'une topographie. Rapport technique, Observatoire des politiques du spectacle vivant — Ministère de la culture et de la communication / Direction de la musique, de la danse, du théâtre et du spectacle vivant, Paris.
- [Lurton et al., 2005] LURTON, G., OTTO, N. et SHEN, Z. (2005). L'Action antipublicitaire : Structuration et modes d'organisation d'actions militantes. Mémoire du chantier de recherche, Sciences Po. sous la direction de Sophie Dubuisson-Quellier et de Julien Barrier.
- [M-B et al., 1955] M-B, DANGAR, A., GEOFFRAY, C., DEVEYLE, L. et DEROU-DILLE, R. (1955). *Moly Sabata*. Éditions Atelier de la Rose.
- [Marchal, 1992] MARCHAL, E. (1992). L'entreprise associative entre calcul économique et désintéressement. *Revue française de sociologie*, 33(3):365-390.
- [Martorella, 1982] MARTORELLA, R. (1982). *The Sociology of Opera*. Praeger Publishers, New York.
- [Marx et Engels, 1972] MARX, K. et ENGELS, F. (1972). *L'Idéologie allemande. 1 : Feuerbach. Précédé des Thèses sur Feuerbach*. Éditions sociales, Paris.
- [Mattelart et Érik Neveu, 2008] MATTELART, A. et ÉRIK NEVEU (2008). *Introduction aux cultural studies*. Numéro 363 de Repères. la Découverte, Paris.
- [Mauger, 2006a] MAUGER, G., éditeur (2006a). *Droits d'entrée : Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.

- [Mauger, 2006b] MAUGER, G., éditeur (2006b). *L'accès à la vie d'artiste : Sélection et consécration artistiques*. Collection Champ social, ISSN 1779-7543. Éditions du Croquant, Bellecombe-en-Bauges (Savoie).
- [Mauss, 1991] MAUSS, M. (1991). Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. In *Sociologie et anthropologie*, Quadrige, pages 145–273. Presses Universitaires de France, Paris.
- [Menger, 1980] MENGER, P. (1980). *La condition du compositeur et le marché de la musique contemporaine*. La Documentation française, Paris.
- [Menger, 1989] MENGER, P. (1989). Rationalité et incertitude de la vie d'artiste. *L'année sociologique*, 39:111–151.
- [Menger, 2002] MENGER, P. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur*. Le Seuil, Paris.
- [Menger, 2005] MENGER, P. (2005). *Les intermittents du spectacle : Sociologie d'une exception*. Collection Cas de figure. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris.
- [Menger, 2009a] MENGER, P. (2009a). Est-il rationnel de travailler pour s'épanouir ? Philosophie et Management. Compte-rendu de la conférence du 12 décembre 2009.
- [Menger, 2009b] MENGER, P. (2009b). *Le travail créateur : S'accomplir dans l'incertain*. Le Seuil / Gallimard, Paris.
- [Merton, 1968] MERTON, R. K. (1968). The Matthew Effect in Science : The Reward and Communication Systems of Science are Considered. *Science*, 159(3810):56–63.
- [Mignon, 2007] MIGNON, J. (2007). *Une histoire de l'éducation populaire*. Alternatives sociales. La Découverte, Paris.
- [Morinière, 2007] MORINIÈRE, T. (2007). *Le théâtre des amateurs : Un jeu sur plusieurs scènes*. Éditions du Croquant, Bellecombe-en-Bauges.
- [Moulin, 1983] MOULIN, R. (1983). De l'artisan au professionnel : L'artiste. *Sociologie du travail*, 25(4):388–403.
- [Moulin, 1997] MOULIN, R. (1997). *L'artiste, l'institution et le marché*. Champs. Flammarion, Paris.
- [Moulinier, 2002] MOULINIER, P. (2002). *Politique culturelle et décentralisation*. L'Harmattan, Paris.
- [Nissen, 2010] NISSEN, P. (2010). Come, Let us Sing! Choir, Music and Identity in the History of Modern Mass Society. In [Geisler et Johansson, 2010], pages 117–124.
- [Ozouf, 1987] OZOUF, M. (1987). *La fête révolutionnaire : 1789–1799*. Bibliothèque des histoires. Gallimard, Paris.
- [Panofsky, 1967] PANOFSKY, E. (1967). *Architecture gothique et pensée scholastique*. Éditions de Minuit, Paris.
- [Paradeise et al., 1998] PARADEISE, C., CHARBY, J. et VOURC'H, F. (1998). *Les comédiens : Profession et marchés du travail*. Sciences sociales et sociétés. Presses Universitaires de France, Paris.

- [Pascal, 1978] PASCAL, B. (1978). *Pensées*. Seuil, Paris.
- [Passeron, 1989] PASSERON, J. (1989). Biographies, flux, itinéraires, trajectoires. *Revue française de sociologie*, 31:3–22.
- [Perrenoud, 2007] PERRENOUD, M. (2007). *Les musicos : Enquête sur des musiciens ordinaires*. Textes à l'appui. Série Enquêtes de terrain. La Découverte, Paris.
- [Peterson, 1992] PETERSON, R. A. (1992). Understanding Audience Segmentation : From Elite and Mass to Omnivore and Univore. *Poetics*, 21(4):243–258.
- [Peterson, 1997] PETERSON, R. A. (1997). The Rise and Fall of Highbrow Snobbery as a Status Marker. *Poetics*, 25(2-3):75–92.
- [Peterson et Kern, 1996] PETERSON, R. A. et KERN, R. M. (1996). Changing Highbrow Taste : From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*, 61(5):900–907.
- [Peterson et Simkus, 1992] PETERSON, R. A. et SIMKUS, A. (1992). How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups. In [Lamont et Fournier, 1992], pages 152–186.
- [Peyronie, 1998] PEYRONIE, H. (1998). *Instituteurs : Des maîtres aux professeurs d'école : Formation, socialisation et « manière d'être au métier »*. Presses Universitaires de France, Paris.
- [Piore, 1978] PIORE, M. J. (1978). Dualism in Labor Market : A Response to Uncertainty and Flux. The Case of France. *Revue Economique*, 1:26–48.
- [Pistone, 1979] PISTONE, D. (1979). *La musique en France de la Révolution à 1900*. Musique - Musicologie. Éditions Champion, Paris.
- [Pistone, 2001] PISTONE, D. (2001). État de la question et perspectives de recherche. In RAVET, H., éditeur : *L'observation des pratiques musicales. Méthodes et enjeux. Actes de la journée d'études du 28 Avril 2001*, Conférences et séminaires, pages 7–22. Université de Paris-Sorbonne Observatoire Musical Français, Paris.
- [Poirrier et al., 1995] POIRRIER, P., RAB, S., RENEAU, S. et VADELORGE, L., éditeurs (1995). *Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales*. Comité d'histoire du Ministère de la culture, Paris.
- [Polanyi, 1957] POLANYI, K. (1957). *Trade and Market in the Early Empires ; Economics in History and Theory*. Free Press, New York.
- [Polanyi, 2009] POLANYI, K. (2009). *La grande transformation : Aux origines politiques et économiques de notre temps*. Tel. Gallimard, Paris.
- [Poliak, 2006] POLIAK, C. F. (2006). Pratiques et univers de consolation : Les écrivains amateurs. In [Mauger, 2006a], pages 215–250.
- [Poujol et Romer, 1996] POUJOL, G. et ROMER, M. (1996). *Dictionnaire biographique des militants : XIX^e–XX^e siècles : De l'éducation populaire à l'action culturelle*. L'Harmattan, Paris.
- [Proust, 2003] PROUST, S. (2003). La communauté théâtrale ; entreprises théâtrales et idéal de la troupe. *Revue française de sociologie*, 44(1):93–113.

- [Ravet, 1998] RAVET, H. (1998). *Les musiciennes d'orchestre : la place et le statut de la femme clarinettiste dans les orchestres français*. Documents de recherche OMF. Série Sociologie des faits musicaux et modèles culturels ; 4. Université de Paris-Sorbonne, Observatoire musical français, Paris.
- [Rehding, 2005] REHDING, A. (2005). Wax Cylinder Revolutions. *The Musical Quarterly*, 88(1):123—160.
- [Rehding, 2006] REHDING, A. (2006). On the Record. *Cambridge Opera Journal*, 18(01):59—82.
- [Rubin, 1992] RUBIN, J. S. (1992). *The Making of Middlebrow Culture*. The University of North Carolina Press.
- [Saez, 1985] SAEZ, G. (1985). Les politiques de la culture. In GRAWITZ, M. et LECA, J., éditeurs : *Traité de sciences politiques*, volume Les politiques publiques, chapitre 4, pages 387–422. Presses Universitaires de France, Paris.
- [Salaün, 1995] SALAÜN, D. (1995). Compte rendu des travaux du niveau 1. In *Actes des universités d'été 1991–1992–1993 : Technique de la direction de chœur Chambon-Sur-Lac (Puy-de-Dôme)*. Centre Régional de documentation pédagogique d'Auvergne.
- [Schafer, 1991] SCHAFFER, M. (1991). *Le paysage sonore : Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les ages*. J.C. Lattès, Paris.
- [Schelling, 2007] SCHELLING, T. C. (2007). *La tyrannie des petites décisions, les macroeffets de nos microdécisions*. Dunod, Paris.
- [Steiner, 2007] STEINER, P. (2007). Karl polanyi, viviana zelizer et la relation marchés-société. *Revue du MAUSS*, 29(1):257–280.
- [Tétard, 1993] TÉTARD, F. (1993). L'éducation populaire, l'histoire d'un rattachement manqué. In *L'éducation populaire au tournant des années soixante. Etat, mouvement, sciences sociales*, numéro 10 de Documents de l'INJEP, pages 35–54. Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire, Marly-le-Roi.
- [Tétard, 2010] TÉTARD, F. (2010). Les instructeurs spécialisés d'éducation populaire, un corps privé d'intérêt public (1944-1971). In TÉTARD, F., BARRIOLADE, D., BROUSSELLE, V. et EGRET, J., éditeurs : *Cadres de jeunesse et d'éducation populaire 1918-1971*, pages 197–209. La Documentation française, Paris.
- [Tétard et al., 2010] TÉTARD, F., BARRIOLADE, D., BROUSSELLE, V. et EGRET, J., éditeurs (2010). *Cadres de jeunesse et d'éducation populaire 1918-1971*. La Documentation française, Paris.
- [Testart, 2001] TESTART, A. (2001). Échange marchand, échange non marchand. *Revue française de sociologie*, 42(4):719–748.
- [Thompson, 2004] THOMPSON, E. A. (2004). *The soundscape of modernity : Architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900–1933*. MIT Press, Cambridge, Mass.
- [Tönnies, 1977] TÖNNIES, F. (1977). *Communauté et société : Catégories fondamentales de la sociologie pure*. Retz — La bibliothèque du CEPL, Paris.

- [Tournès, 2008] TOURNÈS, L. (2008). *Du phonographe au MP3 : XIX^e–XX^e siècles. Une histoire de la musique enregistrée*. Numéro Mémoires/cultures. Éditions Autrement, Paris.
- [Towse, 1992] TOWSE, R. (1992). The Earnings of Singers : An Economic Analysis. In TOWSE, R. et KHAKEE, A., éditeurs : *Cultura Economics*, pages 209–217. Springer-Verlag, Berlin/Heidelberg.
- [Tranchefort, 1993] TRANCHEFORT, F., éditeur (1993). *Guide de la musique sacrée et chorale profane*. Les indispensables de la musique. Fayard, Paris.
- [Urfalino, 1989] URFALINO, P. (1989). Les politiques culturelles : Mécénat caché et académies invisibles. *L'année sociologique*, 39:81–109.
- [Urfalino, 2004] URFALINO, P. (2004). *L'invention de la politique culturelle*. Hachette, Paris.
- [van Eijck, 2001] van EIJCK, K. (2001). Social Differentiation in Musical Taste Patterns. *Social Forces*, 79(3):1163–1185.
- [Veitl, 2001] VEITL, A. (2001). Des mélomanes ou des musiciens ? Les enjeux d'une politique de la musique (1965–1998). *Le débat*, 116:81–93.
- [Veitl, 2010] VEITL, A. (2010). Des politiques et des musiques. In POIRRIER, P., éditeur : *Politiques et pratiques de la culture*, les Notices, pages 137–147. La Documentation française, Paris.
- [Veitl et Duchemin, 2000] VEITL, A. et DUCHEMIN, N. (2000). *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique*. Numéro 10 de Travaux et documents. Comité d'histoire du Ministère de la culture, Paris.
- [Wagner, 1962] WAGNER, C. (1962). *Meneur de chant*. Presses d'Ile-de-France, Paris.
- [Weber, 1998] WEBER, F. (1998). *L'honneur des jardiniers : Les potagers dans la France du XX^e siècle*. Socio-histoires. Belin, Paris.
- [Weber, 2000] WEBER, F. (2000). Transactions marchandes, échanges rituels, relations personnelles. *Genèses*, 41(2000/4):85–107.
- [Weber, 2009] WEBER, F. (2009). *Le travail à-côté : Une ethnographie des perceptions*. Numéro 5 de Collection En temps & lieux. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris.
- [Weber, 1978] WEBER, M. (1978). *Economy and Society : An Outline of Interpretative Sociology*. University of California Press, Berkeley.
- [Weber, 1992] WEBER, M. (1992). *Essais sur la théorie de la science*. Agora. Presses pocket, Paris.
- [Weber, 1996] WEBER, M. (1996). Considérations intermédiaires : Théorie des degrés et des orientations du refus religieux du monde. In *Sociologie des religions*, pages 410–460. Gallimard, Paris.
- [Weber, 2008] WEBER, M. (2008). *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Numéro 837 de Champs. Classiques. Flammarion, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

- [Woolf, 1974] WOOLF, V. (1974). *The Death of the Moth and Other Essays*. Harcourt Brace Jovanovich, New York.
- [Zavisca, 2005] ZAVISCA, J. (2005). The Status of Cultural Omnivorism : A Case Study of Reading in Russia. *Social Forces*, 84(2):1233–1255.
- [Zelizer, 1997] ZELIZER, V. A. R. (1997). *The Social Meaning of Money*. Princeton University Press, Princeton, N.J.
- [Zelizer, 2005] ZELIZER, V. A. R. (2005). *The Purchase of Intimacy*. Princeton University Press, Princeton, NJ.

TABLE DES MATIÈRES

Table des matières

Sommaire	iii
Remerciements	v
Introduction	1
Construction d'un objet hétérogène	3
Les frontières d'un monde	4
Des angles morts	6
Objectifs et enjeux théoriques	8
Une monographie socio-historique	8
Perspectives théoriques	12
Méthodologie	19
Terrains qualitatifs	19
Données quantitatives	25
Cheminement	28
I Le monde choral	31
1 Ancrages historiques	35
Introduction	35
1.1 Un désert choral ?	36
1.1.1 Un espace désinstitutionnalisé	36
1.1.2 Le chant sous l'occupation	40
1.1.3 Une idéologie socio-musicale européenne ?	42
1.2 Le « moment À Cœur Joie ».	44
1.2.1 À Cœur Joie, parcours des fondateurs	46
1.2.2 L'idéologie chorale selon À Cœur Joie	51
1.2.3 Institutionnalisation de répertoires d'actions	57
1.2.4 Paradoxe chronologique	62
1.3 Cinquante ans pour un renversement	66
1.3.1 De la marginalité.	66
1.3.2 ... À la reconnaissance ?	67
Conclusion	68
2 Un genre moyen	71
Introduction	71
2.1 Les pratiques du répertoire	72
2.1.1 Décrire les pratiques du répertoire choral	72

2.1.2	Le répertoire savant	77
2.1.3	L'éclectisme choral	80
2.1.4	Les répertoires populaires	81
2.2	Hiéarchies symboliques	84
2.2.1	Les hiéarchies des pratiques culturelles.	84
2.2.2	Savant et populaire, une opposition adoucie	85
2.2.3	Éclectisme et spécialisation, une hiéarchie inversée	91
2.2.4	Deux hiéarchies complémentaires	96
2.3	L'harmonisation, fondement d'un art moyen	96
2.3.1	Qu'est-ce qu'un art moyen ?	97
2.3.2	Une musique harmonisée	101
2.3.3	Ce que l'harmonisation fait à la musique populaire	105
2.3.4	L'art moyen, un art hybride	115
	Conclusion	116
 II Les acteurs du monde choral		119
 3 Loisir et vocation		123
	Introduction	123
3.1	Le chant choral comme loisir	125
3.1.1	« L'essentiel, c'est d'abord de se faire plaisir. »	126
3.1.2	Les plaisirs du chœur	129
3.1.3	Une pratique sociale	135
3.1.4	Des trajectoires passives	139
3.2	Le chant choral comme vocation	142
3.2.1	Le répertoire : de l'indifférence à la spécialisation	142
3.2.2	La diversité des rapports à la technique	146
3.2.3	La vocation chorale	152
3.3	Trajectoires individuelles	158
3.3.1	Deux rapports au chant choral	158
3.3.2	Le rôle des institutions de formation musicale	161
3.3.3	Des logiques d'engagement changeantes	163
	Conclusion	166
 4 Les chefs de chœur		167
	Introduction	167
4.1	Un « musicien silencieux »	168
4.1.1	Chanter par la bouche des autres	168
4.1.2	L'efficacité du geste	169
4.1.3	Les fondements du pouvoir	171
4.2	Devenir chef de chœur, un choix collectif	175
4.2.1	La construction d'un rôle	177
4.2.2	La délégation d'autorité	178
4.2.3	L'expertise validée par la formation musicale	180

4.2.4	Apprentissage de l'autorité	182
4.3	Les facettes de la direction	184
4.3.1	Animateurs et musiciens, métaphores et technicité	185
4.3.2	La recherche de répertoire	188
4.3.3	La pédagogie	192
4.3.4	Attributions non musicales	195
	Conclusion	200
5	Les chœurs	201
	Introduction	201
5.1	Construire une œuvre commune	203
5.1.1	La question de l'apprentissage	203
5.1.2	Coopérer entre choristes	206
5.1.3	Temporalités musicales du chœur.	211
5.2	Les dynamiques du monde choral	218
5.2.1	Tyrannie des petites décisions chorales	218
5.2.2	Tension et intégration du monde choral	222
5.3	Les formes d'intégration du monde choral	226
5.3.1	Intégration esthétique	226
5.3.2	Intégration antérieure à la pratique chorale	232
5.3.3	Intégration par la pratique	234
5.3.4	Esthétique et sociabilité, des relations ambivalentes	241
	Conclusion	243
III	Économie d'un monde amateur	245
6	Les économies du monde choral	249
	Introduction	249
6.1	Les formes de l'économie chorale	251
6.1.1	Les dimensions économiques du monde choral	252
6.1.2	Typologie de l'économie chorale	255
6.2	Économies non monétaires	259
6.2.1	Réciprocité non monétaire : l'économie de la gratuité	260
6.2.2	Redistribution non monétaire : les chœurs rattachés	268
6.2.3	Conditions d'une économie non monétaire	269
6.3	Réciprocité monétaire : la forme associative	270
6.3.1	La cotisation : ressource économique et intégration	271
6.3.2	Rationalité budgétaire de l'administration chorale	277
6.4	Les concerts : de la réciprocité au marché	287
6.4.1	Les concerts amateurs	287
6.4.2	L'entrée dans une logique marchande.	292
6.4.3	L'intégration esthétique comme ressource économique	294
	Conclusion	295

7	La professionnalisation de la direction	299
	Introduction	299
7.1	La transformation d'une activité	300
7.1.1	La professionnalisation de la direction	300
7.1.2	Les chefs professionnels	301
7.1.3	Transformations institutionnelles	304
7.2	Transformation des formations à la direction	306
7.2.1	Autodidaxie et compagnonnage	306
7.2.2	Les stages : un héritage de l'éducation populaire	308
7.2.3	Les Centres d'Art Polyphoniques	310
7.2.4	L'entrée du chant choral au conservatoire	312
7.2.5	Cursus d'enseignement et d'animation musicale	314
7.3	La profession de chef de chœur	319
7.3.1	Pluriactivité : les limites de la rémunération	319
7.3.2	Activités non musicales	321
7.3.3	Activités d'enseignement	323
7.3.4	Une profession clivée	324
	Conclusion	327
8	Les politiques du monde choral	329
	Introduction	329
8.1	Le moment de l'éducation populaire	331
8.1.1	L'administration de la jeunesse et des sports	332
8.1.2	La coproduction des politiques du chant choral	335
8.1.3	Exclusion du chant choral des « Affaires culturelles »	338
8.2	Le temps de « la Culture »	341
8.2.1	Une politique déconcentrée	344
8.2.2	Cohérence et diffusion des dispositifs	353
8.2.3	Les années 1990 à 2000 : retrait ou normalisation ?	358
8.2.4	Des politiques « moyennes » ?	360
8.3	Les subventions au monde choral	361
8.3.1	Panorama des subventions aux ensembles amateurs	361
8.3.2	Les déterminants des sources de financement	363
8.3.3	Les principes de soutien aux chœurs	367
8.3.4	Cofinancements	370
	Conclusion	374
IV	Les ensembles professionnels	377
9	Une professionnalisation collective	381
	Introduction	381
9.1	Les fondements de la professionnalisation	384
9.1.1	L'amateurisme comme origine ?	384
9.1.2	Les moteurs de la professionnalisation	387

TABLE DES MATIÈRES

9.2	Porter le projet, gérer, financer	390
9.2.1	Projet artistique et administration	390
9.2.2	Capter des financements	397
9.2.3	La stabilisation des financements	401
9.3	Un entrepreneuriat de groupe	406
9.3.1	Un investissement collectif	406
9.3.2	Les limites de l'articulation amateurs/professionnels	410
9.3.3	Ambiguïté de l'organisation marchande	416
	Conclusion	420
10	Cartographie d'un monde professionnel	423
	Introduction	423
10.1	Les chœurs permanents	424
10.1.1	Le chœur symphonique de Radio-France	426
10.1.2	Les chœurs permanents d'opéra	431
10.2	La diffusion du modèle intermittent	435
10.2.1	La professionnalisation des années 1980–1990	436
10.2.2	Le modèle des ensembles intermittents	442
10.3	Les ensembles vocaux de répertoire populaire	449
10.3.1	Organisation du travail	451
10.3.2	Production et diffusion	454
	Conclusion	457
11	Choristes professionnels	459
	Introduction	459
11.1	Structure d'un marché du chant classique	460
11.1.1	Le segment de la permanence	461
11.1.2	Développement d'un marché de l'intermittence	464
11.1.3	Les tensions d'un marché	467
11.2	Les métiers du chœur	472
11.2.1	Le chœur du point de vue du monde lyrique	472
11.2.2	Choriste, un nouveau métier	480
11.2.3	Vers une dilution des frontières	487
	Conclusion	490
	Conclusion	491
	Trajectoire historique d'un art moyen	491
	Hétérogénéité des conventions	493
	Équilibres locaux, intégration et formes économiques	494
	Diversité d'une économie amateur et inégalités	495
	Professionnalisation	496

TABLE DES MATIÈRES

Annexes	501
L'État des lieux du chant choral	503
Enquête sur l'Économie du monde choral amateur	509
Liste des tableaux	512
Table des figures	514
Bibliographie	516
Table des matières	538