

# **Travail de recherche**

mémoire

2<sup>e</sup> cycle (Master)

Année universitaire 2022-2023

**La direction de chœur en France :  
état des lieux et propositions pour l'avenir**

Lucile de TRÉMIOLLES

**Discipline principale : FEM Musique – direction d’ensembles vocaux**

# Table des matières

<b>Introduction .....</b>	<b>3</b>
<b>I. UNE HISTOIRE SINGULIÈRE.....</b>	<b>8</b>
A. <i>CHANT ET UTILITÉ PUBLIQUE.....</i>	8
B. <i>DE L'ANCIEN RÉGIME À LA RÉPUBLIQUE .....</i>	10
B.1. Une brève histoire des maîtrises.....	10
B.2. Les masses chantantes de la Révolution et les Orphéons, ou l'origine de la pratique en amateur.....	12
B.3. De la Troisième République à 1945 ou les origines du Plan Choral .....	13
B.3. Une classe de chœur au conservatoire ? .....	16
C. <i>DE 1945 À NOS JOURS.....</i>	18
C.1. La réforme Landowski ou l'animation des territoires .....	18
C.2. Vers une professionnalisation de la direction de chœur .....	21
<b>II. DES PRATIQUES, DES METIERS, DES TERRITOIRES.....</b>	<b>25</b>
A. <i>LES TERRITOIRES ET LEURS SPECIFICITES : QUELQUES EXEMPLES.....</i>	25
A.1. Musique, publics et territoire.....	25
A.2. La région parisienne, modèle absolu ? .....	27
A.3. Argenton-sur-Creuse ou la France des marges.....	29
A.4. Le Pôle d'Excellence à Vesoul.....	31
A.5. Strasbourg et l'Alsace .....	33
A.6. Le rôle des Missions Voix et des Centres Nationaux d'Art Vocal .....	36
B. <i>L'ORGANISATION DE LA PRATIQUE.....</i>	39
B.1. Le chant choral en France : une exception .....	39
B.2. Excellence et inclusion : un double héritage .....	40
B.3. Le milieu spécialisé, les institutions et le tissu associatif : la diffraction des propositions .....	42
B.4. Les métiers du chef de chœur .....	44
C. <i>UNE HOMOGENÉISATION DES CURSUS ?.....</i>	48
C.1. L'articulation entre milieu universitaire et enseignement spécialisé.....	48
C.2. Une nécessaire prise en compte des spécificités territoriales .....	50
C.3. Des profils d'étudiants très variés .....	52
C.4. Des référentiels métier, formation et évaluation nationaux.....	53
C.5. Une certification de l'encadrement des pratiques en amateur .....	54
C.6. Une envie de travailler ensemble.....	56
<b>III. DES PROPOSITIONS POUR DEMAIN.....</b>	<b>59</b>
A. <i>UNE FORMATION QUI SOIT EN LIEN AVEC LES DEBOUCHES : DES FORMATIONS POUR DES METIERS.....</i>	59
B. <i>D'AUTRES PROPOSITIONS.....</i>	63
B.1. Une formation solide sur la voix, et la voix de l'enfant .....	63
B.2. La poursuite d'un travail en synergie .....	64
B.3. Des contenus de cours .....	64
C. <i>ARTICULER INCLUSION ET EXCELLENCE .....</i>	65
<b>Conclusion .....</b>	<b>69</b>
<b>Références bibliographiques.....</b>	<b>72</b>

# Introduction

Le terme « chant choral » voit son apparition vers 1820, au moment où, après une période de troubles révolutionnaires, un enseignement par le chant se réorganise en France. Cette nouvelle occurrence correspond à l'époque de la création à la fois de l'Institution Royale de musique religieuse en 1818 et du mouvement des Orphéons, et n'est admise par l'Académie Française que vers 1877 (Fauquet, 2003, p. 244). Le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) définit le chœur comme un « ensemble réuni pour une expression vocale ou instrumentale », ou encore « l'ensemble des chantres qui répondent à la messe » (<https://cnrtl.fr/definition/chœur>). Tout en désignant la pratique collective du chant en chœur, il sous-entend également le répertoire pour chœur. La pratique chorale, en outre, regroupe à la fois les personnes qui chantent et celles qui dirigent, qu'elles soient professionnelles ou amateurs. Concernant les chefs de chœur, la complexité et la porosité de leurs fonctions dans des cadres différents sont à relever, tandis que les appellations les désignant sont très variables.

« À l'intérieur même des cadres institutionnels, le vocabulaire n'est pas toujours stable : ainsi par exemple dans l'enseignement spécialisé, on parlera pour la même discipline, d'enseignement du chant choral, d'enseignement des pratiques vocales collectives, de direction d'ensembles vocaux, de direction de chœur... » (Institut Français d'Art Choral, [IFAC], 2007, p.14).

En outre, le milieu choral compte également avec les formateurs de chefs de chœur. Alors que le chef est passé d'un statut d'animateur pédagogue à celui d'artiste interprète, la dimension pédagogique demeure inhérente à son métier. Ce dernier, occupant en effet une fonction d'enseignement dans l'ensemble de ses activités – enfants, chœurs amateurs, chœurs professionnels etc. – peut également assumer le rôle de formateur. Rappelons que cette fonction, du point de vue institutionnel, est assez récente : dans les années 1985-1990, le mouvement d'institutionnalisation de la direction de chœur a nécessité la création de postes de formateurs au sein des conservatoires, des Centres de Formation du Musicien Intervenant (CFMI) et des

fédérations chorales. Ce sont les chefs de chœur actifs de ces années qui ont été les premiers enseignants en direction de chœur, d'ailleurs formés lors de stages organisés par *À Cœur Joie* notamment. La complexité du milieu n'en est que plus grande ; outre les situations de direction très diverses des chefs de chœur, les formateurs (ou professeurs de direction de chœur dans l'enseignement spécialisé) forment les chefs dans des milieux différents – associations, Missions Voix, fédérations, conservatoires. Ils sont eux-mêmes chefs de chœur dans des situations diverses, tandis qu'une même personne occupe souvent plusieurs postes de formation dans les cadres différents dont nous avons parlé. La complexité du milieu choral vient donc de la diversité des statuts qu'une même personne peut occuper – chef de chœur, formateur – de la diversité des publics – amateurs, professionnels, enfants, conservatoires, écoles, etc. – et de la diversité des cadres d'exercice parfois assumés par une même personne – fédérations, associations, enseignement spécialisé, Missions Voix etc. Sous l'acception « pratiques chorales et son enseignement » je parlerai dans ces pages autant des chœurs, que des chefs, et des formateurs (ou professeurs).

Enfin, le terme « chœur » est très proche dans le langage courant du nom « chorale ». Le CNRTL donne d'ailleurs à ce dernier une définition quasi identique au terme « chœur » : « qui a trait au chant vocal d'un groupe de personnes, ensemble de personnes qui chantent à l'unisson ou à plusieurs voix des œuvres musicales » (<https://cnrtl.fr/definition/chorale>). Or actuellement, les pratiques chorales se traduisent par différents termes dans l'acception courante et dénotent des spécificités implicites. Le terme « chorale » désignera davantage un chœur amateur, tandis que les termes de chœur, chœur de chambre ou encore ensemble vocal, sont préférés pour manifester la qualité professionnelle (ou quasi) du groupe concerné. La terminologie rend donc compte d'univers différents et poreux, mais également de façons de penser la discipline et de son organisation, du tissu associatif à l'enseignement spécialisé, du milieu amateur à la pratique professionnelle.

La pratique du chœur et son enseignement sont des sujets d'actualité notamment avec le développement du chant choral à l'école fondé sur les nombreuses vertus citoyennes qu'il est censé incarner et développer, entraînant la nécessaire formation des

enseignants du premier degré. Elle revêt donc une dimension à la fois politique avec le développement de ce secteur dans un projet fort d'éducation du citoyen mettant en jeu des partenariats sous différentes formes entre les ministères de la Culture et de la Communication et celui de l'Éducation Nationale, mais également artistique avec l'accroissement des ensembles vocaux professionnels et pédagogique avec à la fois l'évolution positive des maîtrises laïques et religieuses, le contexte social, associatif, scolaire, etc., le tout dans une volonté de décentralisation et de pouvoir conféré aux différents territoires. La direction de chœur se situe donc au cœur d'enjeux politiques, de territoires et de société français. Et pourtant, si l'on ne considère que l'enseignement spécialisé de la musique, on ne compte en France que six classes d'enseignement supérieur et cinquante-deux d'enseignement initial (sur les 145 CRR et CRD de France), avec des classes qui sont parfois peu nombreuses en termes d'élèves, et des emplois à temps non complets pour les professeurs de direction de chœur. Ce constat tient à une diversité des offres : d'une part, il semble qu'une partie de la formation est assurée par les fédérations et associations, dans l'esprit de l'après-guerre à l'instar de la *Confédération Musicale de France* ou d'*À Cœur Joie*, dans un esprit de formation continue à l'occasion de stages et masterclasses, et notamment pour les chefs amateurs, c'est-à-dire bénévoles. D'autre part, un hiatus se crée entre une importante demande de chefs de chœur et une formation pour le moins hétéroclite et souvent empirique : nombreux sont ceux qui n'ont pas l'occasion de se former, et apprennent en dirigeant des chœurs.

Un autre élément important à prendre en compte pour notre réflexion est la question politique, territoriale et institutionnelle du secteur, c'est-à-dire la façon dont s'articule l'accès à la formation et à la pratique sur un territoire, en fonction de l'organisation de celui-ci. La période des années 1979 à 1995 est marquée par la structuration des pratiques chorales, autant au sein du réseau de l'enseignement spécialisé<sup>1</sup> que dans les Centres d'Art Polyphoniques (CAP) devenus Missions Voix. Les Associations Départementales de Développement de la Musique et de la danse (ADDM), cofinancées par l'État et les collectivités locales (Région, Département,

---

<sup>1</sup> Avec la création des classes de direction de chœur au CNSMDL et dans les conservatoires de région, mais également du Certificat d'Aptitude de direction d'ensembles vocaux ou instrumentaux (CA) et du Diplôme d'État (DE)

Commune) sur la volonté du ministère de la Culture de travailler en étroite collaboration avec le territoire, sont alors implantées dans seize régions (sur vingt-deux), couvrant ainsi la grande majorité du territoire français. Aujourd'hui, alors que nombre d'ADDM et certaines Missions Voix<sup>1</sup> ont disparu, les sept Centres Nationaux d'Art Vocal (CNAV), créés à partir de 2019, assurent une mission d'information, de catalyseur et de cohésion dans les sept régions où ils sont implantés ; certains territoires comme l'Île-de-France sont très marqués par la pratique et la formation professionnelles, tandis d'autres sont des lieux importants de pratique en amateur. La pratique du chœur et son enseignement sont donc liés aux directives gouvernementales et à l'organisation des territoires. Par ailleurs, la mise en réseau des chefs de chœur et l'existence d'un référentiel formation sur le site de l'IFAC (<https://artchoral.org>) ne nient pas la spécificité des territoires, au contraire.

Il existe une identité et un esprit de corps très forts du milieu des chefs de chœur. Est-ce parce qu'il touche des publics amateurs et des enfants et qu'il porte des valeurs intrinsèques de cohésion sociale ? Est-ce parce que la discipline a intégré le conservatoire il y a seulement quarante-quatre ans et qu'elle a été longtemps organisée par les fédérations et associations ? L'IFAC, *À Cœur Joie*, *Musique en Territoire*, etc. assurent une mise en réseau des chœurs et leurs chefs, amateurs ou professionnels, dans un esprit de synergie. Néanmoins, nous ne pouvons pas vraiment parler d'association nationale ni d'harmonisation, en ce que les propositions sont multiples et diffractées selon les publics, les territoires de rayonnement, voire la philosophie – dirigée vers les enfants, vers les amateurs, vers les professionnels etc. Il serait intéressant de créer un lien plus fort entre ces associations, tandis que d'un autre côté les professeurs de direction ont à cœur de travailler de concert Cette forme de synergie est affirmée par le souhait d'harmoniser le Diplôme d'Études Musicales ou par l'organisation de réunions régulières entre professeurs de direction.

Aujourd'hui, outre le milieu professionnel, la pratique en amateur est très prégnante, en raison notamment du passé d'éducation par le chant pour toutes les couches de la population. Les tentatives découlant de ce principe républicain issu de la

---

<sup>1</sup> Existent encore à l'heure actuelle quatre Missions Voix : La Cité de la Voix (Bourgogne-Franche-Comté), l'INECC Lorraine, le Cpravoi (Centre-Val-de-Loire), l'ARPA (Occitanie)

Révolution, qui a irrigué tout le XIX<sup>e</sup> siècle, ont été nombreuses notamment durant la Troisième République, pour rendre le chant obligatoire à l'école, ainsi grâce à la loi de 1882. Chanter ensemble était alors symbole de fraternité, l'une des trois grandes valeurs de la république française.

Tous ces aspects – questions politiques et pédagogiques d'actualité, passif historique de l'enseignement, représentations idéalisées des pratiques chorales, structuration nationale et territoriale – induisent une grande complexité du métier de chef de chœur, recouvrant de très nombreuses situations professionnelles et une diffraction institutionnelle – associations, conservatoires, réseaux de chœurs amateurs, chœurs professionnels, chœur à l'école etc..., tout en affichant une réelle volonté de synergie des professionnels du secteur.

Avec ces éléments en main, j'ai souhaité dans les pages qui suivent, répondre à plusieurs interrogations, ou du moins en circonscrire les causes et les effets, ce qui m'a parfois amenée à me poser d'autres questions. D'où nous vient cette certitude que le chant choral est utile à l'école, qu'il est facteur d'inclusion et d'égalité ? Pourquoi la pratique en amateur est-elle toujours si prégnante en France, d'où vient-elle ? Comment faire en sorte qu'elle puisse continuer à se développer ? Aujourd'hui, que faire de notre double héritage des maîtrises de l'Ancien Régime et des valeurs républicaines d'égalité ? Comment la pratique du chœur et l'enseignement sont-ils pensés ? Un mode de pensée jacobin continue-t-il à centraliser les forces à l'œuvre, ou bien les territoires ont-ils un rôle à jouer, à l'heure où l'action politique envisage une délégation de compétence de plus en plus affirmée au niveau des collectivités dans un esprit de décentralisation ? Comment articuler la synergie des professionnels du chant choral avec les différences territoriales ? Faut-il homogénéiser les parcours et les diplômes ou bien au contraire les penser en fonction de leur territoire d'attache ? Quels sont les métiers du chef de chœur, et la formation doit-elle répondre aux débouchés professionnels ? Dans quelle mesure les dimensions historique et géographique de la pratique du chœur et son enseignement façonnent-elles leur organisation en France aujourd'hui ?

## I. UNE HISTOIRE SINGULIÈRE

### A. CHANT ET UTILITÉ PUBLIQUE

« Le rôle de l'État dans les pratiques chorales n'est pas nouveau : depuis l'instauration de l'enseignement du chant choral dans les écoles en 1830, les gouvernements considèrent que la musique est un bien public qu'il importe de partager » (Lespinard, 2018, p. 652). Un élément me paraît frappant, c'est l'évidence de « l'utilité publique » de la pratique du chant choral, notamment en milieu scolaire. En effet, « facteur d'inclusion », « impact positif sur les apprentissages, sur le respect mutuel et sur le climat scolaire », et « développement de la coopération entre élèves »<sup>1</sup> sont des expressions que l'on peut entendre couramment concernant cette discipline. Il n'est qu'à remarquer le développement à la fois des pratiques vocales à l'école et leur rayonnement au plan national, dont témoignent notamment le colloque sur le chant choral organisé à la Philharmonie en décembre 2021, mais également les nombreuses initiatives en termes de formation au chant et à la direction des enseignants du premier degré.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse de la pratique chorale en France, revenons sur ce concept d'utilité publique dans son rapport avec le chant choral. Jann Pasler (2015) le développe avec précision dans son ouvrage *La république, la musique et le citoyen : 1871-1914*. L'autrice nous rappelle que « l'utilité, [entre autres], représente la continuité des Lumières et des idéaux révolutionnaires, jusqu'à la France actuelle » (p. 48). En effet poursuit-elle,

« les théoriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle qui s'attachaient à l'utilité morale des arts attribuaient [à la musique] un but artistique autre que de simple plaisir ou de stimulant à l'imagination. Ils se tournèrent vers l'utile afin d'extraire de l'agrément un sentiment plus élevé que la beauté et, partant, d'en dégager un rôle des arts qui fût chargé de sens.

---

<sup>1</sup> Ces expressions sont revenues à plusieurs reprises lors du colloque sur le chant choral à la Philharmonie de Paris en décembre 2021, réunissant des acteurs du secteur choral issus de différents milieux – Education Nationale, ministère de la Culture, associations et fédérations, chefs de chœur professionnels.

Ces points de vue influencèrent la pensée sur les arts en France durant des siècles » (Pasler, 2015, p. 28).

Il existe effectivement un lien de filiation avec le secteur du chant choral notamment à l'école, dont la justification encore aujourd'hui semble exister par-delà le simple plaisir musical et la dimension artistique. L'utilité publique est bien le socle qui ancre l'idéologie de la pratique chorale depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. C'est d'ailleurs au nom de « l'effet heureux que la musique produit sur le caractère national » (Marie-Joseph Chénier, Discours à la Convention du 18 brumaire an II [8 novembre 1793], *Journal des débats et décrets*, n°416, cité dans Pierre, 1900, p. 89) que l'État a financé le premier Conservatoire national de musique dès sa création en 1793 par les chefs de la Révolution. « Dans le contexte d'ouverture des grandes écoles entre 1793 et 1795, l'éducation musicale devint [donc] un projet national » (Pasler, 2015, p. 97). Jann Pasler poursuit en rappelant que lorsque « les arts furent officiellement placés sous la compétence du ministère de l'Instruction publique, en 1870, ils entrèrent dans le domaine du service public » (p. 35). Par leur rattachement à l'État qui poursuit le bien commun, et plus particulièrement à ce ministère, l'affirmation de la notion d'utilité publique du chant choral à destination des enfants se poursuit, afin de forger en eux un esprit citoyen, dont la question musicale n'est pas le centre. Plus largement, cette culture citoyenne est aujourd'hui valorisée avec le développement de la musique – et notamment du chant – dans des dispositifs d'action culturelle à destination des personnes isolées ou n'ayant pas accès facilement à la culture en échange de subventions publiques (par exemple). Cela me semble donc directement lié à cette idéologie, d'une culture appréhendée comme bien commun et par là, financée par l'État.

Pour aller plus loin, l'auteur affirme même que

« depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, aucune autre société ou gouvernement d'aucune nation n'a adopté et appliqué les principes de l'utilité publique à un tel degré, ou n'en a fait une idée à ce point centrale et organisatrice qu'elle a permis à la fois de forger les notions mêmes d'État et de nation, et de loger en leur sein la musique. » (Pasler, 2015, p. 28)

Cette idée m'intéresse particulièrement pour comprendre le rôle fondateur de l'État dans l'organisation de la pratique de chœur, notamment dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle depuis la Révolution et avec l'instauration de la République, et à quel point ces valeurs ont traversé les siècles pour arriver intactes jusqu'à nous. Pour comprendre la spécificité française, par rapport à l'Angleterre ou l'Allemagne par exemple dans sa relation à la pratique du chœur, il serait intéressant de se tourner vers le passé. Il s'agirait alors de « comprendre quand, pourquoi et comment la musique a fini, en France, par faire partie des politiques publiques et de la vie publique des individus » comme le dit Jann Pasler (2015, p. 50), et de voir quels liens l'on peut tisser avec la pratique chorale : d'où viennent l'importance de la pratique en amateur et du chant en milieu scolaire, pratiques encore bien vivantes aujourd'hui ? A la suite des fondements idéologiques de ces pratiques, comment a-t-elle été pensée sur le territoire par Marcel Landowski dans les années soixante ? Cela impacte-t-il le milieu du chant choral ?

D'une autre façon, pour caractériser cet enchevêtrement d'enjeux qu'endosse le chant choral, Guillaume Lurton (2020) parle d'« *Idéologie chorale* » (§5) pour désigner l'association systématique de valeurs sociales, éducatives, identitaires et politiques à la musique pour chœur. L'on comprend dès lors que les préoccupations musicales sont présentes, mais elles sont étroitement imbriquées à d'autres enjeux, dont la dimension éducative est fondamentale.

## B. DE L'ANCIEN RÉGIME À LA RÉPUBLIQUE

### B.1. Une brève histoire des maîtrises

Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, la pratique chorale se situe essentiellement au sein des quatre cent maîtrises religieuses disséminées en France formant de très nombreux chanteurs. Dans ces lieux d'enseignement et de diffusion, existant probablement depuis le VI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, les maîtres de chapelle, en plus de leurs fonctions d'instrumentistes et de

---

<sup>1</sup> Venance Fortunat parle du son des « voix angéliques » de la cathédrale Saint Étienne (ancienne dédicace de la cathédrale Notre-Dame de Paris). Entretien avec Darwin Smith, directeur de recherches émérite au Centre Nationale de la Recherche Scientifique (CNRS) / Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, le 20 avril 2019.

compositeurs, organisent la formation des chanteurs, qui pourront eux-mêmes devenir maîtres de chapelle par la suite. On ne parle alors pas encore de chef de chœur. Il s'agit d'une pratique professionnelle liée à la production musicale dans le cadre liturgique. Cette pratique a une résurgence aujourd'hui avec les maîtrises liturgiques et laïques du paysage français : la maîtrise de Radio-France, de la Loire, de Bretagne, du Centre de Musique Baroque de Versailles pour n'en citer que quelques unes.

Alors que les maîtrises ferment sous la Révolution – le 22 novembre 1792 pour celle de Notre-Dame de Paris – la création en 1795 du Conservatoire ne peut suppléer à la formation qui y était alors dispensée pour les quelques 4000 à 5000 enfants formés jusqu'alors. Sous le Concordat en 1801 s'amorce donc la réouverture de quelques rares maîtrises mais dès 1813, un rapport catastrophique de Félix Bigot de Préameneu, alors ministre des cultes, est publié (Lespinard, 2018, p. 178) : notamment, ne subsistent en fonction que très peu de maîtres de chapelle. En effet, « l'épisode révolutionnaire a durablement tari la formation d'instrumentistes et de chantres capables d'accompagner l'office, comme celle des maîtres de chapelle censés animer les maîtrises » (Lespinard, 2018, p. 179). Malgré la restauration de certaines maîtrises subventionnées par l'État (jusqu'en 1882) et la création de l'Institution Royale de musique religieuse de Choron en 1818 destinée à former chanteurs et maîtres de chœur, on assiste à partir de 1850 à un problème de recrutement de maîtres de chapelle compétents, aucune formation sérieuse n'ayant été assurée en France depuis plusieurs décennies. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les maîtrises ont définitivement perdu leur fonction éducative, désormais assurée par les classes de chant au Conservatoire et quelques institutions spécialisées comme la *Schola Cantorum*, fondée en 1892 pour « revitaliser la pratique du chant *a cappella* et de Palestrina, le chant grégorien, la musique liturgique, l'enseignement de l'histoire et la théorie de la musique de la Renaissance au XVIII<sup>e</sup> siècle » (Fauquet, 2003, p. 1132-1133). Elle est alors à cette époque, avec l'école Niedermeyer fondée en 1853, la seule école de musique religieuse en France : les maîtres de chapelle y reçoivent une éducation rigoureuse en plain-chant, harmonie modale et répertoire ancien. En 1900, au sein de la *Schola Cantorum* est créée la classe de chœur de concert. Néanmoins, en raison de la laïcisation de l'enseignement sous la Troisième République et des difficultés de recrutement de maîtres de chapelle, les maîtrises qui accordaient au chœur

un rôle central sont durablement affaiblies. Dans ce contexte, le Conservatoire ne reprend pas à son compte la formation de choristes ni de chefs de chœurs (Lurton, 2020, §9). La pratique chorale en amateur en revanche, voit un développement exceptionnel.

## B.2. Les masses chantantes de la Révolution et les Orphéons, ou l'origine de la pratique en amateur

Avec la Révolution, on assiste à la naissance d'un vaste répertoire profane, véhiculant des philosophies politiques, et mettant en valeur la fraternité, l'un des socles de la République. Ainsi, les Fêtes de la Nation en 1794 réunissent un chœur de 2400 chanteurs, chargeant l'ensemble choral d'un rôle social et politique en exemple. Les masses chantantes révolutionnaires donneront également au XIX<sup>e</sup> siècle un véritable goût pour le monumental, avec des concerts comptant un nombre impressionnant de choristes sur scène. Ce siècle est ainsi la grande époque de la musique sociale, donc de la musique chorale, notamment avec l'idée d'une musique populaire accessible à tous, grâce à un apprentissage gradué et simplifié. Vers 1850, les Sociétés populaires se font de plus en plus nombreuses autour du mouvement de l'Orphéon lancé à Paris en 1833 par Guillaume-Louis Bocquillon, plus connu sous le nom de Wilhem. Ce dernier part du postulat que la musique impliquant un très grand nombre de personnes est de nature démocratique, et veut faire de l'Orphéon le « Conservatoire de musique du peuple » (Fauquet, 2003, p. 246). La pierre d'achoppement des sociétés populaires est ainsi l'élaboration d'un répertoire neuf et simple, sans référence au passé : « pas de musique religieuse, pas de musique ancienne trop élitiste, pas de chanson populaire paysanne, pas de solo pour ménager la fibre égalitaire » (Fauquet, 2003, p. 247). L'égalité est au centre du projet, avec une volonté forte de réunir un grand nombre de choristes sans exclure personne ni sur les compétences, ni sur une acquisition préalable du langage musical ou du répertoire existant. Les Orphéons se développent rapidement et se structurent parfois en associations départementales ou régionales, dont certaines obtiennent des conseils municipaux ou généraux des subventions. Cet engagement financier est justifié par le caractère d'utilité publique des Orphéons. Mouvement d'une grande ampleur, non seulement ils organisent une saison de concours et des concerts annuels, mais à partir des années 1860, se tissent des liens étroits entre journalistes,

éditeurs de musique, facteurs d'instruments, et les journaux orphéoniques se multiplient ainsi que des feuilles plus éphémères (Gerbod, 1980, p.29). Dans ces périodiques sont publiés des livrets de musique sans accompagnement à destination des écoliers et pour former de « bons amateurs ». L'on comprend donc que le mouvement orphéonique « mobilise le chœur à des fins d'éducation des classes défavorisées » (Lurton, 2020, §12) et qu'ainsi, l'enjeu artistique est secondaire dans la pratique de chœur tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle par rapport aux enjeux éducatifs et socio-politiques. « Le mouvement, en perte de vitesse à partir des années 1920, garde un impact profond » (Lurton, 2020, §12).

### B.3. De la Troisième République à 1945 ou les origines du Plan Choral

Le chant, nous l'avons vu, est pensé comme un ferment de l'esprit républicain. L'instauration de la Troisième République en 1870 va envisager une éducation par le chant choral à l'école de manière très cadrée. Les rêves de « nation chorale, de pays où tout élève d'école chanterait » (Fauquet, 2003, p. 245) puisent leurs racines dans les conceptions idéologiques de la Première République et comptent de nombreux essais qui ont lieu tout au long du siècle pour institutionnaliser le chant choral à l'école. En effet, en 1834 et 1836, la musique est inscrite dans les programmes officiels de l'enseignement primaire, mais il faudra attendre la loi du 27 juillet 1882 pour que la musique devienne obligatoire, et cette « revendication d'une culture artistique pour tous perdurera pendant toute la Troisième République » (Alten, 1996, p. 976). Dans les écoles primaires de Jules Ferry, le chant sera prééminent dans l'éducation musicale. En effet, selon les républicains, le chant collectif permet de former de meilleurs citoyens et de répondre à la valeur révolutionnaire de « fraternité ».

« Le gouvernement, dit Jann Pasler (2015), croyait en la capacité de la musique (...) à contribuer à la formation des citoyens, à la santé de la démocratie et à l'unité du peuple français » (p. 13). Dans une nouvelle République alors en construction, chercher dans le double héritage de l'Ancien Régime tout juste abrogé et de la Révolution, permettait de construire l'avenir, et la musique a revêtu dans ce domaine « une utilité indéniable, en aidant les français à prendre conscience de leur illustre passé en tant que

nation référence. » Car le répertoire alors en vigueur est avant tout patriotique, afin de former les citoyens dans l'édification de la démocratie.

« La musique devient un auxiliaire de la morale et se réduit à la mémorisation de chants édifiants. Cette conception du rôle du chant à l'école est théorisée en 1881 par le compositeur républicain Bourgault-Ducoudray dans sa contribution destinée à l'élaboration des instructions officielles de 1882. Elle est concrétisée, à partir de 1893, dans les célèbres manuels de Maurice Bouchor, *Chants populaires pour les écoles*. » (Alten, 1996, p. 4).

Ce n'est pas la seule raison : pour les républicains, le chant collectif a également la vertu d'insuffler des sentiments de solidarité et de rapprocher les classes sociales entre elles.

Nous voyons là très clairement les racines de ce nous appelons aujourd'hui l'Éducation Artistique et Culturelle, ainsi que le soutènement des efforts politiques et des associations sur le terrain, pour développer le chant dans les écoles, par souci de vivre-ensemble ou encore d'inclusion. Si les idées sont honorables, leur réalisation est plus difficile, notamment pour deux raisons principales, intrinsèquement liées : la carence dans le domaine de la formation des enseignants et la difficulté de l'apprentissage du langage musical, particulièrement complexe, par tous les enfants et en peu de temps.

Il est intéressant de remarquer à quel point la formation des enseignants résonne avec notre actualité. En effet, les institutions et le tissu associatif se sont également emparés de cette question depuis quelques années, convaincus que « former un enseignant, c'est assurer la formation de dizaines d'enfants », ainsi que nous le rappelait Émilie Labarchède, Directrice exécutive de l'Académie Musicale de Villecroze lors d'un colloque sur le chant choral à la Philharmonie de Paris en décembre 2021.

La formation des instituteurs est donc un levier particulièrement décisif à l'accomplissement du grand dessein républicain. Durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, ténors des traités et activistes du solfège « pour tous » se mettent à la tâche, publiant méthodes

« faciles » et autres contournements des chausse-trapes de la lecture musicale. Ainsi, à partir de 1856 se développe, dans la formation des enseignants, la méthode Galin-Chevé, simplifiant le solfège par un système à chiffres, à destination des enseignants de l'Instruction Publique. Cette méthode ne se substituera pas au solfège classique mais elle sera utilisée notamment dans les écoles à Paris jusqu'à l'entre-deux guerres. Outre cette méthode, entre 1890 et 1920 se tiennent de nombreux « débats techniques sur le choix de la meilleure méthode d'initiation musicale pour tous et [ce sujet] occupe les pédagogues » (Alten, 1996, p. 976). En raison des difficultés de l'apprentissage du langage musical, les initiatives ont été nombreuses au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle pour le simplifier, et ainsi permettre au plus grand nombre d'enfants et d'enseignants d'accéder à la lecture de partitions et de former un important répertoire. Enfin, Michèle Alten écrit dans *Musique scolaire et société dans la France de la Troisième République* (2005) que

« le ministère [de l'Instruction publique], conscient de la faible qualification des maîtresses de chant, décide en 1889 d'encourager leur formation en titularisant celles qui auront réussi le certificat d'aptitude à l'enseignement du chant créé pour les écoles normales d'instituteurs et les écoles primaires supérieures » (§9).

Ce mouvement de diffusion de la musique par le solfège chanté et la pratique du chant choral à l'école sera l'un de fers de lance de l'éducation primaire sous la Troisième République. C'est dans cet esprit que Charles L'hôpital, inspecteur général de l'instruction publique, intervient à la Sorbonne le 14 avril 1933 et manifeste le souhait « que le chant choral devienne un moyen de perfectionnement social, puisqu'il est la seule forme d'art vraiment populaire » (Alten, 1996, p. 981). Il me semble que ces paroles sont très actuelles, et reflètent tout à fait l'esprit de notre temps, où le chant choral, notamment par sa facilité de mise en œuvre, est un vecteur indéniable d'inclusion.

Dans les années 1920, le répertoire et les finalités changent : alors que l'Europe est en deuil et que la République est stabilisée, le chant choral dirige sa mission vers l'éducation plus générale des enfants en promouvant des chansons enfantines, célébrant la nature et le folklore traditionnel dans une idée nationaliste. Le chant à l'école est au

service de la solidarité, de l'épanouissement de l'enfant, et occupe une place prépondérante lors des fêtes d'écoles, ce qui est toujours le cas actuellement. Dans le domaine de l'éducation populaire toujours, les années 1930 et 1940 seront particulièrement favorables à l'essor du chant choral dans les mouvements de jeunesse.

#### B.4. Une classe de chœur au conservatoire ?

Au XIX<sup>e</sup> siècle a donc lieu un développement considérable de la pratique chorale; le mouvement des Orphéons suscite un engouement majeur et allie à la pratique l'édition de revues et de partitions à destination du plus grand nombre. D'un autre côté, tandis que les Sociétés de Concert se multiplient, les concerts rassemblent une voire plusieurs centaines de choristes sur scène, à l'instar des effectifs monumentaux alors en vogue en Angleterre ou en Allemagne pour exhumer des oratorios de Bach ou Haendel. Pour autant, il n'existe toujours pas de véritable classe de chœur au conservatoire à cette époque-là. Bernadette Lespinard (2018) rapporte ce fait :

« autour de 1897, il existe une classe d'ensemble vocal ; elle a fait ses preuves à la société des concerts du conservatoire, mais elle ne concerne toujours que les élèves chanteurs. Le rapport de Vincent d'Indy de la commission de réorganisation des études au Conservatoire réuni en 1892 suggère de rendre obligatoire le cours d'ensemble vocal pour tous les élèves, de faire interpréter par des chœurs mixtes *a cappella* des œuvres des maîtres anciens à côté des grandes œuvres du répertoire théâtral symphonique. Pour les conservatoires de province, rien ne concerne la pratique chorale. Quelques conservatoires et écoles de musique possèdent une classe d'ensemble vocal, principalement dans les départements du Nord et de l'Est, riches d'une tradition orphéonique, entre autres » (p. 334)

On assiste donc à un paradoxe, car la formation des choristes ne suit pas l'évolution de la pratique réelle, et malgré un attrait majeur pour cette dernière, ni le répertoire ni la discipline ne sont reconnus « officiellement » au conservatoire. Plus loin, Bernadette Lespinard (2018) ajoute que Georges-Martin Witkowski, à Lyon, « souhaitera créer en 1931 une classe de chœur au conservatoire » (p. 606) sans que le projet n'aboutisse. Bien qu'il existe des ponts entre les sociétés de concert et le

conservatoire au XIX<sup>e</sup> siècle, le chœur n'est donc toujours pas une discipline institutionnalisée, et restera tel quel encore cinquante ans ; en effet, si l'auteur des *Passions du chœur* souligne l'existence de classes de chœurs et l'activité d'une chorale à la société des concerts du Conservatoire, les premières sont éphémères et la seconde n'est pas rattachée au cursus d'enseignement (Lespinard, 2018, p. 305). Comment expliquer un tel retard ? Est-ce parce que le chœur demeure, dans l'idéologie française de l'époque, un loisir ou un facteur de fraternité, dont la professionnalisation risquerait de dénaturer les valeurs ?

Par ailleurs, il est intéressant de noter que le sujet du chœur dans les conservatoires reste d'actualité aujourd'hui : quel est le lien entre les classes de chant lyrique et les chœurs d'application des classes de direction de chœur ? De quelle nature est-il avec la pratique du chœur, débouché principal des chanteurs aujourd'hui ? Lionel Sow, lors d'une journée sur la direction de chœur organisée avec les professionnels du secteur par le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon (CNSMDL) le 11 mai 2021, rappelait qu'il était nécessaire de « repenser la circulation d'énergies et d'informations entre les deux départements. » Pierre-Line Maire, professeur de direction de chœur à Chambéry attestait d'ailleurs, lors de sa venue dans le cadre des journées didactiques de la Formation à l'Enseignement Musique du CNSMDL en octobre 2021, de l'existence au sein du conservatoire où elle enseigne, de passerelles cohérentes entre cursus de chant et de direction. Il semble fondamental de former correctement les chanteurs à la pratique du chœur, cette dernière étant aujourd'hui un débouché majeur pour les jeunes chanteurs. Or, cette formation entre régulièrement en conflit avec la construction de la technique vocale soliste. Une des solutions serait peut-être de former les chefs de chœur en technique vocale de manière très solide, afin que ces derniers puissent avoir toute légitimité pour conduire des chanteurs en formation ou sortant de conservatoire, au regard des professeurs de chant. Du point de vue de la formation des chefs de chœur, les élèves de la classe de chant demeurent une solution intéressante de chœur d'application, à la fois pour les étudiants chanteurs et pour les étudiants chefs, mais d'autres sont possibles et existent : enfants des classes de Formation Musicale (FM), chœurs amateurs, filières voix, chœurs

professionnels éventuellement etc. notamment en raison des débouchés variés des chefs de chœur.

## C. DE 1945 À NOS JOURS

### C.1. La réforme Landowski ou l'animation des territoires

Lorsque Marcel Landowski est nommé inspecteur général de l'enseignement musical en décembre 1964, il souhaite « rendre l'enseignement musical accessible à tous » et d'autre part « former des musiciens de haut niveau » (Lefebvre, 2015, §2). En effet, face à l'inégalité territoriale qu'il constate, il décide d'associer l'enseignement musical à la décentralisation administrative et l'aménagement du territoire, notamment avec la création des vingt-deux régions, et ainsi « re-territorialiser la culture » (Lefebvre, 2014, p. 201) afin de lutter contre les déserts musicaux. « Permettre l'accès de tous à la musique se traduit concrètement par l'organisation de régions musicales » (Lefebvre, 2014, p. 158), aussi une forme d'existence musicale des territoires apparaît avec le travail d'appréhension des situations locales dans leur diversité, réalisée par les inspecteurs (Lefebvre, 2014, p. 170). Aujourd'hui la mission des CNAV et Missions Voix y ressemble ; assurer une veille de l'activité chorale, organiser des formations et assurer une mise en cohérence des différents partenaires agissant dans le secteur choral de la région concernée. Cette décentralisation de l'animation culturelle conduit progressivement au développement des directions régionales des affaires culturelles (DRAC), dont les directeurs auront sous leur responsabilité les animateurs musicaux. Les DRAC via les animateurs, sont alors à la fois l'oreille et le bras actif du ministère sur le terrain, visant à rendre la musique accessible à tous. Actuellement « le ministère de la Culture est présent dans chaque région depuis 1977 grâce aux directions régionales des affaires culturelles (DRAC) devenues services déconcentrés du ministère de la Culture et de la Communication en 1992 » (culture.gouv.fr). Cette organisation qui s'est pérennisée permet notamment, grâce aux subventions allouées, à des associations locales en lien avec la pratique chorale de vivre, et ainsi de développer cette dernière.

Si l'organisation politique actuelle est donc l'héritière de la réforme Landowski, la pratique en elle-même en suit également quelques aspects. L'importance du chant choral en milieu scolaire, qui n'est pas nouvelle dans la France des années 1960 ainsi que nous avons pu le constater en première partie, est un fer de lance du programme de Marcel Landowski.

C'est ainsi que

« le Plan de dix ans propose la mise en place progressive des structures professionnelles nécessaires à la vie musicale du pays sur les plans principaux que sont : pour la formation : la mise en place des établissements spécialisés pour les professionnels et les amateurs en relation avec l'Éducation nationale, et pour la diffusion [...] le développement de la vie chorale » (Landowski, 1969).

Afin de rendre les œuvres musicales accessibles à tous publics, André Malraux, alors ministre de la Culture, est clair : « il ne suffit pas d'organiser la rencontre de la mise en présence du public avec celles-ci : la démocratisation musicale passe par l'éducation », et notamment par l'Éducation Nationale (Lefebvre, 2014, p. 46). Par souci à la fois d'action culturelle, c'est-à-dire de mise en relation des œuvres musicales avec tous les publics, mais également d'éducation musicale dès le plus jeune âge dans le cadre scolaire afin de n'exclure aucun enfant, l'inspecteur général de la musique souhaite imposer le chant choral à l'école.

« A titre personnel, Landowski s'intéressait de près aux modes d'apprentissage de la musique, qu'il voyait davantage comme une « *discipline de la sensibilité* » que comme une discipline de la connaissance. En commençant par la théorie, on abîme le rapport de joie qu'un enfant peut avoir avec la musique, disait-il. C'est pourquoi il a beaucoup insisté sur la nécessité de développer l'éducation musicale dès les plus jeunes années. » (Lefebvre, 2015, §3).

Le chant choral semble alors la discipline la plus adaptée pour un éveil musical, car outre sa simplicité de mise en œuvre (aucun prérequis de lecture musicale, que l'on

traite sur le terrain) et son argument financier (nul besoin de location ou d'achat d'instruments) elle permet de faire pratiquer la musique par le plus grand nombre.

Le développement de la vie chorale selon le Plan de dix ans ne concerne pas seulement l'Éducation Nationale, mais également le soutien aux chœurs amateurs dans une valorisation générale des pratiques musicales en amateur. Selon Noémi Lefebvre (2014),

« le développement de la vie chorale [selon Marcel Landowski ne consiste pas dans le fait] de créer des structures professionnelles, 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 » (p. 334).

Deux éléments me paraissent importants à retenir : en premier lieu, le fait que ce développement se fait grâce à l'appui des fédérations comme *À Cœur Joie* ou la *Confédération Musicale de France* (Lefebvre, 2014, p. 334), alors très dynamiques et ayant l'exclusivité de la formation et de la diffusion de ce secteur. Ces fédérations bénéficient d'ailleurs de subventions publiques et l'adhésion de l'inspecteur général à l'esprit même de l'entreprise (Lefebvre, 2014, p. 334). Les délégués musicaux du ministère de la Culture prévus par le plan Landowski en 1969, qui ont une mission d'animation et de coordination de la vie musicale en région, entrent en contact avec le milieu choral et ont une relation privilégiée avec les fédérations ; c'est à ce titre qu'ils ont impacté le milieu du chant choral (Lurton, 2020, §21). En second lieu, il est prévu que les chœurs soient dirigés par « des chefs de chorale bien formés » (Lefebvre, 2014, p. 334) ; c'est cette directive qui conduira tout d'abord à la création des Centres d'Art Polyphoniques dirigés par les Conseillers Techniques et Pédagogiques (CTP), puis suscitera la réflexion pour l'ouverture de la classe au CNSMDL afin de proposer aux chefs de chœur une formation initiale professionnalisante.

## C.2. Vers une professionnalisation de la direction de chœur

La pratique chorale a bénéficié de plusieurs renouveaux durant le XX<sup>e</sup> siècle. Dans les années 1950, son développement a été pris en charge par le scoutisme et l'éducation populaire, notamment via *À Cœur Joie* et la *Confédération Musicale de France* (CMF), héritière des Orphéons.

« [À cette époque], la pratique du chant choral est essentiellement associative, [...] et la création de fédérations constitue un moteur du développement du chant choral en France. [Apparaissent alors] des formations sous forme de stages. Cet essor en termes de formation ne concerne pas du tout le réseau d'enseignement spécialisé. » (IFAC, 2007, p. 51).

C'est le début d'une volonté de formation plus solide des chefs de chœur, dans un milieu encore majoritairement amateur. Il est à remarquer que l'État poursuit son accompagnement et confirme ainsi la pratique du chœur et la formation des chefs dans leur mission d'utilité publique. En effet nous dit Guillaume Lurton (2020), « le soutien matériel apporté par le ministère de la Jeunesse et des sports donne à cette action une ampleur remarquable » (§.16). Durant cette période néanmoins, l'enseignement spécialisé ne prend donc pas à son compte la formation des chefs, dont la plupart sont encore amateurs, notamment car le ministère de la Culture ne considère pas le secteur, alors soutenu par le ministère de la Jeunesse et des sports. Le rôle de ce dernier dans l'évolution de la professionnalisation du milieu choral sera capital, en tant que première structure d'État à embaucher des professionnels de la direction. Il faudra ensuite attendre les années 1961-1962 avec la création dans des CTP pour que se manifeste l'intérêt du ministère de la Culture à l'égard de la pratique chorale.

L'évolution se poursuit avec l'ouverture de la classe de direction de chœur au CNSMDL puis dans les conservatoires de région (actuels CRR et CRD), et le milieu des chefs de chœur se professionnalise tout en maintenant une pratique en amateur vive.

En 1979 la création du CNSMDL, intégrant dès l'origine la classe de direction, puis la création du Certificat d'Aptitude de direction d'ensembles vocaux en 1981 et du

Diplôme d'État de chant choral en 1994 sont la preuve de la reconnaissance par l'État du domaine de la direction de chœur, au même titre que les autres disciplines enseignées au Conservatoire. Le projet de cette nouvelle institution se démarque néanmoins du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) en cherchant à « former non pas des seuls techniciens virtuoses mais, par un enseignement plus ouvert, des musiciens complets » (Sabatier, 2004, p. 3). C'est peut-être l'une des raisons de la création de la classe de direction. Le dossier d'intervention édité en novembre 1985 indique que « cette classe a pour objectif de former des chefs de chœurs professionnels aptes aux différentes fonctions qu'offre ce domaine de la vie musicale » (Sabatier, 2004, p. 81). Cette assertion est particulièrement intéressante en ce qu'elle se situe au cœur de la pensée française concernant la pratique de chœur : une discipline à la frontière entre milieu amateur, populaire, et professionnel nouvellement jaillissant. C'est là toute sa spécificité, à la fois dans la manière de la penser mais également dans les implications concrètes de sa pratique en France. Néanmoins, on peut se demander si ce projet a été suivi des faits, la formation des chefs ayant été durant plusieurs années, majoritairement à destination de chœurs professionnels.

Dans les années quatre-vingt, l'ouverture de la classe au CNSMDL puis dans les Conservatoires de Région pour la professionnalisation des chefs, s'accompagne de la professionnalisation de la pratique en elle-même. C'est en effet durant les décennies de 1980 à 2000 que s'ouvrent plusieurs chœurs professionnels et institutions de formation à destination de chanteurs de chœur professionnels : le Centre de Musique Baroque de Versailles (1989), la maîtrise Notre-Dame de Paris (1992), le Chœur Accentus (1991) puis le Jeune Chœur de Paris (2002). Ces événements ont plusieurs incidences. Tout d'abord le renouvellement du répertoire avec une politique volontaire de commandes de musique contemporaine à destination des chœurs aguerris. Ensuite, avec la mise à distance du chœur d'éducation populaire, on assiste à un changement de dénomination de « chorale » vers le terme de « chœur » ou « ensemble vocal ». En effet, « les nouveaux ensembles vocaux spécialisés répugnent à se dénommer chorale, une étiquette qui rappelle trop l'esprit amateur » (Lespinard, 2028, p. 649). Le vocabulaire courant se fait ainsi le vecteur d'une idéologie en mouvement, qui souhaite décroiser le chœur de son amateurisme dont la connotation peut être négative.

Enfin, Guillaume Lurton atteste le fait que l'on passe d'un modèle de formation insistant sur l'identité d'animateur du chef de chœur, à un modèle considérant le chef d'abord comme un musicien interprète. Il me semble pertinent d'analyser ce dernier point : je me rappelle d'une professeur de direction qui me disait « là tu vois, tu fais de l'animation ; maintenant on va faire de la direction<sup>1</sup> ». Cette phrase révèle toute une philosophie de la direction dont nous sommes les héritiers et avec lequel le milieu choral professionnel prend ses distances depuis quarante ans. Quelle est la différence entre un « animateur » et un « chef de chœur » ?

« [Cela pose] la question des savoirs mobilisés par un chef de chœur. Elle oppose des savoirs techniques proprement musicaux à des compétences plus larges de gestion de groupe et dénonce la part trop importante que prenaient les premières chez les chefs d'éducation populaire. (...) L'équilibre entre compétences d'animation et technique musicale est radicalement modifié. L'apprentissage de la partition n'est plus une préoccupation première. Tous les aspects de la direction (gestique, pédagogie, etc.) sont subordonnés à un travail de construction d'une représentation personnelle de l'œuvre interprétée. [...] Pour les chefs qui s'inscrivent dans cette logique, la maîtrise de savoirs musicaux avancés (harmonie, analyse, écriture...) n'est plus un horizon de la formation, mais un préalable » (Lurton, 2018, §38).

La prise en main de la formation par l'enseignement spécialisé modifie le statut du chef de chœur, de l'animateur au pédagogue enrichi de la question artistique. En réalité, toute situation de direction de chœur se situe à la frontière de ces deux visages du musicien, mais avec la professionnalisation de la discipline naît une véritable technique du geste, dont Pierre Cao en France sera le chef de file avec sa méthode de technique gestuelle, utile pour la précision du vocabulaire gestuel du chef de chœur. C'est aussi l'avènement d'une certaine « technique de l'interprétation » assortie d'un nécessaire bagage de culture musicale, c'est-à-dire la nécessité pour un chef, avant la répétition, de travailler l'écriture pour en faire jaillir une interprétation argumentée et sensible.

---

<sup>1</sup> Lors d'un cours que j'ai reçu en 2007 en première année de troisième cycle de direction de chœur en CRR.

Il est important de souligner que le milieu amateur et le milieu de l'éducation par le chant sont néanmoins toujours bien présents et vivants. La professionnalisation du monde choral tant du côté des chanteurs que des chefs ne se substitue donc pas à une pratique en amateur pour adultes ou pour enfants, mais propose un changement dans la formation des chefs, dont les débouchés demeurent toujours multiples. Il est important de rappeler que de nombreuses institutions continuent de former des chefs amateurs c'est-à-dire non rétribués pour leur activité. Tandis que certains conservatoires assument la formation de chefs professionnels – c'est-à-dire qui seront rémunérés pour leur activité – plusieurs d'entre eux demeurent un lieu de ressources pour étudiants amateurs ; dans cette logique, il est d'ailleurs à noter que plusieurs cursus proposés en France ne vont pas jusqu'au Diplôme d'Études Musicales (DEM).

Nous voyons à travers ces lignes que la pratique chorale française a une identité forte, liée à son histoire particulière. Discipline représentée à la fois dans le secteur de l'enseignement et dans le domaine artistique, depuis les maîtrises de l'Ancien Régime mais également à travers le XIX<sup>e</sup> siècle, la direction de chœur poursuit aujourd'hui dans son sillage historique avec la double physionomie des chefs de chœur : des artistes mais également des pédagogues, ancrés dans la réalité du terrain.

## II. DES PRATIQUES, DES METIERS, DES TERRITOIRES

Après avoir explicité la façon dont se sont façonnés au cours des siècles la représentation française de l'art choral et son développement, j'aimerais analyser la nature concrète de ce secteur. Comment la pratique chorale est-elle représentée selon les différents territoires, et quel est l'impact de l'histoire française sur le milieu choral ? Ces questions amènent à penser la nature de la relation entre pratique chorale, formation, et territoire. Je détaillerai la réalité du métier de chef de chœur et sa formation, en me demandant s'il est pertinent de penser une homogénéisation des cursus de formation, toujours en lien avec la question de l'aménagement du territoire.

### A. LES TERRITOIRES ET LEURS SPECIFICITÉS : QUELQUES EXEMPLES

Nous pouvons nous demander si le milieu choral est impacté par l'aménagement du territoire. J'ai pu, tout au long de ma Formation à l'Enseignement Musique au CNSMDL, observer des modèles inspirants à plusieurs égards. Ces modèles sont venus nourrir ma réflexion, et notamment les liens entre territoire, publics et pratique dans ces lieux. Je détaillerai les enjeux dans cette partie de quatre territoires choisis pour leur diversité : Paris, pour comprendre si l'esprit jacobin perdure en France et notamment dans le secteur qui nous intéresse, mais également une zone rurale autour d'Argenton-sur-Creuse, ainsi que le Pôle d'excellence de Vesoul drainant toute une partie du territoire, et l'Alsace pour sa tradition chorale liée à celle de l'Allemagne. Enfin je développerai le rôle des CNAV et Missions Voix, et leur travail de concertation régionale.

#### A.1. Musique, publics et territoire

Le terme « territoire » est récurrent dans les textes cadres et les projets pluriannuels des institutions. Néanmoins, se pencher sur le lien entre le territoire et ses usagers en terme de pratique chorale et d'enseignement de la direction de chœur ne peut avoir lieu sans définir plus précisément ce concept. *Le dictionnaire Robert* le définit

ainsi : « étendue de la surface terrestre sur laquelle vit un groupe humain. Une collectivité politique nationale. Étendue du pays sur laquelle s'exerce une autorité, une juridiction. Zone ou région précisément déterminée » (*Le Robert*, 2016, p. 2539). D'après *Le Robert*, le territoire est donc le lien entre une surface et une population qui y vit. Pour le milieu de la culture et de l'éducation, une traduction plausible serait le lien entre une topographie et un public ou des usagers. Au niveau de la politique culturelle, le territoire est une notion définie par une aire circonscrite portée par une histoire, un patrimoine bâti ou immatériel, et sur lequel l'État et les collectivités territoriales ont une action. Alors que cette notion n'est pas définie clairement dans les textes cadres de l'enseignement spécialisé par exemple, on peut lire entre les lignes qu'il s'agit d'une aire de rayonnement politique que les pouvoirs publics ont le rôle d'animer avec les forces (institutions, associations, personnes) en présence. Concernant la formation, la dimension territoriale paraît essentielle puisque c'est le lieu d'insertion des chefs.

Une enquête menée en 2021 par la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM) sur le rôle de la musique dans les territoires et les inégalités d'accès selon le lieu de vie montre le lien ressenti par les usagers pour l'accès à la musique – non seulement la pratique, mais également le concert - qui est variable selon la taille de la ville d'origine. En effet, à la question « en termes de localisation, compte tenu du territoire où vous vivez, avez-vous un accès facile ou difficile aux lieux suivants qui proposent de la musique ? » (SACEM, 2021), 71% des personnes interrogées trouvent facile l'accès à la formation et 68% l'accès à des salles de concerts. Les chiffres les plus bas, ainsi que l'on peut s'y attendre, concernent les villes de moins de 2000 habitants. Concernant l'accès à la formation, la région Île-de-France est en tête, puis l'ensemble des régions se situent entre 63% et 75%, ce qui ne constitue pas un écart immense ; l'accès aux salles de concert est également réparti entre les différentes régions, mis à part l'Île-de-France qui se situe neuf points au-dessus de la moyenne. Par ailleurs, les personnes interrogées manifestaient comme principaux freins, le coût d'accès et l'éloignement des activités en lien avec la musique dans le territoire où elles vivent.

L'étude montre donc une inégalité ressentie par le public d'accès à la culture selon plusieurs critères, et en premier lieu, la question du territoire urbain ou rural. En effet, l'Île-de-France représente la région la plus dense et est ressentie comme étant la plus simple d'accès à l'offre culturelle et continue d'être un épicode – non exclusif – de la vie culturelle en France. Elle est par ailleurs une région bien desservie en transports en communs, et d'une ville de banlieue parisienne plus ou moins lointaine, l'on peut rejoindre relativement facilement les nombreuses salles de concert de la région. En milieu rural pour prendre l'extrême inverse, l'offre culturelle est plus difficile d'accès : elle est tout d'abord moins fournie, et nécessite souvent un trajet de plusieurs dizaines de kilomètres en voiture. Il en est de même pour les personnes qui souhaitent chanter dans un chœur ; l'accès n'est pas le même dans une zone rurale très étendue et très peu dense, ou dans une métropole de 100 000 habitants. Aussi, la variabilité de l'aménagement des territoires crée une inégalité d'accès à la pratique musicale.

#### A.2. La région parisienne, modèle absolu ?

Le modèle jacobin a de réelles survivances dans l'enseignement spécialisé français. Avec un réseau impressionnant de conservatoires classés CRC, CRI, CRD, CRR sans oublier les conservatoires d'arrondissements de Paris, la région Île-de-France est un véritable archipel d'institutions hiérarchisées entre elles. En effet, il n'est pas rare de constater une organisation de l'enseignement musical au sein d'un conservatoire communal ou intercommunal dont le projet est de hisser les élèves les meilleurs vers les CRR de Boulogne-Billancourt ou de Paris – pour n'en citer que deux – eux-mêmes véritables antichambres de la formation supérieure dispensée au CNSMDP et au sein des deux Pôles Supérieurs, celui de Boulogne-Billancourt (PSPBB) et d'Aubervilliers-La Courneuve (Pôle Sup'93). Néanmoins, il me semble que le secteur de l'enseignement de la direction de chœur échappe quelque peu à ce modèle jacobin. Premièrement, il n'y a pas de classe de direction de chœur au CNSMDP, et deuxièmement, le schéma des enseignements de la direction de chœur ne correspond pas à la structure des disciplines très représentées dans les conservatoires comme le violon ou le piano, telle que nous venons de l'explicitier. Ce dernier fait s'explique

probablement par l'âge auquel les étudiants commencent un cursus de direction de chœur, en général après avoir pratiqué plusieurs années d'un instrument de musique.

Enfin, bien que la concentration de classes de direction en Île-de-France faisait dire en 2007 aux auteurs du rapport de synthèse édité par l'IFAC qu'en terme de formation spécialisée, « Paris et l'Île-de-France, grâce en particulier aux nombreuses classes de direction en CNR, font office de région à part tant les structures sont nombreuses » (IFAC, 2007, p.24), il est intéressant de remarquer que les classes de direction du CRR de Paris, de Boulogne ou d'Aubervilliers n'ont pas un rayonnement bien plus important que les CRR de région tels Rennes, Strasbourg, Bordeaux, etc. et que les classes des conservatoires municipaux de Paris ou des CRD comme Villeurbanne par exemple, préparent les élèves qui le souhaitent et qui en ont les aptitudes, directement au concours d'entrée du CNSMDL. Si le « parisianisme » n'est pas tellement en vigueur dans la formation à la direction de chœur, néanmoins certaines classes comme le CRR de Paris possèdent davantage de moyens et d'heures que des classes de conservatoires plus modestes.

Par ailleurs, si l'on observe le lien entre les chœurs professionnels et la capitale française, l'on remarquera que nombre d'entre eux sont installés à Paris (*Accentus*, Le Chœur de Radio-France, le Chœur de l'Opéra de Paris, *Le Concert Spirituel*, *Sequenza 9.3.*, *Le chœur de l'Opéra de Versailles*, entre autres). En outre, il arrive que certains chœurs ayant une existence juridique en région emploient pour une part importante des chanteurs parisiens (*Pygmalion*, *Aedes*, *Les Métaboles*, *Les Épopées*, etc.).

Concernant l'enseignement musical en milieu scolaire, Paris fait office d'exception sur le territoire national avec les Professeurs de la Ville de Paris (PVP). Ces fonctionnaires de la Ville de Paris, recrutés sur un concours uniquement parisien, assurent une heure de chant hebdomadaire pour chaque élève des écoles primaires de Paris intra-muros, un modèle unique en France.

### A.3. Argenton-sur-Creuse ou la France des marges

À l'extrême opposé de la région parisienne, je me suis intéressée à un territoire majoritairement rural au sud du Berry, pour voir comment était organisé le milieu choral, quelles étaient les priorités et à qui pouvait revenir la mission de l'animation culturelle et éducative par le chœur.

Nous l'avons vu, le chant choral est au centre d'une politique forte d'éducation artistique et culturelle. En marge des institutions d'enseignement spécialisé, les initiatives sont nombreuses pour irriguer l'ensemble du territoire français, notamment via les écoles et collèges. Néanmoins, si des actions d'envergure ont été menées dans les quartiers dits « sensibles » auprès d'écoles classées Réseau d'Education Prioritaire (REP), le milieu rural peut être le grand oublié de ces dispositifs, et l'on peut réellement parler d'inégalité géographique. Dans le département de l'Indre, la communauté de communes Marche Occitane Val d'Anglin (MOVA), à quelques encablures d'Argenton-sur-Creuse, est emblématique de « la France des marges » selon l'expression du géographe Samuel Depraz : peu à peu délaissée par les services publics et notamment par la SNCF, avec un taux de chômage de 8,9 % (INSEE) et une population vieillissante avec 13 % (INSEE) de personnes retraitées, elle est un exemple particulièrement frappant : sur une vaste aire de 500 km<sup>2</sup> (INSEE), aucune école de musique n'existe. Par ailleurs, parmi les 6753 habitants (INSEE) de ces 17 communes, un faible nombre fréquente régulièrement l'école de musique Rose Féart d'Argenton-sur-Creuse, située dans la Communauté de Communes voisine ; en effet, l'école, au projet dynamique notamment en matière de pratique chorale, compte 240 élèves. Il est aisé de comprendre la raison de cette faible fréquentation, puisque malgré des tarifs bas (autour de 100 € l'année), l'école Rose Féart est située au sein d'un autre EPCI, à une moyenne de 25 km du centre de la Communauté de Communes MOVA. Enfin, à ma connaissance, aucun intervenant en musique n'est employé à l'année parmi les neuf écoles primaires du territoire. Néanmoins, la vie musicale est dynamique avec la présence de trois festivals de musique – actuelle, lyrique et baroque – un chœur amateur et des concerts organisés tout au long de l'année. Ce dynamisme est le résultat d'une politique volontaire en terme de subvention de la part de la Communauté de Communes et de la Région Centre,

collaborant ensemble via le dispositif Projets Artistiques et Culturels du Territoire (PACT).

L'éclatement géographique de cette vaste communauté de communes, l'inexistence de réseau de transports en commun, et sa faible démographie ne favorisent pas la création d'une école de musique en son sein. Aussi, la responsabilité incombe aux associations locales soutenues par le dispositif PACT et par la DRAC Région Centre-Val-de-Loire – et donc le ministère de la Culture de façon déconcentrée – dont la politique est très volontaire dans ce secteur – de l'animer et le coordonner : d'une part de proposer des actions pour développer la pratique musicale et *a fortiori* chorale au sein des écoles, et d'autre part de prendre en charge la formation des enseignants du premier degré afin de leur permettre de faire chanter leurs élèves. Néanmoins, cela ne peut avoir lieu que si l'équipe directrice et enseignante locale est favorable à la pratique chorale dans son établissement.

La région Centre-Val-de-Loire peut néanmoins compter sur le dynamisme important, depuis 1991 et notamment en faveur de la pratique en amateur, du Centre de PRAtiques VOcales et Instrumentales (CEPRAVOI). Cette association, missionnée par la DRAC et la région, contribue au développement culturel des territoires, dont une grande partie est encore très rurale comme nous venons de le voir. Le CEPRAVOI qui était à l'origine un Centre d'Art Polyphonique – transformé en Mission Voix dans les années 2000 – en poursuit les missions afférentes. Les différentes propositions du CEPRAVOI et leur articulation avec les enjeux du territoire et ses publics sont particulièrement intéressants à observer, notamment car la région Centre est très développée et riche au nord avec des villes comme Orléans ou Tours alors que le département de l'Indre est rural et relativement loin des services publics comme dit précédemment. Le projet du CEPRAVOI est centré sur le chant choral et propose plusieurs missions : l'accompagnement et le soutien de projets vocaux, une saison de stages « tous publics », des formations professionnelles, la co-organisation du *Festival de la voix de Châteauroux* et une mission d'information et l'édition de ressources.

Dans le Schéma d'orientation du CEPRAVOI de 2019-2022, l'on peut lire qu'entre 2015-2019 le CEPRAVOI « se trouve à la croisée des chemins : il faut articuler des réalités diverses, inscrire un projet dans une dynamique territoriale », et « s'inscrire dans les contours de la politique territoriale » (CEPRAVOI, 2019, p. 13). Par ailleurs, en 2009, le Département de l'Indre s'est doté d'un Schéma Départemental de Développement des Enseignements artistiques, « afin notamment, de permettre aux jeunes Indriens d'accéder à des enseignements artistiques de qualité quel que soit leur lieu de résidence » (<https://indre.fr>). Depuis, le CEPRAVOI a inscrit à son projet

« un soutien à la mise en place de Schémas départementaux d'enseignement artistique : mise en cohérence des apprentissages, structures et moyens mis en œuvre pour une insertion au plus près des territoires. [Il est rappelé en effet que] les pratiques vocales ont un rôle à jouer en contribuant à leur mesure, à l'élargissement des modes de diffusion, des champs artistiques, des programmations et des publics (...). Elles sont un vecteur du lien social et du mieux-être dans les territoires ».

Le plan d'action 2019-2022 présente également un point qui retient mon attention : l'un des volets permet de « consolider le dispositif de formation destiné aux amateurs », d'accompagner les professionnels de l'enseignement spécialisé et leurs employeurs dans leurs montées en compétences et l'évolution de leurs métiers et de favoriser les liens entre formation initiale et formation continue pour assurer la continuité des parcours de formation. Il est donc très net que ce projet porte un ancrage régional important et s'adapte en fonction son environnement culturel et régional en termes de ressources, de possibilités, de priorités et de décisions politiques.

#### A.4. Le Pôle d'Excellence à Vesoul

C'est grâce à deux de mes collègues chefs de chœur que j'ai pu connaître le Pôle d'Excellence voix d'enfants / espace scénique, inauguré en novembre 2019 à Vesoul, ville préfecture du département de la Haute-Saône en Franche-Comté. L'EPI Le Pays Vesoul - Val de Saône, au centre du département de la Haute-Saône est un « vaste territoire qui s'étend sur 1 757 km<sup>2</sup>, soit près de 33% de la superficie du département et

regroupant 176 communes. En 2006, il recensait 71 004 habitants, soit environ un tiers de la population de la Haute-Saône » (<http://pays-vesoulvaldesaone.fr/fr/presentation-du-pays/le-territoire.html>). Il s'agit donc d'un territoire important en termes de population, et très étendu. Il est probable que le territoire porte en soi un potentiel de pratique chorale qui peut être développé et coordonné, si ce n'était déjà fait, et constitue un enjeu politique et éducatif.

À ce titre, le Pôle d'Excellence est un projet de territoire centré autour de la voix de l'enfant et l'espace scénique, porté par l'ensemble Justiniana, Compagnie nationale de théâtre lyrique / Région Bourgogne-Franche-Comté, et le Théâtre Edwige Feuillère de Vesoul, scène conventionnée d'intérêt national « Art en territoire ». « Très ancré localement et bénéficiant d'un Théâtre et de ses équipements, il permet la pratique du chant et du mouvement à de nombreux enfants ; il est aussi plus largement au service des chœurs d'enfants de la Région » ([https://justiniana.com/action\\_artistique/pole-dexcellence](https://justiniana.com/action_artistique/pole-dexcellence)). Un dispositif ambitieux réunit notamment chaque année plus de mille enfants à l'occasion des Rencontres régionales, issus des écoles du département de la Haute-Saône. Les écoles qui participent au projet sont choisies chaque année, l'objectif étant d'avoir permis, au bout de quelques années, à l'ensemble des enfants du primaire scolarisés dans le département, de bénéficier de cette expérience scénique exceptionnelle.

Par ailleurs, le Pôle d'Excellence voix d'enfants porte en son sein une mission de formation des jeunes chefs de chœur : en effet, lisons-nous sur le site internet, « dans le cadre de partenariats avec les structures de formation de chefs de chœurs, le Pôle d'Excellence accueille de jeunes chefs de chœur qui se forment en contact direct avec des chœurs d'enfants » ([https://justiniana.com/action\\_artistique/pole-dexcellence](https://justiniana.com/action_artistique/pole-dexcellence)). Nous verrons plus tard dans ce mémoire à quel point il est essentiel que la formation des jeunes chefs soit en accord avec les débouchés, dont le travail avec les chœurs d'enfants est une part prioritaire aujourd'hui. Enfin, « il organise des formations [pour les] professionnels de l'Education Nationale ». Concernant les enfants eux-mêmes, « le Pôle d'Excellence propose et développe une offre d'ateliers en direction des enfants et des adolescents pour *irriguer le territoire* (souligné dans le texte) : le projet Chanter en

Chœur propose chaque année, à 250 enfants des écoles, une formation hebdomadaire ». Ainsi que je l'évoquais précédemment au sujet de la Communauté de Communes MOVA dans l'Indre, c'est un exemple pertinent d'une association très ancrée localement qui porte un projet d'excellence, en lien avec le territoire où il est implanté, investi à la fois dans l'envie de faire découvrir le chœur aux jeunes enfants, mais également dans la formation des enseignants du premier degré, afin que les enfants du département puissent bénéficier d'une pratique de chœur régulière.

Enfin, le Pôle d'Excellence se dote d'une mission à destination des chœurs amateurs, à travers « Les Rencontres Régionales pour permettre aux chœurs de la Région de présenter, échanger, confronter leurs pratiques artistiques, en partenariat avec la Cité de la Voix de la Région Bourgogne-Franche-Comté. » Nous avons donc là un exemple de projet en synergie avec plusieurs acteurs locaux. La circulation des informations et des projets notamment avec le CNAV de Bourgogne-Franche-Comté dont la Cité de la Voix est l'une des composantes, œuvre pour un rayonnement régional fortement impliqué dans les enjeux culturels, sociaux et politiques locaux.

#### A.5. Strasbourg et l'Alsace

« C'est un lieu commun que de rappeler à quel point l'Alsace a pu s'enorgueillir, de tous temps, d'une vie musicale intense. [...] Terre d'accueil, d'influences et de cultures, [...], exemple de porosité transfrontalière malgré les conflits, cette région vit depuis toujours en musique » (Fédération des Sociétés de Musique d'Alsace [FSMA], p. 46).

L'Alsace bénéficie à la fois d'une histoire chorale exceptionnelle et d'une vivacité qui est toujours d'actualité. En effet, à l'occasion d'une enquête menée en 2018 par le Pôle Musical Cadence installé à Strasbourg, ont été relevés de nombreux chœurs amateurs, tandis que Jean-Philippe Billmann, professeur de direction au CRR et à la Haute École des Arts du Rhin (HEAR) est régulièrement sollicité par de nombreux chœurs, à la recherche de leur chef. Zone frontalière avec l'Allemagne, cette région est largement teintée d'une culture chorale « à l'Allemande », soit très dynamique dans ce secteur : « plus que tout autre, ces régions sont à portée de voix de l'Allemagne musicienne » (Lespinard, 2018, p. 96). D'ailleurs, dans la ville de Strasbourg, à

l'imitation des académies de chant allemandes, un institut du même genre avait vu le jour en 1830, regroupant professionnels et amateurs. (Lespinaud, 2018, p. 97). L'Église protestante, historiquement très liée à la pratique chorale, est également l'une des raisons de cette activité. Aujourd'hui, les églises et temples réformés de Strasbourg proposent d'ailleurs une saison de concerts à l'année. Si l'on se tourne vers le XIX<sup>e</sup> siècle, Bernadette Lespinaud rapporte que « les très nombreux Orphéons avaient connu leur plus brillant succès dans les départements de l'Est » (Lespinaud, 2018, p. 94). Ce n'est pas tout : durant plusieurs décennies et jusqu'à l'annexion des territoires de l'Alsace et la Lorraine en 1870 par l'Allemagne, de nombreuses sociétés chorales populaires sont créées et déploient une grande activité, pour donner en concert de grandes œuvres chorales avec orchestre. À Strasbourg, la prestigieuse association de chant choral masculin commande le Palais des Fêtes pouvant accueillir jusqu'à 1700 personnes. S'il a pu accueillir des concerts nombreux, dont une grande partie avec chœurs, le Palais après une fermeture de dix ans a été rénové et poursuit sa mission historique de mise en valeur de son patrimoine, notamment via la prochaine édition du festival « La fête au palais » pour juin 2023. Par ailleurs, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, « l'enseignement musical [avait été] plus développé en Alsace et en Lorraine que dans les autres provinces » (Lespinaud, 2018, p. 100). C'est donc à la fois au niveau de la formation des enfants que des sociétés d'adultes amateurs que la vivacité de la pratique s'est manifestée dans cette région durant ce siècle.

L'Alsace bénéficie donc d'une tradition chorale participant à son identité culturelle, et à l'heure actuelle il s'agit toujours d'une pratique très importante, alors que la musique est considérée comme un élément majeur de l'ADN de l'Alsace (FSMA, p. 2). À Strasbourg plus précisément, trois institutions favorisent son développement sur le territoire (notamment) : le CRR, la HEAR et le pôle musical régional Cadence. La pratique chorale est fortement institutionnalisée au CRR car il existe, outre la classe de direction, un cursus de chant choral menant à un Diplôme d'Études Musicales (DEM) de polyphonie depuis 2020, exemple unique en France. Sortent de ce cycle d'études de jeunes adultes très aguerris, à la solide formation vocale et chorale, pouvant poursuivre leurs études dans une classe de chant soliste ou dans la classe de direction. Actuellement, deux étudiants dans la classe de Jean-Philippe Billmann viennent d'être

diplômés du DEM de polyphonie. Par ailleurs, alors qu'une Licence de direction de chœur existe actuellement au sein de la HEAR, un master d'interprétation ainsi qu'un master de pédagogie « basé sur ce que l'on trouve en suisse ou en Belgique » sont également proposés aux étudiants. Pour les étudiants qui souhaitent poursuivre leur professionnalisation en direction de chœur, un doctorat « Interprétation et création musicales » (ICM) a vu le jour et est « le fruit du partenariat entre la Hochschule für Musik de Freiburg im Breisgau (HfM), l'Université de Strasbourg (Unistra) et la HEAR, réunies en un Collège Doctoral Franco-Allemand (CDFA) » (<https://doctoratmusique.eu/fr>). Il s'agit à ma connaissance, de la seule institution en France proposant une formation à Bac + 8 en direction de chœur, témoin de l'activité de la région dans ce domaine.

*Cadence* enfin, « œuvre pour le développement et la structuration des pratiques musicales en amateur par le soutien et l'initiative de projets, la formation, l'accompagnement et la mise en réseau des acteurs » (<https://cadence-musique.fr>). Le pôle, qui a intégré les fonctions de la Mission Voix Alsace et de la CMF Haute-Alsace, s'inscrit dans une démarche d'accompagnement de la pratique en amateur, et plus largement « des acteurs des pratiques musicales en région », à l'aide de formations, de veille concernant le monde choral français, et de ressources et publications nombreuses concernant la pratique chorale (notamment) au sein de l'Alsace.

Si les institutions sont dynamiques, c'est parce que le secteur l'est, comme il l'a été dit plus haut. Ainsi, des chefs de chœur sont régulièrement formés au sein du conservatoire de Strasbourg, et peuvent diriger les nombreux chœurs de la région, favorisant ainsi une formation directement en lien avec les débouchés du terrain. « En engageant un chef étudiant ou sortant du conservatoire, moyennant indemnisation, rémunération ou participation aux frais de scolarité, les chœurs ont l'assurance d'être conduits par une personne compétente » me rapportait Jean-Philippe Billmann<sup>1</sup>. Effectivement, l'enquête de 2020 éditée par le pôle musical régional Cadence démontre une évolution positive des chefs diplômés en Alsace : « parmi les ensembles répondants, 70% sont dirigés par un chef ayant obtenu un diplôme musical de

---

<sup>1</sup> Lors d'un entretien réalisé le 30 janvier 2023

conservatoire ou de l'enseignement supérieur. [...] La proportion de chefs diplômés est donc en nette augmentation depuis 15 ans. » (Cadence, 2020, p. 20). L'Alsace poursuit ainsi son développement dans le sillage de son illustre passé choral, avec une population qui aime chanter, et des collectivités ainsi que des institutions qui s'engagent pour maintenir vivant et dynamique le patrimoine choral alsacien.

#### A.6. Le rôle des Missions Voix et des Centres Nationaux d'Art Vocal

Face à l'inégalité des territoires en termes d'accès à la pratique et à la formation, jouant un rôle de catalyseur et de coordination des propositions sur un territoire régional dans une logique déconcentrée, les CNAV et Missions Voix<sup>1</sup> réalisent un travail important de dynamique de réseau. Ces lieux qui ne s'excluent pas mutuellement portent des dénominations révélant des missions et des lieux différents. Quelle est l'histoire de ces Missions Voix et CNAV et quels rôles jouent-ils aujourd'hui dans la pratique et la formation concernant le chœur ?

A l'origine, Guillaume Lurton (2018) rappelle qu'en « septembre 1944, une direction des mouvements de jeunesse et de la culture populaire, préfiguration du ministère de la Jeunesse et des sports, est créée et met un corps dédié à la formation culturelle, [...] les CTP » (§17). Ce seront eux qui conduiront à la création des premiers Centres d'Art Polyphoniques à Paris et en Bourgogne à partir de 1979, agissant pour le ministère de la Culture de manière déconcentrée dans les régions.

« Stéphane Caillat en Île de France et Raphaël Passaquet en Bourgogne, tous deux CTP sont détachés auprès du ministère de la Culture pour créer des structures régionales dédiées au chant choral : les Centres Régionaux d'Art Polyphonique. Ce schéma de coopération entre DRAC et CTP est répliqué dans plusieurs régions à la fin des années 1970. Ainsi le travail des fédérations et des CTP d'éducation populaire sert de base [au développement] des Centres d'Art Polyphonique, dans une logique déconcentrée émanant du terrain » (Lurton, 2018, §22).

---

<sup>1</sup> Préalablement nommés Centres d'Arts Polyphoniques, de 1979 à la fin des années 1990

Les CTP ont été les seules personnes, comme le rappelait Florent Stroesser<sup>1</sup> à pouvoir diriger les CAP, ayant à la fois une solide connaissance de l'état de la pratique chorale en France et une vision pour son développement, dont les années 1980 marquent un tournant important. C'est au sein des CAP que ces derniers proposent des formations à destination des chefs de chœur ; l'on peut dès lors considérer les CTP comme le premier corps professionnel d'enseignants de la direction de chœur, préalablement au développement des classes au sein de l'enseignement spécialisé.

« La création des Centres régionaux d'Art Polyphonique (CAP) a marqué, dans les années 1980, une étape importante dans l'évolution du chant choral en France et de la formation des chefs en particulier. Les premiers centres avaient alors pour priorité de proposer aux chefs de chœurs des formations ponctuelles ou régulières. [...] Quasiment seules alors avec les fédérations et quelques rares conservatoires à proposer des formations en direction de chœur, les CAP, devenues génériquement Missions Voix en Région, ont été des lieux où ont pu être expérimentés de nouveaux apprentissages, de nouvelles méthodes » (IFAC, 2007, p.14).

Nous assistons donc bien dès le départ à une structuration de la pratique et de l'enseignement directement issue du territoire et de ses publics, une implication forte des régions, et gouvernée par l'État. Les Missions Voix sont présentes dans 17 régions sur 22 en 2007, et certaines sont intégrées à des ADDM.

En 2007, L'IFAC rapporte dans sa synthèse :

Aujourd'hui, les Missions Voix [...] gardent cette capacité d'adaptation au tissu local et d'invention [...]. Ce sont elles qui, aujourd'hui, au-delà de la simple offre de formation, tissent à l'échelon régional et local des actions faisant appel au partenariat [...] aux synergies, à la circulation des idées, des méthodes, des personnes... Très en prise avec le tissu local, elles semblent être les mieux placées pour évaluer finement la demande de formation, et jouer pleinement leur rôle de coordination et d'orientation entre la demande et l'offre. [...] » (IFAC, 2007, p.14).

---

<sup>1</sup> Lors d'un entretien réalisé le 7 février 2023

Le document cadre des Missions Voix rédigé par le ministère de la Culture & de la Communication en 1999 remplaçant le document de 1995 relatif aux Centres d'Art Polyphonique s'adresse aux préfets de région et aux DRAC et rappelle en effet les fondements de ces institutions. Tout d'abord il est stipulé qu'elles mettent en valeur la « voix dans toutes ses expressions, [dans son] rôle fondamental dans l'éducation et la formation générale des personnes » (ministère de la Culture et de la Communication, 2001, p.2) : ainsi est reconnue la fonction tant sociale que culturelle du chant choral, dans le sillage de l'éducation populaire prenant racine au XIX<sup>e</sup> siècle. Les Missions Voix doivent, dans une logique déconcentrée, poursuivre l'étude des réalités locales en regard des orientations nationales en mettant en place une politique de collaborations et de partenariats avec les DRAC, la Région, le tissu associatif et le milieu de l'enseignement spécialisé, l'ensemble du secteur socio-culturel, l'Éducation Nationale, etc. (ministère de la Culture et de la Communication, 2001, p. 3).

Aujourd'hui par ailleurs, le territoire français compte sept CNAV, créés à l'initiative commune d'un ensemble vocal professionnel et du ministère de la Culture : l'Ile-de-France avec le Chœur de Radio France, l'Ile-de-France – Normandie avec *Accentus*, la Cité de la voix Vézelay / Bourgogne Franche-Comté avec *Les Métaboles*, l'ARPA en Occitanie avec *Les Éléments*, la région Provence-Alpes-Côte-d'Azur avec *Musicatreize*, la région Auvergne Rhône-Alpes avec *Spirito*, et enfin le tout nouveau centre porté par *Aedes* implanté à Saint Riquier en région Hauts-de-France. Comme il est rappelé sur le site internet de *Musique en territoires* « ils œuvrent au rayonnement de l'art vocal dans toutes ses dimensions chorale, soliste, chambriste, sans prisme esthétique particulier et auprès de tous les publics, professionnels ou amateurs » (<https://musiqueenterritoires.com/fr>).

Avec une volonté forte d'accès pour tous à toutes les formes de pratiques vocales, de création de liens entre le milieu amateur et professionnel, et d'encouragement d'initiatives locales et d'information, partant de préoccupations politiques et territoriales, CNAV et Missions Voix permettent d'irriguer l'ensemble de la région où ils sont implantés, de réduire les inégalités d'accès, de promouvoir une meilleure circulation de l'information et de la formation, et de valoriser toute forme de

pratique chorale. Désormais seulement au nombre de cinq en France, les Missions Voix poursuivent leur action de diffusion et de formation.

## B. L'ORGANISATION DE LA PRATIQUE

Aujourd'hui, tandis que les métiers du chef de chœur sont multiformes, les chefs de chœur amateurs coexistent avec les chefs professionnels. En outre, la réalité des chœurs français est très variée, en fonction des répertoires, âges, formations des chanteurs etc. les lieux où se former sont nombreux et enchevêtrés, et révèlent une certaine hétérogénéité entre eux.

### B.1. Le chant choral en France : une exception

Sur le site internet de *Musique en territoires*, l'on peut lire qu'il y aurait

« 3,5 millions de personnes pratiquant le chant choral en France, soit environ 5% de la population. D'après le sondage IFOP (sondage 2020 commandité par *A Cœur Joie*), avec 2 millions d'adultes et 1,5 millions de moins de 18 ans qui pratiquent plus d'une fois par mois. Pour donner un ordre de grandeur, ce sont les populations combinées des villes de Marseille, Lyon, Toulouse, Nice, Nantes, Montpellier, Strasbourg, Bordeaux et Lille. Ou encore les tribunes de 44 Stades de France. Ou bien un chanteur tous les mètres sur l'ensemble du parcours du Tour de France » (<https://musiqueenterritoires.com/fr>).

Les chiffres sont immenses et l'on peut s'enorgueillir d'une part si importante dévolue à la pratique du chant choral en France ; qu'il s'agisse de la pratique en amateur, structurée en fédérations et associations, du chant choral pour les enfants à l'école, au conservatoire et en associations, des maîtrises d'enfants, des chœurs professionnels, le secteur du chœur irrigue l'ensemble du territoire national selon des enjeux propres à chaque public chantant. On peut en déduire que notre passé incluant professionnalisation dans le milieu maîtrisien d'Ancien Régime et éducation populaire issue de la Révolution puis de l'instauration de la République, allié au renouveau du

chœur après-guerre, puis dans les années 1960 et enfin 1980, forment cette identité française du chœur.

## B.2. Excellence et inclusion : un double héritage

La direction de chœur est un milieu passionnant en ce qu'il soulève des questionnements dont les racines se trouvent dans l'histoire qui a façonné la discipline, et qu'il revêt une relative nouveauté. Ses fondements historiques modèlent encore la pratique, les institutions et l'enseignement aujourd'hui. La création de la classe au CNSMDL en 1979, est en effet venue prendre le relais d'une formation existante depuis plusieurs décennies en France hors circuit institutionnel et notamment via la fédération *À Cœur Joie*, sans néanmoins le supplanter, afin de permettre une formation professionnelle initiale, phénomène jusqu'alors inexistant. Par ailleurs, le modèle choral actuel est construit sur les bases d'un riche héritage : les maîtrises sous l'Ancien Régime, les idéaux républicains du XIX<sup>e</sup> siècle, l'éducation populaire, le rôle moteur du ministère de la Culture des années 80 à aujourd'hui,... Les conséquences se retrouvent aujourd'hui dans l'organisation et l'idéologie du secteur choral.

Le hiatus entre tissu associatif, fédérations et maîtrises d'une part, et enseignement spécialisé d'autre part, a-t-il une résonance historique ? Revenons à Paris : un premier chœur d'enfants semble être attesté dès le VI<sup>e</sup> siècle de notre ère à la cathédrale Saint-Étienne qui deviendra ensuite Notre-Dame, et chaque grande église parisienne, se dote d'une structure maîtrisienne plus ou moins développée tout au long de l'Ancien Régime ; la pratique du chœur porte en elle un héritage bien plus lointain que la création du Conservatoire en 1795. Peut-on dire que les chefs de chœur seraient les héritiers laïcs des maîtres de chapelle, avec un fonctionnement se situant entre production et formation ? En effet, que ce soit dans un cadre liturgique ou sécularisé, les modèles pédagogiques actuels de maîtrises et filières voix sont directement liés à l'activité de production, inhérent au fonctionnement même de l'institution concernée. Nous pouvons même ajouter que la production musicale – concert, audition, office, ... est un levier de formation, si le rythme d'apprentissage est équilibré. C'est le même système pour la pratique en amateur : l'objectif de production, quel qu'il soit, est la

pierre angulaire du fonctionnement des chœurs, dont les répétitions tendent vers ces objectifs tout en intégrant une formation vocale et musicale au long cours. D'autre part, l'organisation des classes de direction de chœur se situe dans le sillage de la mise en discipline de la musique au Conservatoire à partir de sa création en 1795... mais deux cent ans après. Pourquoi s'est-il passé tant de temps ? Était-ce pour maintenir la pratique chorale dans le milieu amateur et ainsi favoriser l'esprit républicain d'inclusion et d'égalité dont il était directement héritier ? Néanmoins, la formation des chefs de chœur est inscrite dans cet héritage, avec un concours d'entrée, une organisation par cycles et un diplôme sanctionnant la fin d'un parcours.

Un dernier point sépare les institutions, nous en avons parlé entre les lignes. C'est la logique de recrutement des choristes, tantôt sur audition ou concours pour les ensembles professionnels, et sous des formes différentes – cooptation, audition – pour les chœurs amateurs. L'on peut imaginer que le modèle républicain des masses chantantes et de culture populaire acceptait toute personne désireuse de chanter, quel que soit son niveau : certains chœurs amateurs – adultes ou enfants – fonctionnent de cette manière, car la formation et le lien social priment sur la performance musicale. La logique de concours ne semble pas faire partie du recrutement de la maîtrise Notre-Dame de Paris sous l'Ancien Régime. Darwin Smith, historien médiéviste, chercheur émérite au CNRS m'expliquait le fonctionnement lors d'un entretien :

« Au Moyen-Âge, au moins jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, la maîtrise a un rôle d'ascenseur social : tous les enfants, pourvus qu'ils aient une bonne voix au départ, peuvent s'y présenter. Beaucoup d'enfants d'artisans travaillant dans le cloître étaient à la maîtrise. À partir du XVII<sup>e</sup> siècle les choses ont changé : le recrutement s'est fait majoritairement par cooptation de grandes familles, aussi les enfants des couches sociales plus simples n'y avaient plus accès et la maîtrise ne jouait plus son rôle de méritocratie<sup>1</sup> ».

Aujourd'hui en revanche, le concours d'entrée semble être la voie d'accès prioritaire pour toute formation professionnelle, et dans certaines filières voix et maîtrises : que ce soit à la filière voix de Vincennes, à la maîtrise de la Loire, au chœur

---

<sup>1</sup> Entretien réalisé le 20 avril 2019

d'enfants de l'Orchestre de Paris, une audition d'entrée est demandée, logique directement héritée du Conservatoire de Paris. Est-ce contraire à l'égalité des chances républicaine ? Mon expérience propre de chef de chœur à la maîtrise de Notre-Dame de Paris et au Centre de Musique Baroque de Versailles est que lorsque nous auditionnons les enfants à l'âge de cinq ou six ans, la quasi-totalité d'entre eux sont reçus. Lorsqu'ils ne le sont pas, c'est parce que la voix est abîmée, auquel cas nous proposons aux parents de l'enfant de suivre un parcours avec un orthophoniste pour réparer la voix, ce qui se fait facilement avant la mue. Je pense que c'est aux institutions et associations d'aller dans les lieux moins favorisés, en milieu rural ou dans les quartiers difficiles, pour y proposer un parcours d'excellence aux enfants afin de favoriser l'égalité des chances. C'est ce que fait la maîtrise de Radio-France à Bondy et la maîtrise de l'Opéra-Comique avec une Pré-maîtrise « tournante » dans différentes villes défavorisées de la banlieue parisienne.

Le secteur du chœur se situe donc au cœur de ce double héritage, favorisant tantôt tel aspect ou tel autre, et c'est à mon sens dans cette stratification historique et cet enchevêtrement de valeurs et d'idéologies que l'on peut trouver l'identité du milieu choral français.

### B.3. Le milieu spécialisé, les institutions et le tissu associatif : la diffraction des propositions

La complexité du monde choral français ne vient pas seulement de son histoire, mais également de son organisation institutionnelle. Face à la myriade de propositions de formations initiales et continues, auxquelles sont liées des débouchés très variés – je l'évoquerai au prochain paragraphe, à des réalités territoriales diverses comme je l'ai explicité précédemment, et à ce qui s'apparente à une absence de cohésion nationale, comment s'y retrouver ? De l'éveil musical aux chœurs professionnels, de nombreuses institutions prennent en charge la formation des chefs de chœur. Non seulement la diffraction des formations et des débouchés rend le secteur particulièrement complexe à appréhender mais comme le rappelait Florent Stroesser lors d'un entretien en décembre 2022, « la complexité vient également du croisement entre les lieux de pratique et de

formation ». Croisement des chefs de chœur, des publics, des initiatives, des mises en réseau.

Voici néanmoins quelques éléments, non exhaustifs, permettant de s'y retrouver quelque peu. Les publics que forment les chefs de chœur sont :

- les enfants : en éveil musical, à l'école, sur le temps périscolaire, au conservatoire dans le cadre des classes de chant choral, en maîtrise ou filière voix, en association, dans le cadre d'activités de médiation notamment les classes à Projet Artistique et Culturel (PAC), etc. ;
- les adultes amateurs à des degrés de niveaux très divers ;
- les chanteurs professionnels ;
- plus récemment, les enseignants du premier degré de l'Education Nationale ;
- tous les publics dits « éloignés de la culture » : les milieux hospitalier, carcéral, socio-éducatif et socio-culturel etc., touchés par des activités de médiation à plus ou moins long terme.

Pour cela, plusieurs formations initiales sont possibles: tandis que le Centre de Formation des Musiciens Intervenants (CFMI) dispense une formation pour l'éveil musical et le chant à l'école sanctionnée par un Diplôme Universitaire des Musiciens Intervenants (DUMI), l'Unité de Formation et de Recherche (UFR) de Musicologie propose une formation en direction de chœur dont les diplômes seront une Licence ou un Master. Enfin, le réseau d'Enseignement Artistique Spécialisé – conservatoires, CNSMDL, Pôles Supérieurs, Centres de Formation des Enseignants de Musique et de Danse (CEFEDM) – propose une formation en trois cycles dispensant un Diplôme d'Etudes Musicales, un Diplôme d'État, une Licence ou un Master de direction d'ensemble vocaux. Les articulations entre le milieu spécialisé et le milieu universitaire (CFMI, UFR de Musicologie) sont assez faibles, et souvent circonstanciées ; tel professeur enseigne au Conservatoire et à l'université ou au CFMI, tel élève est diplômé d'un DUMI et souhaite poursuivre au conservatoire... Je l'évoquerai plus loin, mais je pense qu'il serait intéressant de travailler à une meilleure articulation de ces milieux formant tous des chefs de chœur. Même si le CFMI propose une spécialisation à

destination des jeunes enfants, c'est le « public » principal d'un professeur de chant choral diplômé d'un DEM ou d'un DE, à la différence près qu'il enseignera en conservatoire et non à l'école.

Ces parcours concernent les chefs de chœur ou musiciens intervenants professionnels. Pour les chefs de chœur précisément, aujourd'hui, un niveau Licence – DE suivi en Pôle Supérieur ou au CNSMDL mène à un poste de professeur de chant choral, tandis qu'un Master – CA mène à un poste de professeur de direction de chœur et de chant choral (les postes d'enseignement de la direction étant rarement à temps complet). Au niveau DEM, cinquante-deux classes existent au sein de CRR ou CRD. En général, les chefs de chœur en formation au conservatoire au niveau DEM dirigent déjà des chœurs amateurs ou professionnels en-dehors de l'enseignement spécialisé.

À côté de ces institutions sont organisées de très nombreuses formations continues par le tissu associatif ou les fédérations, à destination des enseignants du premier degré dans le cadre du Plan Choral notamment, mais également à destination des chefs de chœur amateurs ou des chefs n'ayant pu ou souhaité intégrer une formation initiale au conservatoire. Il est à noter que ces formations n'ont pas le même statut car elles ne sont pas diplômantes. Des instances telles que Cadences, l'IFAC, la Philharmonie de Paris ou les CNAV regroupent les formations existantes sur le territoire français et assurent au mieux la circulation de l'information.

#### B.4. Les métiers du chef de chœur

Le référentiel métier édité par l'Observatoire des métiers du spectacle vivant explicite le métier de chef dans ses situations professionnelles diverses :

« L'appellation *ensembles vocaux ou instrumentaux* est retenue dans son acception la plus étendue et recouvre une diversité de formations vocales et instrumentales couramment désignées sous des dénominations variées (...). Le musicien chargé de la direction d'ensembles vocaux ou instrumentaux exerce généralement son activité dans le secteur du spectacle vivant. Il est le plus souvent à la tête d'une ou de plusieurs formations établies sous diverses formes juridiques, en particulier

associatives, qui l'emploient et le rémunèrent pour une activité de direction musicale et artistique (...). Il est le plus souvent amené à se constituer un « portefeuille » d'activités ; par nature sa fonction comporte une dimension pédagogique, il peut donc envisager des activités d'enseignement au sein d'établissements d'enseignement artistique »

(<http://cpnefsv.org/sites/default/files/public/guide-metiers/artistique/metier-chef-ensemble.pdf>).

Le chef de chœur est donc un artiste, un pédagogue, il peut également être un formateur de chefs de chœur, et exerce dans diverses situations. Comme le disait Florent Stroesser<sup>1</sup>, « comment cerner le métier de chef de chœur ? » De même que le répertoire des lieux de pratique et de formation semble infini, le métier de chef de chœur ne saurait se résumer en quelques lignes. L'importance des fondements historiques ayant institutionnalisé le chant choral dans les écoles dès la Troisième République, l'engouement pour la pratique en amateur depuis le XIX<sup>e</sup> siècle et la récente professionnalisation, le tout lié aux considérations de territoire que j'ai évoquées plus haut, sont autant d'éléments à prendre en compte pour tenter de définir les contours de ce métier aux nombreux visages. J'étais invitée en décembre 2022 à un week-end de formation pour les chefs de chœur au Centre de Musique Baroque de Versailles. Avec les stagiaires nous avons essayé de répondre à la question : quels sont les différentes facettes du métier de chef de chœur, et quels sont les enjeux propres à chaque domaine ? Nous aurions pu débattre pendant plusieurs heures et il semble vain d'arriver à une exhaustivité, mais ce qui est certain, c'est qu'il existe une très grande diversité au sein même de ce métier. En quelque sorte, il n'existe pas une seule fonction dans le métier, mais plusieurs, liées aux différents cadres de l'exercice, car il est très rare que les chefs n'exercent qu'à destination d'un seul public de choristes. Ils sont la plupart du temps pluri-actifs. Public amateur de personnes âgées, d'amateurs « éclairés », de semi-professionnels, enfants de la maternelle au collège, au conservatoire, en maîtrise ou en filière voix, action de médiation à destination de personnes en situation de handicap, en maison de retraite, à l'hôpital ou en prison, ou encore chœurs de chanteurs professionnels... Nous avons l'embarras du choix et chaque pédagogie doit être adaptée à chaque public ; ainsi l'équilibre entre exigence et découverte, entre le désir de chanter

---

<sup>1</sup> Entretien réalisé en visio-conférence le 8 décembre 2022.

ensemble à susciter, et un concert à monter en deux jours, entre lien social et excellence musicale est à affiner à chaque occasion, à chaque répétition, à chaque groupe de personnes rencontrées.

En conséquence, il semble important pour les chefs de se diversifier : en effet, pour avoir côtoyé des Dumistes, ils me disaient souvent que leur métier, dans le cadre de l'école, des temps d'aménagement périscolaire (réforme de 2013), du plan choral etc., était épuisant, avec des kilomètres à parcourir en voiture ou en transports en commun, une grande dépense d'énergie pour le travail de groupe avec la gestion de discipline parfois, allié à une forme de fatigue vocale... L'un d'eux concluait « je ferai ce métier dix ans et ensuite je ferai autre chose<sup>1</sup> ». La question de la formation se pose également ici. D'un autre côté, dans le milieu amateur, se trouve la problématique de gagner sa vie avec une multiplicité de contrats, car il n'est pas réaliste financièrement de diriger exclusivement des chœurs amateurs, et ceci pour deux raisons principales : la dimension du temps – les répétitions n'ont lieu que le soir – et celle de l'espace – en raison des écarts géographiques entre deux chœurs à diriger, sauf à habiter dans une ville ou un territoire qui compterait un nombre conséquent de chœurs amateurs, dans un rayon raisonnable, prêts à rémunérer leur chef. C'est peut-être la raison pour laquelle la tradition du chef bénévole est encore prégnante. Effectivement, certains chefs encadrant des chœurs amateurs sont bénévoles et pratiquent activité rémunérée à côté. Il arrive souvent également que des chefs rémunérés complètent leur activité par de l'enseignement notamment auprès d'enfants, soit en milieu scolaire, soit en association ou en conservatoire / école de musique. Enfin, le statut bénévole des chefs de chœur correspond également à une question de philosophie – un loisir partagé, dans le sillage des masses chantantes, des mouvements orphéoniques et de l'éducation populaire – mais également à un problème de formation, celle-ci ne pouvant aujourd'hui entièrement répondre à la demande, comme nous l'évoquerons dans les paragraphes suivants.

Enfin, Jean-Christophe Michel lors d'un entretien en visio-conférence le 8 décembre 2022, posait la question : « peut-on faire émerger un métier ? Les métiers du

---

<sup>1</sup> Entretien réalisé avec un Dumiste le 2 novembre 2021, lors d'une formation que j'ai dirigée sur « la voix de l'enfant » au sein du Centre Musical Rural de Villiers-Saint-Paul (Oise).

chef de chœur dépendent de la réalité de l'emploi ; les chefs de chœur ont plusieurs casquettes, notamment car il n'y a pas toujours de stabilité de l'emploi ».

Par cette phrase l'on comprend également clairement le lien entre les métiers du chef de chœur et le territoire où il est implanté ; la « réalité de l'emploi » c'est la « réalité du territoire » : s'il s'agit d'une grande métropole avec un CRR, il y aura davantage de pratique intensive pour les enfants dans un cursus type filière voix et de nombreux chœurs amateurs, alors que dans un milieu rural il y aura davantage besoin de « Dumistes » ou chefs de chœur travaillant dans les écoles régulièrement ou ponctuellement, ainsi que peu de chefs pour diriger quelques chœurs amateurs – sans poser la question du bénévolat ou de la rémunération, ni de la formation ! Jean-Christophe Michel poursuivait :

« De plus, face à plusieurs situations professionnelles, des publics chantants variés, on remarque un manque de formation de certains chefs. Nécessité fait loi : il n'y pas assez de gens formés pour remplir tous les postes. Parfois certaines personnes sont amenées à *faire office* de chef de chœur, [se retrouvant à cette place sans formation préalable, mais par nécessité]. On invente et on s'adapte à la situation dans une invention permanente ! [...] Tous ceux qui ont un rôle doivent être formés et notamment avec les enfants. »

Comment faire face au manque de formation des chefs ? Les fédérations et associations proposent des stages mais ces derniers sont ponctuels, tandis que les classes de direction de chœur n'existent pas dans les écoles de musique et conservatoires à rayonnement communal ou intercommunal. Au niveau local, parfois peu de solutions sont envisageables. Il semblerait intéressant de mener une étude pour savoir quelle est cette réalité des chefs n'ayant pas de formation – le nombre de personnes concernées, leurs attentes, leurs formations initiales et leur activité principale, et ainsi envisager quelles solutions seraient possibles. Par ailleurs, puisqu'il n'y a pas d'homogénéité des métiers, est-il utile de se poser la question de l'homogénéité des cursus ?

## C. UNE HOMOGENÉISATION DES CURSUS ?

Dans l'enquête menée en 2007 et diffusée par l'IFAC, on peut lire :

« [Il existe] une grande hétérogénéité des formations, même à l'intérieur d'une même sphère, [avec] des propositions privilégiant l'un ou l'autre domaine, des effets de balancier sur la durée. Loin de nous l'idée de vouloir uniformiser et figer les démarches, mais les nombreux échanges que nous avons eus montrent qu'il n'est pas facile de prendre en compte la complexité et la diversité des compétences nécessaires au chef de chœur » (p.22).

Seize ans après, l'on peut toujours se poser la question : doit-on homogénéiser les cursus de direction de chœur en France en vue d'un diplôme de fin d'études commun ? Effectivement, il serait vain de contraindre les professeurs de direction, qui ont chacun une personnalité artistique et pédagogique à défendre pour le meilleur de leurs étudiants, à suivre un cahier des charges trop strict et uniforme sur l'ensemble du territoire français. Néanmoins, dans quelle mesure la formation doit-elle s'adapter aux débouchés et au terrain ? La formation doit-elle prendre en compte tous les métiers possibles du chef de chœur ? Enfin, dans la variabilité des cursus proposés, existe-t-il une forme de mise en commun des responsables du milieu choral – pratique et enseignement – au niveau national, et si oui, par qui ?

### C.1. L'articulation entre milieu universitaire et enseignement spécialisé

En rédigeant une note de synthèse portant sur le colloque « Pédagogie du chant choral » à la Philharmonie de Paris en décembre 2021, je me suis posée la question suivante : existe-t-il un hiatus entre le milieu universitaire (CFMI, UFR de Musicologie) et l'enseignement spécialisé dans la formation malgré les débouchés proches, et pourquoi ? D'un côté, celle des Dumistes est assez proche de l'enseignement spécialisé et de la formation universitaire, tous préparent (notamment) à des métiers d'encadrement de jeunes enfants en milieu scolaire ou spécialisé, mais avec des moyens différents ; d'un autre côté au sein de l'UFR de Musicologie sont dispensés des cours

d'initiation à la direction de chœur, semblables à la formation en 1<sup>er</sup> cycle en conservatoire, tandis qu'un Master de direction de chœur est proposé aux étudiants universitaires. Néanmoins, il n'existe pas de formation obligatoire à la direction pour les professeurs de musique (CAPES), et un manque de cohésion entre ces différentes institutions est à remarquer. Vincent Maestracci, Inspecteur général de l'éducation, du sport et de la recherche, lors du colloque à la Philharmonie en 2021, avait d'ailleurs insisté sur trois éléments à mettre en œuvre :

- la formation des enseignants du 1<sup>er</sup> et du 2<sup>ème</sup> degré
- un meilleur dialogue entre Université et enseignement spécialisé
- un CAPES qui forme vraiment à la direction de chœur

Alors qu'en Allemagne, les mêmes études sont dispensées pour les enseignants en musique et les musiciens professionnels, l'on peut se demander si en France la frontière entre musiciens intervenants et professeurs de musique d'un côté, et chefs de chœur de l'enseignement spécialisé de l'autre, est liée à la dissociation entre les ministères de l'Éducation nationale et de la Culture qui proposent deux types de formation avec deux visées qui ne sont pas les mêmes<sup>1</sup>. L'on rejoint la philosophie française présentée en première partie : faire chanter les enfants à l'école ou au collège dépasse la question musicale pour rejoindre une question de société, un héritage de la révolution qui voit le chant en chœur comme un symbole de fraternité et de lien social, voire une utilité publique.

Après avoir observé les différences entre ces trois grandes institutions formant aux métiers d'encadrement de la pratique chorale – le CFMI, l'UFR de Musicologie à l'Université et le Conservatoire, je me suis demandée quelles passerelles existaient déjà ou étaient à inventer entre elles. Faudrait-il une formation commune pour les Dumistes, professeurs de chant choral (pour les enfants) et chefs de chœur (pour tous publics) ? En effet, les Dumistes et les chefs de chœur travaillant à destination des enfants, les uns auraient à apprendre des autres. Christine Morel<sup>2</sup> me disait à ce sujet que les professeurs de direction de chœur sont « intéressés à sortir du champ du conservatoire, notamment

---

<sup>1</sup> Alors que les CFMI dépendent conjointement des deux ministères.

<sup>2</sup> Entretien réalisé en visio-conférence le 8 décembre 2022

vers l'Université », afin d'établir « un réseau serré de ces enseignements. » D'ailleurs Pierre-Line Maire, professeur de direction à Chambéry, accueille chaque année des futurs agrégés de l'Éducation Nationale en musique. Voilà donc un bel exemple de collaboration entre deux grandes institutions, l'Université et le Conservatoire, pour des débouchés communs.

Concernant le CFMI, Florent Stroesser m'indiquait qu'une « grande proportion des enseignants de direction sont également formateurs dans cette institution », et l'on en comprend bien la raison puisque les publics touchés sont très proches. Christine Morel a souvent accueilli dans sa classe des étudiants diplômés du CFMI, s'inscrivant en direction de chœur pour étendre leur formation qui s'était jusqu'alors adressée à la petite enfance, et d'un autre côté, les professeurs de direction en conservatoire le sont souvent au CFMI et à l'Université. L'on peut se demander s'il serait possible de développer les interactions entre classes et institutions. Le problème rencontré est un volume d'heures contingenté, avec peu de temps accordé aux professeurs de direction de chœur pour multiplier des partenariats, et une part dévolue aux initiatives personnelles en cette matière.

## C.2. Une nécessaire prise en compte des spécificités territoriales

Après ces questionnements sur l'articulation entre les différentes formations initiales et institutionnelles, j'ai souhaité observer de plus près la question de la cohérence entre les différents cursus de direction de chœur dans le milieu de l'enseignement spécialisé. Or, se poser la question de l'éventuelle homogénéité des enseignements ne peut se faire sans prendre en compte les territoires et leurs spécificités : dans quelle mesure les cursus doivent-ils s'y adapter ? Le fait que les conservatoires relèvent de la Fonction Publique Territoriale pour le fonctionnement administratif et le statut de ses agents et non de la Fonction Publique d'État comme l'Éducation Nationale entre-t-il en jeu ? Nous constatons que les textes cadres du ministère de la Culture n'empêchent pas les diplômes de varier selon les régions, les collectivités, les directeurs et directrices de conservatoires qui ont accepté de les mettre

en place. Parfois, ce sont seulement des moyens qui varient tant d'une région à l'autre, qu'il est impensable de penser le cursus de façon unique. Xavier Denaiffe, chargé de développement à l'IFAC, affirmait lors d'un entretien en octobre 2022 que « les situations des classes de direction de chœur sont très variables d'un territoire à l'autre : parfois des classes n'ont pas de chœur d'application, parfois il n'y a pas de chœur professionnel sur le territoire. On assiste à une grande disparité nationale ; Paris n'est pas un modèle qui peut être diffusé partout ! » Le modèle jacobin qui a longtemps prévalu au XIX<sup>e</sup> siècle et dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle est impensable aujourd'hui dans l'enseignement de la direction de chœur, ou du moins irréaliste, tant le cursus est pensé en fonction du lieu où il s'inscrit et des moyens qui sont mis en œuvre.

Je me suis demandé s'il serait intéressant d'assumer des cursus de direction de chœur avec des spécificités par région, en collaboration avec les CNAV. Néanmoins, cela paraît être une question un peu théorique car ces derniers ont effectivement leurs propres missions, et la répartition des classes de direction en conservatoire ne suit pas forcément celle des CNAV ou Missions Voix. S'il paraît vain de répartir entre elles les compétences de ces différentes institutions, ces dernières en revanche, organisent régulièrement des stages et masterclasses, ainsi qu'une veille sur le territoire régional alliée à une mission d'information et de mise à disposition de ressources. Ces dernières sont implantées localement mais ouvertes à tous les étudiants et professionnels du secteur.

L'une des missions des chefs de chœur est d'accompagner et de participer au développement des chœurs du territoire sur lequel il exerce, notamment les chœurs amateurs – enfants et adultes. Un chef implanté sur une région, qu'il appartienne au réseau de l'enseignement spécialisé ou non, qu'il enseigne la direction ou non, travaille donc avec les associations et fédérations en présence. Prendre en compte la réalité et la spécificité du territoire se pense donc plutôt en termes de réalité professionnelle que de formation pure. En ce qui concerne l'enseignement, chaque classe, chaque professeur invente les partenariats qui semblent utiles à la formation de ses étudiants, afin de les préparer au mieux à la multiplicité du métier, en cohérence avec les crédits et le volume d'heures accordés, et à cette « mission territoriale » qu'il devra exercer.

Néanmoins, certains professeurs décident d'orienter leur enseignement dans un domaine précis, qui n'est pas en lien direct avec le territoire : Emmanuèle Dubost à Bourg-la-Reine propose une formation axée sur les enfants, Catherine Simonpiétri un cursus orienté vers la musique contemporaine et le chœur professionnel. Ces chefs assument des choix personnels d'esthétiques ou d'organisation de formation, vers lesquels les étudiants peuvent se tourner. À une répartition régionale ou territoriale de la formation, il est donc intéressant de penser une répartition par personnalité de professeurs. L'offre de formation étant donc à la fois riche et très variée, peut-on penser un diplôme ou une certification commune ?

### C.3. Des profils d'étudiants très variés

Si les personnalités artistiques et pédagogiques des professeurs sont variées, si la réalité du terrain et du métier présente une grande diversité, il est un autre élément qui peut freiner l'harmonisation des formations. J'ai demandé à Manuel Simonnet, professeur de direction au CRR de Rennes lors d'un entretien en décembre 2022 au CNSMDL, comment penser la cohérence nationale des cursus. À cette interrogation il a répondu par une autre difficulté rencontrée : celle de la grande variété des profils, projets et formations initiales des élèves. Cette diversité demande en effet une grande adaptabilité du professeur. Dans ces conditions, est-il possible de concevoir et de proposer des modules adaptés à chaque profil ? Par exemple, un Dumiste n'aurait pas besoin de travailler avec des enfants, mais plutôt avec des chœurs d'adultes amateurs ou professionnels, ou bien des enfants au profil maîtrisien. Un agrégé souhaitant faire chanter ses élèves n'aurait pas besoin de voir toute la diversité des situations professionnelles, mais plutôt de bénéficier d'un cours sur le répertoire, sur la mue, d'avoir des clés pour inventer des dispositifs adaptés pour faire chanter des collégiens ou lycéens... Est-il possible dans ce cas de créer des liens avec d'autres enseignants du CRR pour un parcours à la carte ? Ce dispositif serait à l'opposé de la mise en cohérence des cursus ; de plus, est-ce réalisable et bénéfique ? Lors d'une discussion avec Jean-Philippe Billmann le 30 janvier 2023, celui-ci me disait que « ce qui importe, c'est que le professeur soit à l'écoute du projet de l'étudiant et puisse s'adapter », selon les contraintes d'emploi du temps et de moyens financiers accordés à la classe. Les

visées professionnelles des étudiants sont donc très variées et demandent une grande adaptabilité de la part à la fois du formateur dans la conception et la réalisation de son cursus, mais également de l'institution porteuse d'une telle formation.

#### C.4. Des référentiels métier, formation et évaluation nationaux

Une réponse à l'articulation des formations sur le plan national a été faite, dans le récent référentiel de formation co-écrit par neuf professeurs de direction de chœur dans les CRR et CRD de l'arc alpin en 2015 (IFAC) ([https://artchoral.org/wp-content/uploads/2015/06/Re%CC%81fe%CC%81rentiel\\_formation\\_direction\\_ch%C5%93ur\\_v1.1.pdf](https://artchoral.org/wp-content/uploads/2015/06/Re%CC%81fe%CC%81rentiel_formation_direction_ch%C5%93ur_v1.1.pdf)). Il montre justement ce souhait de mise en réseau à travers le territoire national, concernant à la fois le métier de chef de chœur mais également l'organisation des cursus avec des objectifs communs pour la délivrance du DEM, tout en étant non prescriptifs. Ce référentiel s'adresse à des professeurs de direction de chœur ; il se trouve sur le site de l'IFAC à destination de toutes les personnes désireuses d'en prendre connaissance. Florent Stroesser me rappelait à juste titre que la direction de chœur était la seule discipline dont les professeurs avaient conçu un tel référentiel commun. Cela ajoute au caractère très spécifique de la discipline et à ce souhait de travailler de concert malgré l'éclatement institutionnel et la multiplicité des visages de la direction de chœur.

« Ce référentiel de formation est un outil didactique qui vise l'harmonisation des objectifs d'acquisition des compétences et de leur évaluation [...] En particulier, ce n'est pas un programme [...] Ce référentiel de formation de chef de chœur [...] peut également servir de base pour une coordination pédagogique avec l'équipe de l'enseignant dans son conservatoire, avec ses collègues régionaux » (IFAC, 2015, p. 3).

Il s'agit donc plutôt de propositions plutôt que de prescriptions, dans une volonté de laisser liberté au professeur de direction de former ses étudiants selon ce qui lui paraît cohérent, avec une proposition générale des compétences qui semblent nécessaires à acquérir pour un étudiant. Ce référentiel n'a donc pas en ligne de vue un

DEM ou une Licence commune à toutes les classes de France, mais est pensé comme un outil de travail de coordination d'équipe.

### C.5. Une certification de l'encadrement des pratiques en amateur

Lors de mon entretien avec Xavier DenaiFFE dans les bureaux de l'IFAC, où a été abordée la question de l'homogénéisation éventuelle des cursus sur l'ensemble du territoire national, nous avons évoqué la question d'un diplôme unique. « Il y a eu un projet de Diplôme National de Fin d'Etudes Initiales au conservatoire, un diplôme qui soit le même sur tout le territoire national, mais il a été abandonné cet été par le ministère de la Culture et de la Communication<sup>1</sup> ». Ce projet n'est donc pour le moment plus d'actualité. Florent Stroesser quelques jours plus tard, me rapportait le fait que l'IFAC travaille actuellement à la mise en cohérence des formations en vue d'un Diplôme d'Études Musicales (DEM) de direction de chœur commun à tous les conservatoires, grâce à la réappropriation par l'ensemble des professeurs de direction de chœur, du référentiel de formation effectué par les enseignants de l'arc alpin. Il poursuivait en disant que

« La mise en cohérence des cursus de 3<sup>ème</sup> cycle diplômant reste posée, car en dehors du Diplôme d'État (DE) et du Certificat d'Aptitude (CA), c'est la seule qualification qui permette à un chef de chœur d'être reconnu pour ses compétences, qu'il soit professionnel ou amateur<sup>2</sup> ».

Les chefs de chœur exerçant une activité sont d'ailleurs souvent titulaires d'un DEM, avant d'être diplômés (ou non) d'un DE ou d'un CA. Selon les membres du bureau de l'IFAC, la question de « l'articulation, de la mise en cohérence des cursus entre eux » semble donc plus légitime que l'homogénéisation en tant que telle. Il s'agit donc avant tout d'un processus de réflexion commune entre les professeurs de direction de chœur, sur les objectifs de la formation, en lien avec la culture générale des étudiants ainsi que la réalité du métier et du territoire.

---

<sup>1</sup> Entretien réalisé le 22 novembre 2022

<sup>2</sup> Entretien réalisé en visio-conférence le 8 décembre 2022.

Le Diplôme National commun n'ayant pas vu le jour, les formations étant réparties inégalement dans diverses institutions, fédérations et associations, le métier de chef de chœur étant en expansion notamment pour encadrer les pratiques des adultes et enfants amateurs, pour toutes les raisons, les membres du bureau de l'IFAC se posent la question de la nécessité d'une certification d'encadrant des pratiques vocales amateurs, qui serait délivrée par le ministère du Travail. Elle reposerait sur le même modèle que la certification d'encadrant des pratiques vocales collectives dans les musiques actuelles existante. Cette réflexion associe la *Confédération Musicale de France*, *À Cœur Joie*, l'INECC Lorraine et le CEPRAVOI en région Centre-Val-de-Loire et est donc en relation directe non pas avec la formation à proprement parler, mais avec les débouchés professionnels selon la réalité du terrain. Si cette réflexion aboutit, elle se prolongera par un travail commun sur la notion de parcours et de formations, articulant les différentes offres existantes, pour permettre aux personnes s'y engageant d'acquérir les compétences liées aux différents modules de certification.

En effet, elle propose de combler les hiatus existants entre les diplômes et les attentes des chefs d'une part et des chœurs, associatifs ou non, de l'autre. Cela s'adresse notamment aux personnes qui n'oseraient pas entrer dans un cursus diplômant de l'enseignement spécialisé, qui pourraient ainsi rechercher des formations continues dans diverses fédérations ou associations labellisées, selon des critères et cahiers des charges propres à la réalité des métiers de chef de chœur encadrant des groupes d'enfants ou d'adultes amateurs. C'est donc un parcours parallèle aux DEM, Licence et Master, indépendant du ministère de la Culture que proposent les quatre partenaires de cette certification. Il permettrait de répondre à la fois au manque de formation de certains chefs qui apprennent leur métier *in situ* toutes les fois où, ainsi que le disait Jean-Christophe Michel, « nécessité fait loi », mais également de faire reconnaître toutes les formations n'appartenant pas à l'enseignement spécialisé dont les classes sont assez peu nombreuses par rapport à la demande de chefs de chœur, dans une politique forte de cohésion entre les diverses formations, métiers et professionnels de la direction de chœur.

## C.6. Une envie de travailler ensemble

« La quasi-totalité des professeurs de direction chorale souhaitent qu'un travail commun conduise à une plus grande cohérence et lisibilité, sans toutefois perdre cette part de créativité qui a fait la richesse de la mise en place de cet enseignement » (IFAC, 2007, p.35). Alors que l'IFAC constatait ce fait en 2007, j'ai pu tout au long de mon parcours, me rendre compte des *desiderata* de la part des enseignants, d'une forme de mise en commun de manières de travailler et de penser l'enseignement de la direction de chœur. Dans le cadre de l'IFAC, Christine Morel a pris l'initiative récente d'une réunion en visioconférence toutes les six semaines, réunissant les enseignants de direction de chœur afin de dynamiser un esprit de corps d'une nouvelle manière. Elle répond en ceci au souhait de

« construire une meilleure coordination et complémentarité des parcours en favorisant les rencontres régulières des structures et personnes impliquées dans la formation des chefs de chœur, en explicitant les différents référentiels de formation à partir d'observations, de concepts et de vocabulaires partagés, en améliorant la circulation de l'information entre les différentes sphères » (IFAC, 2007, p.47).

Car les professionnels du chant choral ont à cœur de travailler en synergie, de réfléchir ensemble aux enjeux d'aujourd'hui et de demain, à la manière d'une corporation. L'objet de ces réunions initiées par Christine Morel est de « communiquer, se connaître, partager les spécificités de nos cursus, découvrir des points communs qui pourraient figurer sur un tableau d'un enseignement commun, et mettre en valeur nos spécificités.<sup>1</sup> » C'est donc une manière de répondre à la mise en cohérence dont parlait Florent Stroesser et que nous avons évoquée plus haut. Lors de la journée consacrée à la direction de chœur le 11 mai 2021 et organisée par Pierre-Louis de Laporte, Lauriane Molon et Mathilde Vincent, Lionel Sow rappelait l'intérêt de convoquer des « passerelles entre différentes institutions françaises et le CNSMDL. » C'est d'ailleurs une volonté très affichée de l'IFAC, notamment via les étudiants de la Formation à l'Enseignement Musique du CNSMDL, de continuer à enrichir la réflexion sur le secteur du chœur et d'encourager la mise en commun des spécificités et des idées de

---

<sup>1</sup> Entretien réalisé en visio-conférence le 8 décembre 2022.

chacun des professionnels en France. Plus tard, Lionel Sow indiquait également que « la complémentarité et l'imbrication des pratiques sont les marqueurs d'une réalité complexe de la direction de chœur, et la nécessité de poursuivre une réflexion à l'échelle nationale », c'est-à-dire, en-dehors du cadre seul de l'enseignement spécialisé.

Par ailleurs, Jean-Christophe Michel m'affirmait que les CNAV montrent une claire volonté de travailler en synergie, avec « l'organisation d'académies tournantes entre différents lieux, qu'elles ont construit ensemble.<sup>1</sup> » De là à y associer les classes de conservatoire, c'est pour le moment comme nous l'avons dit plus haut, sur les étudiants eux-mêmes que repose cette responsabilité. Malgré tout, pourrait-on imaginer des partenariats soutenus par les professeurs de direction et mis en œuvre dans le cadre de mises en situation professionnelles pour les élèves ?

Enfin, sur les sites des institutions soutenues publiquement comme les CNAV et les Missions Voix encore existantes ou des associations comme l'IFAC on peut lire une volonté très claire de synergie entre professionnels de la direction de chœur – chefs, enseignants – et entre les différentes propositions de formation et de ressources sur le territoire national. Les CNAV et Missions Voix mettent également en valeur les initiatives régionales, départementales, locales, en lien avec les publics présents sur leur propre territoire. N'oublions pas également l'immense travail de communication, d'information sur toutes les ressources existantes – dont le répertoire – que ces associations ou institutions portent, et qui revêtent une grande importance pour les étudiants et professionnels du chœur.

Ces éléments nous amènent à conclure sur le fait que le chef de chœur ou l'enseignant en direction de chœur est indissociable du terrain. Ce dernier est à la fois celui qui est modelé par la pratique, selon les régions : chœurs amateurs, chœurs professionnels, chœurs d'enfants à différents niveaux, mais il est également terrain politique, coordonné et animé par les collectivités et le ministère de la Culture et de la Communication. Le terrain concerne aussi l'organisation de la formation, qui ainsi que nous l'avons vu en première partie, a évolué depuis une prise en charge par les

---

<sup>1</sup> Entretien réalisé en visio-conférence le 8 décembre 2022.

fédérations et associations – toujours actives – vers un enseignement professionnalisant en conservatoires, les uns n'excluant pas les autres. L'organisation du territoire a une réelle incidence sur la pratique et son enseignement. Si l'on peut constater la présence de chœurs amateurs ou professionnels sur l'ensemble du territoire français, en milieu rural, périphérique ou urbain, ces derniers sont dirigés par des chefs dont la formation est inégale sur le territoire. Par ailleurs, les spécificités de chaque territoire, dont l'implication du tissu associatif, des CNAV, des Missions Voix, de l'enseignement spécialisé, etc., diffère d'une région à l'autre, n'empêchent pas un travail de cohésion entre les chefs de chœur et enseignants. Concernant l'éventuelle homogénéisation des cursus, il s'agit plutôt d'avoir une réflexion commune entre les enseignants de direction de chœur, et de penser la formation par rapport aux débouchés, c'est-à-dire selon la réalité du terrain. Enfin, il semble que le nombre de chefs formés soit insuffisant au regard des demandes, ce qui constitue un nouveau défi pour le réseau des enseignants et des formations, et nécessite un travail de mise en commun au niveau national pour le relever.

### III. DES PROPOSITIONS POUR DEMAIN

#### A. UNE FORMATION QUI SOIT EN LIEN AVEC LES DÉBOUCHÉS : DES FORMATIONS POUR DES MÉTIERS

Comment s'assurer que les chefs sortant du conservatoire sont suffisamment armés pour la réalité professionnelle ? Nous parlerons ici de la formation initiale en conservatoire et non pas de la formation assurée par les associations et fédérations, nombreuses et utiles, formant des chefs de chœur amateurs ou professionnels, en formation continue ou au moyen de stages et masterclasses. Ainsi, y-a-t-il aujourd'hui une adéquation entre formation spécialisée et débouchés professionnels, impliquant la diversité des publics et un lien fort avec le terrain ? Nous nous sommes posé cette question avec Christine Morel, Jean-Christophe Michel et Florent Stroesser, les trois membres du bureau de l'IFAC.

« Il y a des progrès à faire : on a pris cette question davantage par l'angle de la formation, en imaginant de ce que devait être un chef de chœur idéal, sans prendre en compte la réalité des débouchés. Quelle est la réalité du terrain, les attentes en termes de profils de chefs de chœur ? La réalité du terrain est complexe. »<sup>1</sup>

Certes, et pas seulement la réalité du terrain ; les formations, les métiers, la limite un peu floue entre milieu amateur et professionnel, milieu universitaire et enseignement spécialisé... Néanmoins, la prise en compte des attentes des chefs aujourd'hui serait, comme je le disais plus haut, une étude intéressante à réaliser. Quelles sont les solutions possibles pour adapter la formation aux différentes facettes du métier ?

Nous l'avons vu plus haut, les chefs de chœur exercent plusieurs activités en même temps, dans des situations contractuelles, musicales, humaines, etc. très différentes. Pascal Baudrillart tenait à ce qu'au conservatoire du Grand Chalon lorsqu'il dirigeait la classe, celle-ci soit en lien réel avec le territoire et la variété des situations professionnelles possibles. Cela voulait dire prendre en compte les chœurs existants

---

<sup>1</sup> Entretien réalisé en visio-conférence le 8 décembre 2022.

avec leur diversité de répertoire ou de publics (adultes, personnes en situation de handicap, enfants etc.), et établir des partenariats ponctuels. Il proposait par exemple que le professeur aille voir ses étudiants avec des chœurs amateurs associatifs, afin d'être au cœur de son projet professionnel, et de l'accompagner pour lui permettre de progresser. Cette interrogation de l'implication du professeur de direction directement sur le terrain de l'étudiant traverse souvent les enseignants avec qui j'ai pu m'entretenir. Comme nous en discussions avec Jean-Philippe Billmann, professeur au CRR de Strasbourg et à la Haute École des Arts du Rhin<sup>1</sup>, il est clair qu'en quelques heures de cours hebdomadaires, les étudiants ne peuvent avoir une formation intensive à destination des enfants en milieu scolaire et en conservatoire, des chœurs amateurs, des chœurs professionnels, etc. sans oublier tout l'aspect de culture générale nécessaire à un bon chef de chœur. Néanmoins, il peut être délicat pour un chef de chœur adoptant une posture professionnelle devant un groupe, de se retrouver élève le temps d'une répétition, dans la configuration proposée plus haut. Aussi, si ce n'est pas dans ce sens, cela peut être dans l'autre : créer des partenariats locaux avec un ou deux chœurs amateurs du territoire, qui seraient dirigés par les étudiants de la classe à plusieurs occasions dans l'année, sur leur lieu de répétition habituel ou bien au conservatoire.

Cette question soulève celle des chœurs d'application, pour les classes qui ont la chance d'en avoir une ! Il s'agit tantôt des classes de chant qui ont une Unité de Valeur (UV) de chœur obligatoire – mais avec un projet qui n'est pas toujours vécu de manière très cohérente par les professeurs et élèves de chant – tantôt de classes de FM, de chant choral ou de filière voix pour le travail avec les enfants, ou bien dans certains cas très rares, des chœurs professionnels. Au CNSMDL, c'est le cas : d'un côté, cela permet une formation à très haut niveau, avec une exigence très poussée vis-à-vis des chefs étudiants, qui eux-mêmes pourront manifester la même exigence avec les chanteurs qu'ils auront sous leur direction. Si l'on veut poursuivre la professionnalisation du métier, il est indispensable si cela est possible, que la formation aide les étudiants à être à l'aise avec des chanteurs très rodés au métier avec ses exigences d'efficacité, de finesse d'interprétation, et de rapidité. D'un autre côté, si l'on regarde la réalité du terrain, la plupart des chefs travaillent avec des enfants et des chœurs amateurs – parfois

---

<sup>1</sup> Entretien réalisé le 23 janvier 2023.

non-lecteurs – convoquant chez eux des compétences différentes. Concernant la pratique en amateur, qui peut diriger un chœur professionnel peut diriger un chœur amateur pourra-t-on dire... mais nous devons être attentifs à la frustration des chanteurs amateurs et des chefs, les uns ne comprenant plus les autres en raison d'un équilibre entre plaisir de chanter et efficacité différent entre certains chœurs amateurs et chanteurs professionnels. Certains chefs peuvent éprouver des difficultés à placer le curseur au bon endroit, ce que Guillaume Lurton (2018) appelle « l'équilibre entre compétences d'animation et technique musicale » (§42) en expliquant qu'avec la professionnalisation du métier, ce dernier avait été « radicalement modifié », mettant davantage en valeur les qualités artistiques du chef que celles d'animateur, néanmoins indispensables. Afin que l'institution ne biaise pas un futur débouché, serait-il nécessaire que les étudiants en CRR, Pôles Supérieurs et CNSMD apprennent le métier à parts égales avec des chanteurs professionnels, des chœurs amateurs de niveaux différents et des chœurs d'enfants afin que les structures d'enseignement soient en cohérence directe avec la réalité du terrain ? Une autre idée émergeait de notre réunion avec les membres de l'IFAC : une formation généraliste avec des UV de spécialisation en direction des chœurs amateurs, des enfants, des actions de médiation envers des publics éloignés, de la formation des enseignants, etc. afin de permettre aux étudiants, lors de leur formation, d'être en contact avec le plus large spectre possible de leurs futures fonctions.

Est-il réaliste de penser que les classes de direction au conservatoire peuvent seules apporter toutes les solutions ? En effet, les professeurs sont dans la nécessité de faire des choix avec le volume d'heures qui leur est alloué. Lionel Sow proposait que les parcours se fassent également à l'initiative des étudiants eux-mêmes, pour aller glaner les formations et masterclasses qui leur semblent pertinentes pour leur avenir de chef. Les CNAV par exemple organisent des masterclasses dans l'année avec sélection sur dossier et un niveau assez élevé, pour chefs de chœur très aguerris. Cela suppose à la fois que les étudiants aient envie d'y participer, aient acquis une certaine autonomie dans la construction de leur parcours et possèdent donc un niveau musical et technique suffisamment élevé. L'une des conclusions de Lionel Sow était que

« dans un temps court, on peut amener les chefs apprenants à se reposer certaines questions, même si ce n'est pas exhaustif, à leur faire prendre conscience d'un réseau de questionnements, à leur permettre d'affiner leur regard. Il y a beaucoup de choses que l'on peut apprendre par soi-même si on sait se poser les bonnes questions. »<sup>1</sup>

Ainsi, le parcours individuel de l'étudiant est indispensable, parmi ce maillage de formations, stages, masterclasses et débouchés professionnels. Pour conclure, de nombreux professeurs de direction attestent que c'est en répétant le geste que l'on finit par être habile, et que l'on se forme en dirigeant. C'est donc l'étudiant lui-même ensuite qui creusera son sillon et continuera de se former, d'être attentif et curieux à son environnement afin de progresser encore, grâce aux outils qu'il aura acquis lors de ses formations.

Enfin, une chose me paraît sûre : notre discipline est l'une des rares à être autant représentée par la pratique en amateur, inscrite dans ses gènes depuis la Révolution et toujours très vivace. Les institutions, associations, réseaux d'art vocal pérennisent cette pratique grâce aux formations encore dispensées, malgré l'évolution de l'institutionnalisation de la direction de chœur depuis les années 1980 avec l'ouverture de la classe au CNSMDL et des classes dans les conservatoires de région (CRR et CRD). Par « pratique en amateur » nous entendons bien sûr les chanteurs mais également les chefs, formés par le tissu associatif le plus souvent. Ainsi, il me paraît essentiel que chefs de chœur professionnels et professeurs de direction de chœur, nous ayons une attention particulière pour ces pratiques dans nos missions, suivant en cela l'une des lignes de force du Schéma National d'Orientation Pédagogique de l'enseignement spécialisé de la musique. Pour cela, nous devons avoir en tête que la formation des étudiants chefs de chœur concerne pour une grande partie les chœurs amateurs, mais également que la responsabilité de former les chefs de chœur amateurs nous incombe. Et cela peut passer par une formation très exigeante au point de vue technique et musical, avec des chœurs professionnels de très haut niveau, en ajoutant à la formation les questions de la technique vocale – car nous avons la responsabilité des

---

<sup>1</sup> Lors de la journée consacrée à la direction de chœur le 11 mai 2021 au CNSMDL.

voix des chanteurs entre nos mains – et de l’encadrement humain de cette pratique en amateur si particulière.

En somme, selon Pascal Baudrillart, il s’agit de faire en sorte que des chefs professionnels et très bien formés puissent encadrer tous types de chœurs, dont des chœurs amateurs. Pour lui, la formation des chefs consiste en une réelle ouverture et une initiation à la direction avec de multiples critères : diversité de projets et de formation, de styles musicaux et de groupes d’âges, de niveaux et de projets différents. « En fait il s’agit d’une formation hétérogène et revendiquée comme telle, qui demande une grande ouverture. »<sup>1</sup>

## B. D’AUTRES PROPOSITIONS

### B.1. Une formation solide sur la voix, et la voix de l’enfant

Il me semble indispensable, alors que de nombreux chefs de chœur titulaires d’un DE ou même d’un DEM, commencent à travailler avec des chœurs d’enfants en milieu scolaire, associatif ou dans l’enseignement spécialisé, qu’ils aient une bonne connaissance de la voix. Des bases solides en technique vocale sont de toutes façons une condition *sine qua non* à mon sens, pour pouvoir diriger un chœur, c’est-à-dire l’aider à trouver le bon geste vocal qui va servir la musique, et dans le cas de la pratique en amateur, aider les choristes à progresser, à trouver des solutions en cas de difficultés techniques. Ainsi se crée une forme d’empathie entre le chanteur et le chef, qui saura adapter son geste et sa démarche pour assurer le confort maximum de ses chanteurs. Quant à la construction vocale des enfants, c’est un sujet qui est peu abordé aujourd’hui, même dans les maîtrises. Le chef dans ce cas-là a une immense responsabilité, celle de l’avenir vocal de son jeune chanteur. Le CNSMDL propose régulièrement des masterclasses sur la voix de l’enfant ; il est à souhaiter que le modèle essaime dans les autres classes supérieures, dans les CRR/CRD mais également à l’Université et au CFMI, afin qu’une génération de chefs très alertes sur la pose de voix des enfants, le

---

<sup>1</sup> Lors de la journée consacrée à la direction de chœur le 11 mai 2021 au CNSMDL.

travail de souffle, les tessitures, la gestion de la mise en voix, le choix du répertoire adéquat techniquement etc. puisse advenir.

## B.2. La poursuite d'un travail en synergie

Alors que de nombreux éléments sont déjà en place ou en cours de réflexion sur la cohésion des formations et formateurs, voici quelques mesures pour renforcer ce dynamisme :

- La publication d'un référentiel national avec des propositions de répertoire par cycle
- La publication d'une organisation nationale de cursus, par cycle et objectifs visés
- La centralisation de la communication sur les lieux ressource, alors que l'information est diffractée sur les sites de multiples institutions (Philharmonie, IFAC, CNAV, Missions Voix, Musique en territoire etc.)

## B.3. Des contenus de cours

Réfléchissant depuis quelques mois à l'enseignement de la direction de chœur en France, quelques idées me sont venues pour apporter de l'eau à un moulin déjà très actif et complet, et pour aller dans le sens d'une stimulation des étudiants qui soit autant intellectuelle, que sensible et physique. Ces propositions s'éloignent des idées exposées précédemment, de resserrer la formation sur les débouchés principaux, à savoir les enfants et les amateurs, et de penser l'enseignement comme socle ouvert de culture générale.

### A/ Interprétation informée

- La mise à disposition de traités pouvant servir à l'interprétation de la musique baroque, renaissance, médiévale
- Un séminaire ou un échange avec un professeur, spécialisé dans la musique médiévale, la musique renaissance, la musique médiévale

## B/ Création

- Des rencontres avec des compositeurs expliquant et faisant travailler leurs œuvres (exemple Philippe Hersant)

## C/ Culture

- Un séminaire annuel sur l'histoire de l'art en troisième cycle

## D/ Pédagogie

- Des séminaires ou cours hebdomadaires de percussions corporelles avec un professeur de percussions

## C. ARTICULER INCLUSION ET EXCELLENCE

La pratique chorale est comme nous l'avons vu, un vecteur d'inclusion et se trouve au croisement des enjeux de société qui interrogent régulièrement politiques publiques et projets d'établissements des institutions culturelles. Néanmoins, il est difficile d'articuler ensemble des phénomènes qui peuvent sembler contradictoires : pratique à haut niveau et inclusion, répertoire sacré et service public, formation professionnelle et pratique en amateur. Je propose ci-dessous un modèle de maîtrise. Située dans une ville moyenne, elle proposerait un modèle inclusif d'excellence à plusieurs niveaux :

- dès la maternelle et jusqu'au CE2, un « parcours découverte » :
  - partenariat entre un CRR/CRD, une institution privée ou semi-privée (orchestre, chœur, théâtre etc.) et un CNAV ou Mission Voix
  - un enseignement d'une demi-heure ou une heure par semaine par classe, avec un/plusieurs chefs de chœur professionnels issus du CRR ou CRD avoisinant, et un/plusieurs Dumistes
  - un relais des enseignants qui pratiquent 10 mn de chant par jour avec leurs classes, formés par les CNAV ou Mission Voix
  - sur le temps scolaire

- dans les écoles en centre-ville, en quartiers prioritaires, en milieu rural
- création d'opéras pour enfants mis en scène
- transmission orale majoritairement, appréhension du langage musical
- cours de chœur, théâtre, percussions corporelles

- du CM1 à la fin du collège :

Partenariat entre un CRR/CRD, une institution privée ou semi-privée (orchestre, chœur, théâtre etc.) et un CNAV ou Mission Voix

A/ un « parcours intensif » en horaires aménagés

- sur le temps scolaire, entre 2 et 4 après-midi par semaine, pour les élèves qui le souhaitent et sur sélection
- en internat si les élèves viennent de loin (notamment en milieu rural)
- cours de chœur, théâtre, percussions corporelles, chant, FM

B/ un « parcours extensif »

- hors-temps scolaire, une à deux heures par semaine
- pour ceux qui ne souhaitent pas poursuivre dans le parcours intensif
- répétitions de chœur incluant percussions corporelles et chant
  
- pour les deux parcours : opéras pour enfants, création
- Les deux parcours en partenariat entre un CRR/CRD, une institution privée ou semi-privée (orchestre, chœur, théâtre etc.) et un CNAV ou Mission Voix

- au lycée et ensuite :

Partenariat entre un CRR/CRD, une institution privée ou semi-privée (orchestre, chœur, théâtre etc.) et un CNAV ou Mission Voix

A/ Un « parcours pré-professionnalisant » pour les élèves issus du parcours intensif

- masterclasses, cours de chant individuel, préparation aux concours (CNSMD, Pôles Supérieurs), préparation au métier de chanteur de chœur et de soliste

## B/ Un « parcours extensif » pour les lycéens

- hors-temps scolaire, une à deux heures par semaine
- pour ceux qui ne souhaitent pas poursuivre dans le parcours intensif
- répétitions de chœur incluant percussions corporelles et chant

Partenariats avec plusieurs école-collège-lycée en centre ville, en milieu rural et en quartier prioritaire, les institutions culturelles et festivals, les églises et salles de spectacle locaux.

Ce projet qui est aujourd'hui au stade d'utopie, ne pourra se faire qu'à plusieurs conditions : tout d'abord, son adossement à une institution culturelle (maison d'opéra, orchestre, etc.) établie sur le territoire, bénéficiant de subventions et mécénats pérennes, d'une bonne connaissance du terrain et de ses publics, et d'une équipe d'administration et de production dont une partie du temps pourra être mise à disposition du projet. Le CRR ou CRD sera étroitement associé sur le plan pédagogique, artistique, et des ressources humaines – chefs de chœur et professeurs intervenant dans les deux structures pour une meilleure cohésion, mise à contribution de l'équipe de direction dans la réflexion et l'organisation du projet. Il devra ensuite s'inscrire au long cours à la fois dans un établissement scolaire « pilote » mettant en œuvre les parcours intensif, extensif et pré-professionnalisant, et dans plusieurs écoles primaires pour le « parcours découverte ». Ce partenariat ne pourra s'effectuer qu'avec l'agrément du Ministère de l'Éducation nationale d'une part, mais également<sup>1</sup> avec le soutien des directeurs et directrices, et de l'ensemble de l'équipe d'enseignants. Il nécessitera un travail de coordination et de communication très important entre les membres des différentes structures impactées, et avec les enfants / adolescents et leurs familles. Les réalisations pédagogiques et artistiques (auditions, concerts, enregistrements, etc.) seront un des moteurs de l'apprentissage mais elles ne devront pas se substituer à la dimension pédagogique, fondamentale. Les objectifs pour les enfants et jeunes inscrits dans les différents parcours seront notamment : découvrir le répertoire et la pratique chorale, acquérir une technique vocale par paliers de progression, connaître le langage musical

---

<sup>1</sup> Et même « principalement », car l'engagement de l'équipe éducative est une condition *sine qua non*.

par paliers de progression, apprendre à s'écouter et à chanter ensemble et appréhender le plaisir du chant collectif, apprendre à se produire en public, le tout de l'initiation à la pratique préprofessionnelle. Il est souhaitable et probable que des progressions d'ordre scolaire et des qualités citoyennes en découlent.

## Conclusion

Le vocabulaire du métier contient une forme de confusion, à l'image de la diversité des métiers du chef de chœur. Le terme « chœur », kaléidoscopique, renvoie tantôt au fait de chanter ensemble, pour le plaisir ou dans un contexte contractualisé, à l'âge adulte ou enfant : dans une situation pédagogique, artistique, ou bien encore dans une situation favorisant le lien social, sinon dans le cadre d'une production professionnelle. De même, nous l'avons vu, le chef est appelé à exercer dans le cadre socio-éducatif ou socio-culturel, éducatif, professionnel, amateur ; il développe des compétences de pédagogue et d'artiste éclairé, et peut être formé à l'université, au CFMI, au conservatoire, ou encore par le biais de fédérations, associations, Missions voix, CNAV etc. ; il peut être appelé *dumiste*, professeur de chant choral, chef, et peut être ou bien *bénévole*, ou bien *rémunéré*.

Néanmoins, l'évolution que nous avons dressée du métier est significative : d'une part, le rêve d'une « nation chantante » du XIX<sup>e</sup> siècle résonne toujours dans l'actualité culturelle et artistique, avec des initiatives comme le Plan Choral et un partenariat entre les ministères de l'Éducation Nationale et de la Culture, dont les grands axes – c'est-à-dire la formation des enseignants et la création de répertoire adapté – sont prises en charge par de nombreuses institutions et associations. Le tracé historique présenté en première partie a permis de comprendre plusieurs éléments caractéristiques : en premier lieu, l'éducation musicale par le chœur est reconnue tacitement comme d'utilité publique, et depuis la Première République est convoquée pour développer la fraternité entre les citoyens. Sur un second plan, la prégnance de la pratique en amateur est un héritage lointain mais toujours vivace des « masses chantantes » de la Révolution, des Orphéons, des fédérations et de l'éducation populaire, et marque toujours le paysage choral français, autant dans la pratique que dans la formation, car de plus en plus, cursus et enseignements prennent en compte la pratique chorale en amateur comme le débouché majeur pour un étudiant en direction de chœur. D'autre part, on assiste depuis quarante ans à une proportion croissante de professionnels parmi les chefs de chœur, grâce à la prise en main de leur formation par le ministère de la Culture, *via* le réseau de l'enseignement spécialisé en CRR et CRD, dans les Pôles Supérieurs et au CNSMD de

Lyon. Elle n'a été effective qu'à partir des années 1970, moment où les « affaires culturelles » ont manifesté un intérêt pour le secteur choral, jusqu'alors soutenu par le ministère de la Jeunesse et les Sports.

Nous avons vu comment la « territorialisation » du secteur choral avec la création des CAP puis Missions Voix et la politique de Marcel Landowski ont permis de rendre l'accès à la musique plus égalitaire. Le travail des Missions Voix et CNAV actuels permet de tisser un lien indispensable entre territoire, usagers et pratiques. Malgré cela, il existe encore des déserts musicaux, où des associations prennent le relais des institutions publiques pour améliorer l'accès à la pratique musicale. Alors que la région parisienne compte plusieurs chœurs professionnels et classes de direction, la formation des chefs s'est néanmoins répartie dans un long processus de décentralisation et de territorialisation dans de nombreux départements, ainsi que la pratique professionnelle avec la création de CNAV en région. La question de la formation est au cœur de la réflexion des enseignants en direction de chœur, dont l'homogénéisation des cursus sur le territoire national est recherchée par nombre d'entre eux et est à l'œuvre, par exemple, dans les conservatoires de l'arc alpin. Les difficultés rencontrées dans cette volonté de cohésion peuvent s'expliquer, d'une part, par la diversité du terrain et celle des fonctions occupées par les chefs de chœur, mais aussi, d'autre part, par l'hétérogénéité des formations proposées sur le territoire national. Ainsi, outre la question de la cohésion des cursus, la formation en elle-même est un sujet de préoccupation fort car de nombreux chefs n'y ont pas accès.

Après avoir vu que l'articulation de la formation avec les débouchés professionnels des chefs de chœur était indispensable, nous avons formulé des propositions afin de poursuivre cette réflexion, et pour contribuer à l'amélioration de la cohésion au sein du milieu choral en France. C'est enfin avec un regard neuf sur l'enseignement de la direction de chœur mais forte de mon expérience de cheffe de chœur professionnelle depuis douze ans, que j'ai souhaité envisager une réflexion portant sur des compétences à acquérir pour un chef, ainsi qu'un modèle de maîtrise réunissant excellence, égalité, fraternité et inclusion.

Ce mémoire est un point d'étape au sein d'une réflexion en mouvement sur le milieu de la direction de chœur qui sera certainement réévalué au gré de mes expériences à venir. Les ouvrages lus, les entretiens réalisés, les colloques et journées professionnelles auxquels j'ai participé au long de ma formation au Certificat d'Aptitude au CNSMDL, ont suscité des questions dont j'ai rendu compte dans ce mémoire. Héritiers d'une idéologie longue de plus de deux siècles et d'un façonnement des territoires liés à la déconcentration et à la prise en considération du ministère de la Culture pour le chœur depuis quarante ans, j'ai pu constater que les dimensions historique et géographique de la pratique du chœur et son enseignement façonnent leur organisation en France aujourd'hui jusque dans les moindres détails.

Les textes cadres prônent depuis plusieurs décennies la formation de musiciens amateurs au sein de l'enseignement spécialisé, tandis que la charte des droits culturels a pour vocation la démocratisation culturelle à travers un accès facilité pour tous, et la reconnaissance de la culture comme un droit. Nous sommes convaincus qu'une meilleure circulation des propositions et l'accroissement des partenariats entre universités, CFMI, lieux d'enseignement spécialisé, fédérations et associations, permettraient de poursuivre l'évolution positive déjà enclenchée par le milieu choral, et de répondre aux objectifs d'accès à la musique pour tous dans les meilleures conditions possibles. Dans cet esprit, la formation des chefs de chœur, quel que soit leur cadre d'exercice, est un enjeu majeur de cette évolution, pour que le milieu choral français demeure un lieu privilégié d'expressions artistiques variées et le symbole, avec sa spécificité historique et nationale, d'une culture accessible à tous.

## Références bibliographiques

Alten, M. (1996). Référence révolutionnaire et chant scolaire sous la III<sup>e</sup> République (1880-1939). *Revue du Nord*, tome 78, n°317, octobre-décembre 1996. Dossier « Les débuts de l'Ecole républicaine (1792-1802) », p. 975-986. [https://www.persee.fr/doc/rnord\\_0035-2624\\_1996\\_num\\_78\\_317\\_5175](https://www.persee.fr/doc/rnord_0035-2624_1996_num_78_317_5175)

Alten, M. (1997). Un siècle d'enseignement musical à l'école primaire. *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°55, juillet-septembre 1997, p. 3-15. [https://www.persee.fr/doc/xxs\\_0294-1759\\_1997\\_num\\_55\\_1\\_3659](https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1997_num_55_1_3659)

Alten, M. (2005). Musique scolaire et société dans la France de la Troisième République. *Trema*, n°25, 2005, p. 5-19. <http://journals.openedition.org/trema/310>

Bardot, O. La place du chant choral dans le paysage musical français : un bilan en demi-teinte. *ResMusica*, 3 avril 2018. <https://www.resmusica.com/2018/04/03/la-place-du-chant-choral-dans-le-paysage-musical-francais-un-bilan-en-demi-teinte/>

Blaze de Bury, H. (1878). Les concerts du Trocadéro. *Revue des Deux Mondes*, Troisième période, vol. 28, no. 3, 1<sup>er</sup> août 1878, pp. 672-688. <https://www.jstor.org/stable/44754235>

Bois, G., Gardon, S., Giraud, F., Raynaud, A. (2014). *La démocratisation de l'accès aux pratiques artistiques à travers l'apprentissage dans les établissements d'enseignement artistique [Rapport final]*. Étude pour le compte de La Nacre.

Cadence, pôle musical régional. (2020). *Les pratiques collectives de la musique en amateur, état des lieux*. Strasbourg, Cadence. [https://cadence-musique.fr/sites/cadence/files/2022-08/Etat\\_des\\_lieux\\_Cadence\\_2020\\_0.pdf](https://cadence-musique.fr/sites/cadence/files/2022-08/Etat_des_lieux_Cadence_2020_0.pdf)

Canova, N., Bourdeau, P., Soubeyran, O. (2014). *La petite musique des territoires : arts, espaces et sociétés*. Paris, CNRS Editions.

Cordellier, A. (2020). Enseigner la musique sous la III<sup>e</sup> République. *Le Blog de Gallica*, 13 novembre 2020. <https://gallica.bnf.fr/blog/13112020/enseigner-la-musique-sous-la-iiiie-republique-1870-1940?mode=desktop>

Département de l'Indre. (2016). *Le département soutient les écoles de musique*.  
<https://www.indre.fr/le-d%C3%A9partement-soutient-les-%C3%A9coles-de-musique>

Ensemble Justiniana. <https://www.justiniana.com/>

Fauquet, J.-M. (2003). Articles *Chant & Schola cantorum*. Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Fayard

FSMA. *Alsace, terre de musique et de musiciens*. [https://cadence-musique.fr/sites/cadence/files/2022-08/FSMA\\_Terredemusique\\_vol1.pdf](https://cadence-musique.fr/sites/cadence/files/2022-08/FSMA_Terredemusique_vol1.pdf)

Gerbod, P. (1980). *L'institution orphéonique en France du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*.  
<https://www.jstor.org/stable/40988588>

Gumpłowicz, P. (1989). *Les travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France. Harmonies, chorales, fanfares*. Paris, Aubier.

Hamon-Loisance, M., Maire, P.-L., Brunero, M., Michel, J.-C., Defoin-Gaudet, M., Peeters, L., Baudrillart, P., Benoît, B. & Le Fèvre, P. (2015). *Référentiel de Certification*. IFAC

Hamon-Loisance, M., Maire, P.-L., Brunero, M., Michel, J.-C., Defoin-Gaudet, M., Peeters, L., Baudrillart, P., Benoît, B. & Le Fèvre, P. (2015) *Référentiel de formation*. IFAC

HEAR, Hochschule für Musik, Freiburg, Université de Strasbourg. « *Interprétation et création musicales* », un doctorat franco-allemand. <https://doctoratmusique.eu/fr>

IFAC. (2007). *L'enseignement de la direction de chœur - rapport de synthèse*.  
<https://artchoral.org/wp-content/uploads/2010/02/EtudeDirectionDeChoeur.pdf>

IFAC. (2015). *Grille d'évaluation*. [https://artchoral.org/wp-content/uploads/2017/01/Grille\\_e%CC%81valuation\\_direction\\_v1.0.pdf](https://artchoral.org/wp-content/uploads/2017/01/Grille_e%CC%81valuation_direction_v1.0.pdf)

IFAC. (2018). *Enquête DEM de direction de chœur*. <https://artchoral.org/wp-content/uploads/2018/11/E%CC%81tude-de%CC%81livrance-des-DEM-de-2015-a%CC%80-2018-IFAC2018.pdf>

Lefebvre, N. (2014). Marcel Landowski, une politique fondatrice de l'enseignement musical *Enseigner la musique n°12*. Cefedem. <https://cefedem-aura.org/recherche/publications/ouvrage/marcel-landowski-une-politique-fondatrice-de-lenseignement-musical>

Lefebvre, N. (2015). *Marcel Landowski, l'invention d'une politique musicale*. Entretien avec Noémi Lefebvre, <https://culture.gouv.fr/Actualites/Marcel-Landowski-l-invention-d-une-politique-musicale>, consulté le 7 décembre 2022.

Lespinard, B. (2018). *Les passions du chœur : la musique chorale et ses pratiques en France, 1800-1950*. Paris, Fayard.

Leteuré, S. (2018). La géographie des voyages de Camille Saint-Saëns en France (1870-1921) : une territorialité musicale au service de l'identité collective. *L'Information géographique*, 2018/4, Vol. 82, 2018, p. 38 à 47. <http://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2018-4-page-38.htm>

Leteuré, S. (2021). À l'ombre de la coupole : l'engagement de Camille Saint-Saëns dans l'effort de guerre en 14-18. Actes du colloque *Les institutions musicales à Paris et à Manchester pendant la Première Guerre mondiale* (5-6 mars 2018), Conservatoire de Paris (CNSMDP), Opéra-Comique, Royal Northern College of Music (RNCM). Paris, Les Éditions du Conservatoire, 2021. <https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/lombre-de-la-coupole-lengagement-de-camille-saint-saens-dans-leffort-de-guerre-en-14-18>

Lurton, G. (2007). *Une approche des pratiques chorales : esquisse d'une topographie*. <https://pfi-culture.6temflex.com/wp-content/uploads/sites/1052/2016/04/pratiqueschoralesfrance2.pdf>

Lurton, G. (2011). *Le Chœur partagé. Le chant choral en France, intégration socio-économique d'un monde de l'art moyen*. (Thèse d'exercice). Sciences Po - Institut d'études politiques de Paris. <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-02144819>

Lurton, G. (2020). L'enseignement de la direction de chœur en France: histoire d'un retour à l'institution. *Revue d'anthropologie des connaissances*, 14-2 | 2020.  
<http://journals.openedition.org/rac/4012>

Ministère de la Culture et de la Communication. (2019). *Franck Riester, ministre de la Culture, annonce la création d'un réseau national d'art vocal*.  
<https://www.culture.gouv.fr/Presse/Communiqués-de-presse/Franck-Riester-ministre-de-la-Culture-annonce-la-creation-d-un-reseau-national-d-art-vocal>

Ministère de la Culture et de la Communication. (2017). *Les DRAC ont 40 ans*.  
<https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Ile-de-France/Actualités/Actualité-a-la-une/Les-DRAC-ont-quarante-ans#:~:text=Le%203%20fév%201977%20le,sur%20les%20services%20en%20d%20fév%20pendant>

Ministère de l'Instruction publique. (1881). *Rapports sur l'enseignement du chant dans les écoles primaires*. Paris, Imprimerie Nationale.  
[https://books.google.fr/books?id=NeosAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=NeosAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Morel-Bringollet, C., de Lannoy, M., (2019). *Schéma d'orientation, projet 2019-22*. Cepravoï.  
[https://www.cepravoï.fr/content/document/60b5d36b5bfb0\\_SCHEMAQUADRIENNAL20192022DEFBDEF.pdf](https://www.cepravoï.fr/content/document/60b5d36b5bfb0_SCHEMAQUADRIENNAL20192022DEFBDEF.pdf)

Musique en territoires. <https://www.musiqueenterritoires.com/fr/>

Observatoire : métiers du spectacle vivant, ministère de la Culture et de la Communication. (2008). *Référentiel métier : direction d'ensembles vocaux ou instrumentaux*.  
(<http://cpnefsv.org/sites/default/files/public/guide-metiers/artistique/metier-chef-ensemble.pdf>)

Pasler, J. (2015). *La République, la musique et le citoyen : 1871-1914* (traduit par J.-F. Hel-Guej). Paris, Gallimard.

Pays Vesoul Val de Saône. <http://pays-vesoulvaldesaone.fr/fr/presentation-du-pays/le-territoire.html>.

Pierre, C. (1900). Le conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs. Paris, Imprimerie Nationale.

Pompidor, H. (2016). Pour une sociologie du chant choral. *L'Éducation musicale*, n°107, octobre 2016. <https://www.leducation-musicale.com/index.php/paroles-d-auteur/5671-pour-une-sociologie-du-chant-choral>

Popelard, M.-H. (2010). *Art, éducation et politique*. Paris, Editions du Sandre.

Pouthier, F. (2021). *Quelles coopérations entre Départements et EPCI pour le développement culturel des territoires ?* (Thèse d'exercice). Agence Culturelle Grand Est. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-03152688>.

Raibaud, Y. (2007). Comment la musique vient-elle au territoire ? *Volume !*, 5 : 2, 2006. <http://journals.openedition.org/volume/586>.

Raibaud, Y. (2009). Musiques et territoires : ce que la géographie peut en dire. *Colloque international de Grenoble « Musique, territoire et développement local »*, Grenoble, novembre 2009. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00666220>

Sacem. (2021). *Inédit : étude « les Français et la musique dans les territoires »*. <https://clients.sacem.fr/actualites/bienfaits-de-la-musique/inedit-etude-les-francais-et-la-musique-dans-les-territoires>

Saez, G. (2015). Quels liens entre musique et territoire ? *L'Observatoire*, 2015-1 (46), p.84-85. <http://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2015-1-page-84.htm?ref=doi>

Tiersot, J. (1911). *Article Chant*. Dans Buisson, F. (1911). *Nouveau dictionnaire de pédagogie*. Paris, Librairie Hachette & Cie.

**Mémoire de : Lucile de TRÉMIOLLES**

**2e cycle (Master), 2022-2023**

**La direction de chœur en France :  
état des lieux et propositions pour l'avenir**