



*Liberté • Égalité • Fraternité*

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



Direction générale de la création artistique

Service de l'inspection de la création artistique

Rapport n° SIE 2014 75

# **MISSION DE BILAN ET PRÉCONISATIONS RELATIVE À L'EMPLOI DES ARTISTES LYRIQUES**

Établi par Laurent CHASSAIN,  
inspecteur de la création artistique

Novembre 2014

## SOMMAIRE

### PROLÉGOMÈNES EN RÉSUMÉ

Genèse de la mission d'étude	p. 4
Quelles données ?	
Lyrique ou lyriques : des hommes, des formes et des métiers	
Les autres éléments à considérer	

### I EMPLOI ET ÉCONOMIE

1- Constat général sur les situations et les volumes	p. 8
Statut en Europe (rappel)	
2- Domiciliation fiscale	p. 10
Une stratégie ?	
Des raisons objectives	
Une réalité plus vaste	
3- Conditions d'emploi	p. 13
4- Poids et impact économique du domaine	p. 14

### II AUTRES PÉRIMÈTRES ET FACTEURS EN QUESTION

1- Quel(s) monde(s) lyrique(s) ?	p. 15
2- Quels chanteurs ?	p. 17
3- Quels employeurs ?	p. 22
4- Autres facteurs en question	p. 25

### **III ORIENTATIONS : QUELQUES PRÉCONISATIONS**

- |  |       |
|--|-------|
| 1- Recensement des besoins et des ressources                             | p. 29 |
| 2- Valorisation du lyrique   | p. 29 |
| 3- Soutien à la diversité des structures                                 | p. 30 |
| 4- Une incitation plus forte à l'emploi et au suivi des jeunes carrières | p. 31 |
| 5- La formation et l'insertion : <b>Axe majeur</b> en dix points         | p. 31 |

### **IV AUTRES RELANCES DES ACTIVITÉS**

- |   |       |
|---|-------|
| 1- Rééquilibrages des aides publiques et des masses financières | p. 39 |
| 2- Revalorisation des filières professionnelles                 | p. 40 |
| 3- Encouragement au développement des CAE                       | p. 41 |

### **CONCLUSION**

- |   |       |
|---|-------|
| En forme de prologue à une nouvelle évolution | p. 43 |
|---|-------|

### **ANNEXES**

- personnalités et organismes rencontrés
- lettre de mission
- formulaire A1
- déclaration de retenue à la source
- bulletins de paie
- CAE

## PROLÉGOMÈNES EN RÉSUMÉ

Le ministère de la culture et de la communication, via la DGCA (direction générale de la création artistique), a été saisi de la demande d'une étude sur l'emploi des chanteurs dans le lyrique à la suite de travaux réalisés par le SFA (syndicat français des artistes) portant sur l'emploi des chanteurs solistes dans 25 structures françaises<sup>1</sup>, « *le problème de l'emploi étant devenu l'une des préoccupations majeures de la profession, tout autant pour les chanteurs débutant leur métier que pour les artistes confirmés* » (cf. étude du SFA en doc. Annexé).

Le présent rapport fait suite à **la mission de bilan et préconisations, confiée au service d'inspection de la création artistique par Michel Orier, directeur de la DGCA**, selon les termes de la lettre en annexe.

De l'analyse des situations observées par le SFA à travers les saisons 2009 à 2013 – évolution du nombre de rôles, pourcentage d'artistes résidant fiscalement en France, proportion des chanteurs représentés par une agence artistique territoriale –, il ressortait **un déséquilibre important entre les artistes dont le lieu de résidence fiscale se situe en France et les autres**, ces derniers occupant en moyenne selon le SFA, **70 % des emplois** de solistes recensés (sur une échelle variant de « *7,32 % à 100 % selon les théâtres et les saisons* »).

Reprenant les interrogations soulevées par ces constats, la mission présente devait porter sur des comparatifs nationaux et internationaux visant à :

- **évaluer le poids économique du secteur**, notamment en matière d'emploi ;
- **mesurer la part des artistes résidant en France et hors de France** (dans la programmation des maisons) et **l'évolution de ce ratio** ;
- **préciser les charges afférentes** : coût du recours à un artiste résidant fiscalement en France et celui d'un non-résident<sup>2</sup> ;
- **réaliser des comparaisons internationales**.

Dès le début de cette étude – tout en prenant la mesure du réel **intérêt d'une telle recherche** –, il apparut cependant très vite que **l'ensemble cohérent des données** nécessaires à **un examen scientifique des situations** concernées **n'existait pas**, et que son collectage relevait avant tout d'**un travail de réflexion partagée** avec nombre des acteurs et partenaires concernés qui **restait à structurer**, de même que restent à définir et à élaborer **les outils d'observation et d'étude appropriés**.

---

1 Les 25 structures : Festival lyrique international d'Aix-en-Provence, Angers Nantes Opéra, Opéra Grand Avignon, Scène nationale de Besançon, Opéra National de Bordeaux, Opéra de Dijon, Opéra de Lille, Opéra-Théâtre de Limoges, Opéra National de Lyon, Opéra de Marseille, Opéra-Théâtre de Metz Métropole, Opéra Orchestre National de Montpellier Languedoc-Roussillon, Opéra National de Lorraine, Opéra Nice Côte d'Azur, Chorégies d'Orange, Opéra Comique, Opéra National de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra de Rennes, Opéra de Rouen Haute-Normandie, Opéra Théâtre de Saint-Étienne, Opéra National du Rhin, Opéra de Toulon, Théâtre du Capitole de Toulouse, Opéra de Tours.

2 Le SFA estime que la différence est de l'ordre de 20 % à 30 %, du fait de l'absence de la part sociale des salaires.

Les raisons de cette absence de données sont profondes. Par exemple, si dans le **code du travail**, les **artistes lyriques** figurent en tête de la liste des professions artistiques, **aucune précision** ne permet en revanche d'identifier **de manière systématique et globale** de quel métier il s'agit réellement : soliste, musicien d'ensemble, de chœur, etc.<sup>3</sup>

Dans cette continuité, les données disponibles actuellement sur le suivi des structures distinguent au mieux les grandes catégories de personnel : **emplois artistiques**, **emplois techniques**, **emplois administratifs**, et pour chacune de ces catégories, quelques subdivisions telles que : **permanents**, **occasionnels**, **mis à disposition**<sup>4</sup>.

Autres exemples :

- **globalisation** en « **artistes de la musique et du chant** » (sic) dans « **catégories socioprofessionnelles** » pour l'INSEE et le DEPS ;
- « **Autres emplois artistiques** » et « **chœur** » pour la ROF.

Par ailleurs, même dans les maisons qui détaillent le plus en matière de gestion administrative, **aucun recensement ne semble exister sur la base d'une domiciliation fiscale**, ou sur celle des accords internationaux conduisant à la diversité de gestion des cotisations sociales et des charges des non-résidents en France<sup>5</sup>.

**Le premier intérêt** de cette étude est donc de souligner la nécessité de **la mise en œuvre de tous les outils nécessaires à un recensement et à une observation scientifique** de l'ensemble du champ (et pas seulement de 25 structures, quelles qu'elles soient<sup>6</sup>), d'où pourront découler le suivi et les études nécessaires.

La réalité des données internationales n'est pas plus fiable. Des éléments recueillis, il se dégage une **très grande diversité des situations d'un pays à l'autre**, y compris en Europe et au sein de certains territoires faisant pourtant souvent référence, telle l'Allemagne.

Un comparatif sérieux des situations nécessiterait de connaître une diversité de **données indisponibles pour l'heure à une échelle suffisamment significative**. Les témoignages et autres échanges d'expérience – qu'il nous arrivera de mentionner parfois néanmoins – ne constituent donc au mieux que des indications parcellaires et non des éléments rigoureux d'étude générale.

---

3 L'article L. 7121-2 du code du travail décline les artistes du spectacle en **10 catégories** plus précises : « 1° l'artiste lyrique ; 2° l'artiste dramatique ; 3° l'artiste chorégraphique ; 4° l'artiste de variété ; 5° le musicien... » (sic)

4 Les études déjà existantes – CNPS ; Deloitte –, ou en projet – Sorbonne et ROF – avec Opera Europa et la Deutscher Bühnenverein, restent dans des catégories artistiques également très générales.

5 En dehors des règlements européens valant pour l'ensemble des pays de la communauté, la France a passé une série d'accords internationaux avec d'autres pays tels que la Chine, les pays d'Amérique du nord et du sud, etc.

6 Nous observerons que les 25 structures choisies par le SFA recouvrent en partie seulement les 25 maisons d'opéra membres de la ROF (réunion des opéras de France) et qui donnent lieu à l'enquête annuelle dont nous utiliserons quelques-unes des précieuses données.  
Par ailleurs, une étude vraiment efficace du champ concerné devrait prendre en compte bien d'autres réseaux et situations dont nous rappelons l'existence *infra*.

Au-delà des chiffres du SFA – dont **la tendance générale a été beaucoup moins contestée** par nos interlocuteurs **que la fiabilité du mode de recherche** et de collectage des données, là-encore –, il est apparu très vite lors des **70 entretiens** que nous avons pu conduire (cf. liste en annexe) que **le problème soulevé nécessitait un questionnement beaucoup plus vaste que le champ initialement exposé.**

Nous aborderons donc successivement, certes les problématiques générales **d'économie et de statut**, mais également **les autres facteurs susceptibles d'affecter l'emploi** des chanteurs concernés, notamment :

- de **quel univers lyrique** parle-t-on, de **quels chanteurs**, de **quels employeurs** et de **quels recruteurs** ?
- quels sont **les autres éléments** dont le cumul et le croisement pèsent également dans **les recrutements et les déroulements de carrière** ?

Ces analyses conduisent naturellement à différentes propositions d'action qui vont :

d'**une meilleure observation** et d'**un suivi plus précis** de ce domaine ;

à différentes initiatives très concrètes pour **conforter l'emploi et le statut des chanteurs.**

Entre ces deux pôles, le sujet de **la formation** et de **l'insertion** s'avère à réinterroger, même si les travaux des années 1980<sup>7</sup> ont permis des avancées très significatives, mesurables encore aujourd'hui.

**Dans un contexte international de plus en plus concurrentiel**, et partant d'un pays – la France – où **la pratique vocale demeure un objet ambigu** (toujours moins valorisée que la pratique instrumentale), il nous a semblé que des propositions favorisant l'émergence professionnelle du chanteur et de sa carrière n'avaient de sens que dans un **dispositif plus vaste et de beaucoup plus longue haleine** – type « filière » – qui permette d'articuler efficacement **l'ensemble des étapes et des dispositifs** à même de conduire à **une meilleure présence et à une plus grande longévité** des artistes lyriques formés sur le territoire.

---

7 Travaux menés sous l'égide du ministère de la culture, et en particulier de Madame Inge Theis, inspectrice en charge du domaine, qui ont permis une évolution significative de la réflexion sur la formation initiale et supérieure (avec l'aide des travaux remarquables du chercheur-enseignant américain Richard Miller sur la voix), et qui ont donné lieu également à l'émergence ou au développement de dispositifs d'insertion professionnelle tels le CNIPAL, l'ARCAL, et autres ateliers lyriques.

Enfin, ainsi que le confirme l'examen de la situation des solistes lyriques en Europe, il importe également de permettre **aux chanteurs du XXI<sup>e</sup> siècle de se renforcer** face aux situations qui leur sont proposées, soit en matière d'emploi, soit au regard des différents statuts et régimes sociaux auxquels ils peuvent prétendre aujourd'hui<sup>8</sup>.

Nous ne saurions conclure ce prélude sans **remercier très sincèrement** l'ensemble des personnalités qui se sont rendues disponibles pour les entretiens que nous avons eu le réel plaisir de conduire. Nous leur adressons toute notre reconnaissance, **en espérant vivement que ces instants d'information et de réflexion contribueront au développement harmonieux du domaine lyrique**, avec tous ceux qui s'y consacrent, **en premier lieu les chanteurs**.



---

8 Ainsi que nous le verrons *infra*, les musiciens chanteurs et instrumentistes connaissent mal en général la diversité des cadres légaux et des situations sociales et économiques qui en résultent. Cette situation les expose à toutes sortes d'aléas, rendant la gestion de leur carrière et des droits afférents trop souvent aléatoire.

Le renforcement de ces connaissances par tous les dispositifs nécessaires constitue donc un sujet de fond.

# I EMPLOI ET ÉCONOMIE

## Remarques préalables

Sur le plan international, un comparatif est, dans l'état actuel d'absence de données scientifiquement établies et recueillies, d'autant plus illusoire que **le domaine du lyrique n'est quasiment pas comparable d'un pays à l'autre**, sinon à établir des comparaisons entre **des objets de nature différente** (histoire et dimension des réseaux, mode de fonctionnement des établissements, statuts des personnels, etc.) avec tous les risques **d'interprétation erronée et d'étalonnage abusif**<sup>9</sup>.

Rappelons également quelques situations paradoxales : dans un contexte général européen dit de « **libre concurrence** », pour la culture comme pour tous les domaines liés à l'économie, dans les principaux pays environnants la France, **la préférence est globalement donnée aux ressortissants territoriaux**<sup>10</sup>, même si pour les têtes d'affiche l'appel d'offre est plutôt mondialisé. **Aux États-Unis, des quotas juridiquement formalisés** obligent à attribuer **les ¾ des rôles aux ressortissants américains** (cf. doc. en annexe).

## 1- Constat général concernant les situations et les volumes en France

Quelques chiffres sur l'évolution des productions depuis 2009<sup>11</sup> :

---

9 Peut-on comparer l'économie de l'emploi des chanteurs **en France (moins de trente structures lyriques)** avec celle de **l'Allemagne et ses 80 maisons d'opéra** dans lesquelles – en dehors des artistes vedettes invités pour telle production distincte – **les troupes formant le cœur des effectifs permanents** assument un nombre de levers de rideau de l'ordre de **110 à 120**, ou plus, avec **40 représentations par an**, en moyenne, pour des **salaires mensuels moyens de 3 000 €**, et même beaucoup moins dans certaines maisons ou certaines situations ? Ou **les Flandres avec 176 levers de rideaux sur 3 établissements** en réseau ?

Dans la plupart des autres pays voisins, le nombre de levers de rideau est également sensiblement supérieur à la moyenne nationale en France, estimée à **une trentaine environ** (de 50 à 80 pour les opéras dits nationaux, hors Opéra de Paris), mais avec des structures d'importance très variable, et sans troupe à demeure depuis les années 70.

10 Ex. : *Les Troyens* d'H. Berlioz, La Scala, Milan avril 2014 : 19 rôles à distribuer ; 13 attribués à des artistes italiens (1 à un Français) ; *Carmen* de G. Bizet, Arènes de Vérone, été 2014 : plus de 50 % des rôles (28 distributions pour l'ensemble des représentations) sont attribués à des Italiens (aucun Français).

11 Sources ROF basées sur l'observation des 25 structures membres :

Angers Nantes Opéra, Opéra Grand Avignon, Opéra National de Bordeaux, Théâtre de Caen, Opéra de Dijon, Opéra de Lille, Opéra-Théâtre de Limoges, Opéra National de Lyon, Opéra de Marseille, Opéra de Massy, Opéra-Théâtre de Metz Métropole, Opéra Orchestre National de Montpellier Languedoc- Roussillon, Opéra National de Lorraine, Opéra Nice Côte d'Azur, Chorégies d'Orange, Opéra National de Paris, Opéra Comique, Opéra de Reims, Opéra de Rennes, Opéra National du Rhin, Opéra de Rouen Haute Normandie, Opéra Théâtre de Saint Étienne, Opéra de Toulon, Théâtre du Capitole de Toulouse, Opéra de Tours.

	2009	2010	2011	2012	évolution
<b>Nombre total de levers de rideaux*</b>	2861	2700	2729	2819	-1,47 %
<b>Pourcentage du lyrique</b>	31	32	31	30	/
<b>Nombre de représentations lyriques*</b>	887	864	846	874	-1,47 %
<b>Idem, sans l'Opéra de Paris</b>	708	696	676	698	-1,41 %

\* tous spectacles lyriques, chorégraphiques, musicaux autres, divers : hors tournées opéras, opérettes, comédies musicales

Les données concernant la production lyrique dans les 25 principaux établissements ou festivals français – hors le festival lyrique international d'Aix-en-Provence qui ne figure pas dans les adhérents de la ROF – témoignent d'une baisse globale modérée d'environ **-1,4 %** entre **2009 et 2012**, avec ou sans l'Opéra de Paris ;

Ces décomptes de représentations ne témoignent pas pour l'instant **du volume d'emplois concernés et de son évolution**, pas plus qu'ils ne précisent, pour les raisons de complexité qu'on imagine, **les genres et les types de formes de spectacles lyriques**, petites ou grandes, et autres.

Le parallélisme avec **une baisse accentuée de l'emploi des chanteurs ressortissants territoriaux** peut en revanche en être déduit du fait d'**une proportion qui semble s'être aggravée** sur cette même période (confirmée à la fois par l'étude du SFA et par le recoupement de multiples observations portant sur les productions de ces dernières années)<sup>12</sup>.

Cette réalité se cumule avec celle de la **baisse – l'AFO (association française des orchestres) parle même « d'effondrement dans certaines régions – de la production d'œuvres lyriques dans le symphonique** (oratorios, etc.) *par manque d'audience* ». Or les chanteurs résidant en France constituent en général le gros des effectifs de solistes recrutés pour ces répertoires.

S'ajoutent également **les baisses de production dans les compagnies et ensembles divers**, voire la disparition de certains d'entre eux, dans le mouvement généralisé de la crise économique affectant davantage les structures plus fragiles structurellement, et **en particulier celles concernant la voix**.

D'autres éléments conjoncturels concourent à cette baisse :

- l'accélération de **la mondialisation de l'offre de chanteurs** et de **la prospection des structures et des agents recruteurs**, du fait en particulier de l'arrivée sur le « marché » des voix des artistes des pays d'Asie : après le Japon et la Corée du Sud, voici la **Chine aujourd'hui** ;
- **L'omniprésence anglo-saxonne** et de l'Europe du Nord en matière **d'industrie audiovisuelle**, favorisant globalement, ne serait-ce que par « homothétie », les chanteurs issus de ces mêmes zones. Il s'ensuit ainsi un phénomène de mimétisme en matière de choix des chanteurs ainsi référencés, entre **la diffusion enregistrée et la production du spectacle vivant**, débordant ensuite largement sur le reste du monde.

<sup>12</sup> Baisse de l'emploi : le phénomène touche davantage les chanteurs de 50 ans, et même 40 ans, que les plus jeunes qui bénéficient au moins d'une certaine mode du « jeunisme » (pouvant donner lieu cependant à des rémunérations moindres).

**Cette réalité de la mondialisation du bassin d'emploi  
de chanteur lyrique,  
pour toutes les strates et genres de diffusion,  
doit être mieux intégrée et prise en compte  
par l'ensemble des acteurs du domaine,  
de la formation initiale à l'insertion professionnelle.**

Statut (rappel du cadre d'emploi en France : textes légaux en annexe)

D'une manière générale, **le statut des solistes est très variable d'un pays à l'autre**, voire d'un réseau à l'autre au sein d'un même territoire, ou selon les structures (cf. *infra*), ce qui rend d'autant plus **fragile à l'échelle européenne cette catégorie d'artistes**.

Les Français employés à l'étranger sont « invités » à **se plier également à cette diversité de traitements**, notamment avec l'application du fameux **formulaire A1** (cf. doc. annexé) concernant les artistes indépendants – statut prédominant hors de France –, et le plus souvent à travers **la facturation** de leur prestation dont **la rémunération versée ne comporte aucune part relevant d'un régime social, quel qu'il soit**.

Or, le droit européen précise que **le statut d'emploi applicable à un étranger est celui de son pays d'origine** (donc le salariat pour un ressortissant domicilié en France), ce qui n'empêche cependant pas dans l'autre sens le risque d'abus souvent dénoncé depuis cette directive en matière de domiciliation extra territoriale pour échapper à la fiscalisation du pays du lieu de travail.

Il convient donc de souligner que **la réciprocité européenne ne semble pas jouer en matière de traitement juridique des emplois**.

En résumé, **en France, c'est l'employeur qui doit faire la preuve du statut de travailleur étranger indépendant** des personnels employés, alors qu'**à l'étranger, c'est l'artiste qui doit en général se plier aux conditions locales, quel que soit son statut initial**.

Soulignons enfin que **les spectacles lyriques** comme tous les spectacles **relèvent dorénavant des règles européennes de concurrence dites « libres et non forcées »**, assouplissant entre autres domaines **les conditions d'emploi des non-ressortissants territoriaux**.

## **2- Domiciliation fiscale**

Rappel :

Tout artiste ne résidant pas en France ressortit à un régime fiscal qui peut dispenser l'employeur comme l'employé de l'acquittement de **la plupart des cotisations sociales afférentes aux résidents territoriaux**, français ou non. Compte tenu de la multiplicité et de la diversité des accords internationaux (européens et autres) encadrant cette gestion, selon l'origine et le statut du chanteur, **la différence de cotisations restant dues** pour l'employeur français peut être de **20 % à plus de 40 % de versement en moins pour un artiste non-résident territorial** (cf. exemples de contrats en annexe).

## Une stratégie ?

Compte tenu des masses financières éventuellement en jeu, la tentation d'une stratégie d'économie sur les charges salariales (à même de conduire à une sorte de dumping social) peut paraître forte, en particulier dans une période budgétaire de plus en plus contrainte.

Rappelons cependant qu'il n'existe apparemment aucun recensement des artistes sur ce critère dans les principales structures du lyrique, ou sur le critère « résident en France ou non ».<sup>13</sup>

Cela ne signifie pas pour autant que la pratique n'existe pas, entre autres dans ce que nous désignerons pour l'instant sous le nom « d'autre réseau », mais pas uniquement (cf. *infra*)<sup>14</sup>, ou indirectement de la part des recruteurs vocaux de quelques maisons importantes du fait d'un certain **a priori négatif sur les voix formées en France, et de l'attachement à des références et à des réseaux personnels hors du territoire.**

Par ailleurs, l'économie sur les charges sociales peut être annulée en partie, sinon en totalité, du fait des défraiements plus importants liés à une résidence personnelle plus éloignée<sup>15</sup>, ou par l'effet d'une contrepartie demandée par l'artiste ou son agent : moins de charges pour l'employeur induisant un contrat plus élevé « pour le chanteur ».

## Des raisons objectives

Nous reviendrons longuement sur les raisons pouvant de fait conduire aux déséquilibres constatés quelles que soient les affirmations réitérées.

Mais **les raisons artistiques et de programmation**, énoncées par les directions des structures rencontrées, doivent être rappelées ici comme **un fait tout autant objectif** – nonobstant leur forte et heureuse charge de subjectivité consubstantielle – que **les raisons économiques et financières** qui pourraient conduire à un résultat sans doute encore plus déséquilibré si de véritables stratégies étaient réellement à l'œuvre.

---

13 Les rapports des chambres régionales des comptes que nous avons pu consulter ne signalent pas non plus ce type de référencement et de stratégie délibérée dans les principales maisons concernées.

14 On peut noter cependant que la réalité internationale de l'offre contribue à diversifier les types de contrats que certains ressortissants (ou leurs agents) – habitués à d'autres pratiques – acceptent ou proposent de manière plus avantageuse pour les employeurs, en France ou ailleurs : raccourcissement des périodes (arrivée plus tardive en phase de production du spectacle), cachets moins onéreux, défraiements allégés (à l'excès dans certains cas), etc.

15 Ce cas de figure concerne surtout les diffuseurs occasionnels, et les ensembles et compagnies. Ces derniers constatent d'ailleurs que nombre d'artistes font l'impossible pour fournir une adresse la plus proche possible du siège de la structure employeuse afin d'augmenter leur chance de recrutement.

Les maisons d'opéras et autres festivals rappellent les critères qui prévalent, en particulier :

- **une distribution performante** par rapport à un type de projet ;
- **la cohérence autour d'une** (ou plusieurs) **voix** pour le(s) rôle(s) principaux<sup>16</sup> ;
- **la fidélité à un type de tradition vocale** (attendue par le public).

Selon plusieurs directeurs d'opéra : « réunir un tel faisceau de qualités est déjà suffisamment compliqué ».

Cela peut effectivement s'entendre raisonnablement pour une grande majorité des productions observées.

### **Une réalité plus vaste : autres cas de forte représentation de non-résidents en France**

Étayant le fait que le critère financier et certains *a priori* ne peuvent suffire à expliquer le déséquilibre constaté, citons pour exemple quelques données concernant des secteurs dans lesquels l'économie potentielle à retirer d'une telle situation ne joue aucun rôle :

- **les concours internationaux de chant, en France**<sup>17</sup> (cf. documentation annexée) ;
- **les auditions libres** préalables à la production de tournées, et concernant plusieurs centaines de chanteurs<sup>18</sup> ;
- **les concours de recrutement des ateliers lyriques**, académies et autres structures d'insertion professionnelle<sup>19</sup>.

---

16 Si nous pouvons témoigner de quelques brillants exemples de politiques réussies en ce domaine, nous avons aussi eu à connaître des exemples de déséquilibres artistiques surprenant entre les rôles principaux et les autres, du fait évident d'un rééquilibrage économique sur le coût total du plateau. Cela entraîne de fait une moindre exigence dans le recrutement des « seconds » rôles, ou l'acceptation d'un dispositif dit « *package* » (offre proposée par quelques agents étrangers consistant à accepter l'engagement d'une de leur vedette, sous réserve d'engager en même temps d'autres artistes beaucoup moins réputés de leur agence).

17 **Paris Opera Competition** : résidents en France (mais pas nécessairement natifs du pays) :

2010 : 1 lauréat sur 4  
2012 : 1 lauréat sur 3  
2014 : 1 lauréat sur 5

**Voice Master 2014** (Monte-Carlo) demi finalistes :

1 français sur 5 (lauréat final : un Coréen)

**50<sup>e</sup> Concours international de chant de Toulouse** (2014)

12 finalistes dont 2 françaises  
6 prix décernés par le jury, dont un aux deux françaises  
(autres lauréats : une Israélienne, un Coréen, un Tchèque, un Chinois)

18 **CFPL** (centre français de promotion lyrique) : auditions préalables à la coproduction d'opéras (14 structures françaises concernées) : *Le Voyage à Reims* de Giacomo Rossini en 2010, *Les caprices de Marianne* d'Henri Sauguet en 2015 : sur **500 à 600** auditions libres, les **2/3 des candidats** sont des chanteurs formés à l'étranger.

19 Étudiants résidant en France initialement :

### 3- Conditions d'emploi

Le champ d'étude concerne les cas d'absence de contrat salarial entre le chanteur et son employeur (et les autres usagers) :

- **la facturation des prestations** du chanteur à un agent ;
- **la facturation d'honoraires** au chanteur ;
- **l'achat de spectacles dits « clés en main »**, donnant lieu à une facturation globale dans laquelle les statuts des chanteurs (et d'autres personnels artistiques ou non) ne figurent pas.

Nota : dans le contrat de cession de droit d'usage d'une production, s'il est mentionné que la structure « vendeuse » fait sienne la rémunération des artistes, il est également précisé que cette même structure **doit faire la preuve qu'elle est en règle avec sa législation**.

En l'absence de données exhaustives (et de contrôles concernant toutes les structures concernées), affirmer que les cas d'emploi hors contrat salarial n'existent pas (alors même que certains nous ont été mentionnés, non nommément, lors des entretiens), serait aussi inexact que de prétendre à une forte proportion de situations qu'aucune évaluation rigoureuse ne mentionne.

#### **En ce domaine il convient aussi de distinguer les différents réseaux.**

Si dans les structures un peu importantes, les facturations à agent, les rémunérations sous forme d'honoraires et autres achats globalisés de prestation sont rarissimes, voire inexistantes dans nombre de structures de premier plan, les autres réseaux (petites compagnies, petits ensembles, etc.) subissent de **fortes pressions en ce sens**.

Ils peuvent être également tributaires de **marchés internationaux** proposant des offres d'achat imbattables (situation concernant surtout les organisateurs ponctuels de spectacles, les très petits festivals, etc.<sup>20</sup>), qui se caractérisent de fait par **une opacité du statut des artistes employés**.

---

*Atelier lyrique de l'Opéra de Paris* : 4 étudiants sur 12 ;

*Opéra Studio de l'Opéra National du Rhin* : 1/3 en moyenne sur les différentes promotions ;

*Académie baroque Le Jardin des voix* (Les Arts florissants) : 1 sur 12 en 2006 ; 1 sur 6 en 2012

20 Plus généralement, une étude reste à faire sur l'impact culturel, social et économique de ces réseaux, ainsi que sur leurs modes de fonctionnement.

**Dans ce domaine également, une observation beaucoup plus fine des pratiques est devenue nécessaire.**  
**Elle peut se faire de manière plus précise au travers des suivis contractuels déjà existants.**  
**Pour tous les autres cas de figures, plus ou moins contrôlables, il importe de mettre en œuvre une réflexion et un travail avec les autres ministères concernés, ainsi qu'avec les collectivités territoriales qui en assurent le plus souvent tout ou partie du financement initial.**

#### **4- Poids et impact économique du domaine**

Calculer un tel poids et son impact à travers les structures de références relève actuellement de l'utopie pour au moins deux raisons :

1- même s'il y a lieu de saluer les études – encore trop rares – qui ont été réalisées pour mesurer l'impact économique de telle ou telle structure, opéra ou festival, sur son territoire, il faut admettre que malgré leur intérêt certain<sup>21</sup>, les résultats ne peuvent pas constituer en l'état un outil d'étude générale.

En effet, parmi les différents indicateurs qui en résultent, un des principaux – celui du rapport entre l'euro investi et le retour sur investissement pour le territoire –, **peut varier de 1 pour 1 à 10 pour 1**, selon les études<sup>22</sup> : écart que ne suffit pas à justifier la différence de nature des territoires ou des structures concernées ;

2- ainsi que vu *supra*, les structures lyriques regroupent des dizaines de professions et de métiers très différents qui sont pour l'instant répertoriés en **catégories** (administration, technique, artistiques, etc.) **beaucoup trop grandes pour permettre une analyse fine**. Calculer le poids économique de chacune d'elle, et *a fortiori* d'un de ses sous-ensembles (« artistes lyriques » dans « artistes » en général, et « chanteurs » en particulier) nécessiterait une clarification et des outils de recensement beaucoup plus précis (ce sujet sera également développé dans un prochain chapitre).

*A contrario*, qu'il s'agisse du point 1 ou du point 2, il nous apparaît que de **ne pas disposer suffisamment d'éléments d'observation, de mesure et de suivi**, dans un contexte national et international de plus en plus concurrentiel et avide de toutes sortes de tableaux de performance et de référencements (certes parfois à l'excès), **constitue une fragilité supplémentaire** du domaine ou de la structure concernée.

---

21 Aide à la prise de conscience des élus et des administrateurs des collectivités, voire à celle de partenaires institutionnels ou privés territoriaux et autres, etc.

22 Exemple :

- un euro retrouvé pour un euro investi, selon l'ex-service culturel de la ville d'Angers
- 3 euros retrouvés pour 1 euro investi, selon l'étude *Nova Consulting Culture* réalisée à l'initiative de l'opéra de Lyon
- 7 euros retrouvés pour 1 euro investi, selon l'étude européenne réalisée par le cabinet *Deloitte*
- 10 euros retrouvés pour 1 euro investi, selon l'étude réalisée pour le *Festival lyrique international* d'Aix-en-Provence

Or une telle situation ne semble pas préoccuper une majeure partie des acteurs, élus politiques compris, qui attachent visiblement avant tout de l'importance aux retombées culturelles et sociales – dont on ne saurait mésestimer l'extrême importance –, et aux effets sur le tourisme et l'image locale.

Certes, dans une analyse aussi globale – et souvent empreinte de subjectivité par défaut d'approche réellement scientifique –, le « prétendu » impact en termes d'emplois de chanteurs ou autres personnels, et les activités « soi-disant » induites par la présence territoriale de ces personnels, ne résistent pas en cas de remise en question politique (et économique) de la structure culturelle concernée, comme le montrent hélas certains exemples récurrents.

**Il est donc de toute première nécessité de rappeler  
cette réalité dynamique dans la vie globale d'un territoire,  
pour les emplois comme pour la formation et la culture,  
et de prendre la mesure  
– donc de l'afficher réellement et efficacement –  
de toutes les connexions et partenariats que de telles structures, opéras ou  
festivals, peuvent nourrir,  
depuis la formation initiale et supérieure jusqu'à l'insertion professionnelle,  
ainsi que de toute la valorisation d'activités, commerciales et industrielles entre  
autres, dont elles sont également porteuses.**

## **II AUTRES PERIMÈTRE ET FACTEURS EN QUESTION**

### **II. 1 Quel(s) monde(s) lyrique(s)?**

De quel lyrique parle-t-on : de celui des « grandes » maisons d'opéra, des moins grandes, des « petites », des festivals, grands et petits, des ensembles ou des compagnies, des concerts de solistes, d'oratorios, des productions chorales, etc. ?

Et de **quels genres musicaux** : l'opéra, l'opérette, la comédie musicale, le théâtre du même nom, la création contemporaine pluridisciplinaire, ou les différentes pratiques de musique ancienne et autres formes chantées plus ou moins oubliées et inclassables ?

### **Des précisions indispensables !**

Tout au long de cette étude il est apparu clairement que selon la structure de production ou de diffusion considérée, la forme musicale produite et les moyens mis en jeu, les mêmes termes recouvraient **des réalités et des perceptions très différentes**, et que l'analyse des situations pouvait conduire à **des constats et des discours très contrastés**, au point d'être **parfois diamétralement opposés**.

## Quelques illustrations de ces typologies :

Les « **grandes** » scènes apparaissent – pour les chanteurs, et autres artistes de haut niveau – **le lieu d'une concurrence internationale** de plus en plus forte et large<sup>23</sup> (Amérique du Nord et du Sud, Corée, Chine, etc.), ainsi que celui de **rémunérations souvent sans commune mesure avec la plupart des autres lieux** et structures, y compris avec d'autres scènes lyriques plus petites.

Les répertoires programmés induisent historiquement la recherche de types de voix et de personnalités qui se distinguent entre autres talents par une puissance vocale à même de dominer les grands espaces acoustiques et de faire jeu égal avec les phalanges orchestrales les plus importantes en effectif, tout en servant une expression musicale fine et un jeu artistique que les mises en scène d'aujourd'hui nécessitent en général du meilleur niveau ;

Les autres maisons d'opéra et festivals occupent **un deuxième cercle d'importance** – lui-même d'ailleurs très divers – qui n'échappe pas aux contraintes et réflexes évoqués précédemment, mais avec **une gamme de moyens qui limite la surenchère du vedettariat précédent**, voire conduisent quelquefois fort heureusement à **initier des stratégies de recrutement et de contractualisation davantage en rapport avec le contexte économique général** (ce qui n'exclut pas néanmoins certains dérapages).

Le recrutement des chanteurs répond cependant aux mêmes critères que pour les autres maisons précédentes, et connaît **les mêmes caractéristiques d'évolution internationales de l'offre** ;

Les autres domaines et structures, **compagnies et ensembles spécialisés**, constituent malgré leur diversité **un monde en soi** que ne distinguent pas seulement des styles et des répertoires particuliers (musique ancienne, baroque, etc.) ou un réseau d'artistes ayant contribué au « *revival* » de ces musiques.

Sauf exception, **un statut et une économie de nature très différente** (souvent assez précaire) ont entraîné **des pratiques de recrutement, d'emploi et de rémunération beaucoup plus contraintes**, même si nombre de productions de ce secteur s'inscrivent – par des actes de cessions, de coproduction ou de vente de spectacle – dans l'économie de la plupart des structures décrites précédemment.

Globalement, **le recrutement des chanteurs** y est également d'une autre nature, à la fois **très spécialisé par rapport au(x) style(s)**, mais finalement **plus ouvert en termes de profils vocaux**, car moins basé sur la performance que sur une culture et un travail musical particuliers ;

À l'autre extrémité de l'échelle du temps, **la création lyrique** et les nouveaux répertoires dits **contemporains ou « d'avant-garde »** concernent eux-aussi, sauf exception, **des pratiques et des réseaux spécifiques** d'artistes souvent spécialisés et identifiés comme tels (quelquefois à l'excès), et qui s'inscrivent dans une **économie liée avant tout aux opportunités de créer des œuvres**, dont le volume de production mondiale reste cependant toujours aussi globalement marginal.

---

23 Avec, comme on l'a vu *supra*, un double effet : extension de la prospection aux places asiatiques et américaines, et afflux en Europe de nouveaux résidents.

Les moyens et conditions de fonctionnement peuvent ainsi **varier considérablement d'une production à l'autre** : leur seul point commun, en dehors de celui d'artistes dévoués à ces répertoires est, sauf cas exceptionnel, **la durée limitée de la vie des œuvres** (peu de tournées, de cessions, ou de reprises), et de ce fait, **le peu de retour sur investissement** quel qu'il soit, artistique ou financier ;

Il est à noter cependant que dans ces deux dernières catégories « musiques anciennes » et « musiques contemporaines », **les artistes français y sont souvent bien représentés**, et que leur réputation est reconnue, y compris internationalement.

Rappelons cependant que **les rémunérations** y sont **d'un niveau globalement inférieur** aux secteurs développés en points 1 et 2

Les autres lieux et événements du lyrique : **opérette, comédie musicale, etc.**, appartiennent pour une majeure partie au domaine du secteur « **privé** » dans lequel **une étude reste à réaliser**, en particulier avec la **direction générale du travail et de l'emploi**.

Quant **aux concerts lyriques et autres productions d'oratorios**, une typologie de l'emploi et de l'économie serait d'autant plus complexe à réaliser qu'ils ressortissent à des milieux et à des structures recouvrant la diversité des contextes précédemment traités, **allant du vedettariat le plus excessif**, aux opportunités **les plus précaires**, et reposant souvent sur des moyens et des **conditions salariales du même type**.

Sauf cas particuliers par exemple, lors de coproductions avec des maisons établies, les recrutements s'y réalisent très souvent dans **des « réseaux » de chanteurs n'ayant que peu de contact avec les spectacles des scènes lyriques**, attestant du **peu de porosité** entre les différents mondes artistiques. Un chapitre ultérieur traite de ce point très sensible pour l'emploi et l'évolution des carrières.

Une des conséquences de ces stratifications et de ces grandes disparités de statuts et de conditions d'exercice de la profession – sur lesquelles bien des questions ne sont pas encore suffisamment posées – est **une forme de « catégorisation »** qui ne dit pas son nom, et qui **ne trouve pas non plus sa correspondance en matière de gestion raisonnée** des formations et **des carrières** (cf. *infra*).<sup>24</sup>

## **2 Quels chanteurs ?**

### **2.1 À chacun son domaine...**

Liés aux contextes rappelés *supra*, et à bien d'autres facteurs vus *infra*, **la sectorisation des différents métiers du chant est très forte en France**, contrairement à la quasi-totalité des pays qui nous sont culturellement comparables en Europe et au-delà. Une telle situation nous semble induire de **nombreuses limites à l'emploi et aux évolutions** de carrière, en particulier pour les chanteurs formés et résidant en France.

---

24 À la différence de pays comme l'Allemagne où la carrière et la rémunération de la plupart des chanteurs évoluent selon la catégorie – *das Fach* – à laquelle ils appartiennent en fonction de leur expérience et de leur spécificité, ce qui permet une certaine graduation des prises de risque et de la maturation.

Le relevé des effectifs des différentes programmations, ainsi que l'observation des carrières – et de nombreux témoignages – confirment que **les différents cercles et réseaux de diffusion conduisent à un formatage** de la grande majorité des chanteurs, dès la formation, dans des fonctions et des genres qu'ils auront de grandes difficultés à dépasser et à faire évoluer ensuite, et qui ne constitueront pour la plupart que **le seul horizon artistique et professionnel de leur carrière**.

Sauf exceptions (qui confirment la règle, certes pour certaines de manière brillantes), **il est visiblement très difficile** (sinon impossible) de développer une carrière à la fois dans le « grand » répertoire lyrique du XIX<sup>e</sup> ou du XX<sup>e</sup>, et les autres musiques dites plus anciennes, et réciproquement. Voire de **vivre alternativement des aventures** artistiques dans les genres musicaux dits « savants » et les genres et formes plus divertissants, sinon « populaires », ou dans les musiques actuelles quelles qu'elles soient.

De manière plus étrange, **mais tout à fait réelle**, il paraît généralement malvenu d'apparaître comme spécialiste des techniques et des répertoires les plus innovants pour faire carrière dans le « grand » lyrique habituel.

Toujours plus surprenant : **se produire dans des structures ou productions de moindre importance, sinon dites « mineures », peut valoir exclusion** – par catalogage implicite sans doute – **de productions de maisons dites plus « réputées »**.

Dans les pays comparables à la France, et souvent davantage estimés internationalement sur le plan du chant et de la culture musicale, **il n'est pourtant pas déplacé d'alterner de manière choisie et la plus professionnelle**, des situations de musicien d'ensembles divers, et de soliste lyrique, ou **de pratiquer une réelle diversité des répertoires et des styles**, y compris parmi les genres plus populaires.

En ce domaine aussi, des exceptions existent bien entendu en France, des noms pourraient s'énoncer ici clairement (mais ce n'est ni le lieu, ni l'objet). Elles confirment cependant une situation générale qui témoigne d'**une ouverture culturelle** – voire d'une culture historique – **encore limitée**, et de **pratiques assez figées** qui, même si elles n'appartiennent pas qu'au domaine du chant, **caractérisent trop souvent ce milieu, son action et son organisation**, voire une partie de ses formations.

## **2.2 ... et quelles compétences ?**

Tout en gardant à l'esprit que **nombre d'interlocuteurs** pensent qu'il y a aujourd'hui **beaucoup de bons chanteurs en France** (et donc davantage de Français : « *la situation a fait de réels progrès* »)<sup>25</sup>, et que pour eux, le problème soulevé provient **essentiellement du parti pris de**

---

25 Tandis que d'autres interlocuteurs, non moins avisés et peu suspects d'intérêt particulier en la matière, affirment de manière argumentée que les ressources en voix de « premier » et de « deuxième » plans ne sont pas très importantes.

**certains recruteurs et agents**<sup>26</sup>, il importe d'explorer ici l'avis porté globalement sur **les compétences des chanteurs formés en France**, au regard en particulier des **attentes des employeurs potentiels**, ainsi que **des auditeurs avertis**.

Les nombreux avis recueillis sur ce qui peut éventuellement distinguer les chanteurs français de leurs collègues étrangers, sont pour le moins **diversifiés et parfois contrastés**.

Il en ressort malgré tout **des tendances formant un tronc commun** sur lequel tous, ou peu s'en faut, s'accordent *in fine*.

**Nier cette réalité serait tout autant préjudiciable pour la filière que de ne pas être entendue sur les autres facteurs de ses difficultés.**

Les avis ci-dessous portent sur **la moyenne de la pratique des chanteurs**, et ne contestent évidemment pas **la réussite de ceux, résidents aujourd'hui ou non en France**, qui développent une carrière en général reconnue.

## Quelques avis réitérés

### **2. 2. 1 Considérations particulières : les répertoires baroques et anciens**

La compétence des voix formées en France semble **correspondre en général aux attentes**.

Cet avis s'étend également à certains répertoires italiens « classiques » ou pré-romantiques.

En revanche, de manière corollaire il est également **souvent considéré** que « les types de voix « françaises » seraient, depuis l'engouement des années 80 pour les musiques anciennes, **davantage inspirées du « baroque »** que du répertoire lyrique ultérieur, **induisant autant de réticences chez certains employeurs** à leur confier des rôles dans les œuvres des XIX<sup>e</sup> ou du XX<sup>e</sup> siècles.

Parmi les auditeurs connaisseurs éclairés de l'art lyrique – non guidés par un quelconque intérêt professionnel ou personnel –, **la conviction est cependant bien installée**, et argumentée par de nombreux exemples, que la plupart<sup>27</sup> des chanteurs ayant émergé grâce à la musique baroque n'ont pas les atouts pour se confronter réellement à la majorité des grands rôles des répertoires ultérieurs en matière de **puissance vocale, de projection et de jeu dans des grands volumes acoustiques**, et avec grand orchestre.

---

26 Nous nous étonnons nous-même de nombre de productions d'ouvrages français ou non, dans lesquels nous avons pu entendre et subir une belle panoplie de voix « venues d'ailleurs », avec un niveau très quelconque, sinon critiquable à plus d'un égard, tout en pensant que nombre de chanteurs formés en France auraient contribué à relever, sans conteste.

27 Ils ne nient toutefois pas quelques belles réussites connues de tous aujourd'hui.

Cependant l'affirmation inverse, venant de formateurs reconnus, qui consiste à rappeler que « *les jeunes chanteurs n'arrivent pas en formation en se disant « baroqueux »* » mérite d'être entendue : « *les chanteurs apprennent à chanter – à construire l'instrument commun –, et le style vient après* »<sup>28</sup>.

### – 2. 2. 2 Considérations générales

- capacité à gérer une audition (préparation, présentation...)

Les chanteurs sont jugés souvent **insuffisamment préparés** en matière de technique vocale et d'interprétation ;

- maîtrise du rôle (culture, connaissance de l'œuvre, etc.)

Même si elle a sensiblement évoluée, **la culture des chanteurs français paraît encore insuffisante** par rapport à **l'ensemble des connaissances nécessaires** à une **interprétation à la fois personnelle** et cohérente, et à **un travail efficace** rapidement, et sur la durée d'un spectacle, **en production** ;

- diction (en toutes langues)

Difficulté réelle pour tout chanteur, **la bonne diction** – dont dépend à la fois une exécution **claire, juste, en place, bien phrasée**, et donc **l'efficacité du spectacle** – est considérée comme **un point faible** chez un grand nombre de professionnels, **même en français** (ce que confirment hélas **très souvent** les avis des auditeurs les plus expérimentés).

Pourtant, la plupart des chanteurs formés à l'étranger semblent s'accommoder de ces difficultés, y compris dans la langue de Molière quand il le faut<sup>29</sup> ;

---

28 Certes, cette affirmation s'appuie sur une belle conviction que les nombreux travaux d'ouverture réalisés ces dernières années au sein de l'AFPC (*association française des professeurs de chant*, toutes esthétiques confondues) attestent : « **on cherche avant tout à développer un instrument-voix qui permettra aux élèves de mieux choisir leur cheminement musical, quel qu'il soit** ». Il n'en demeure pas moins vrai que la majeure partie des formations individuelles nous semblent encore trop souvent **essentiellement orientées vers la pratique d'un « certain lyrique » qui ne peut pas répondre à toutes les adaptations** nécessaires à une carrière diversifiée.

29 Ce qui n'exclut pas de faire parfois le constat de texte inaudible dans certaines productions en France où ne figurent pourtant, le cas échéant, aucun chanteur territoriaux.

– **gestion du corps, parler et jeu théâtral**

Les Français ne sont certes pas les seuls à privilégier l'attention portée aux contraintes vocales plutôt qu'à développer simultanément **des capacités de chanteur et d'acteur de théâtre**, mais compte tenu de la concurrence actuelle, et de la réduction de certains temps de production, **le déficit de la maîtrise des éléments liés au corps, à l'espace et au jeu théâtral** semble leur être **de plus en plus préjudiciable**<sup>30</sup>;

- **connaissance du contexte scénique et de son environnement** : équipes, technologies, modes de travail, etc.

L'insuffisance, voire **l'absence réelle d'expérience scénique**, dans de **réels lieux de production**, affecte encore un trop grand nombre de postulants et **accentue les points précédents** en matière de difficulté à l'embauche.

**Autres éléments spécifiquement français**

Sauf exception et évolution (de quelques dizaines d'années pour certains), la profession elle-même se vit – au moins en termes d'orientation artistique et professionnelle initiale – **d'une manière qui ouvre peu le champ des possibles en matière de débouchés et d'évolutions**.

À l'image des instrumentistes pendant très longtemps, les jeunes chanteurs, futurs professionnels, continuent de se former avec **l'objectif unique de devenir** autant de **solistes**, et de préférence des **premiers rôles**.

La profession de « **tuttiste** », quelle qu'elle soit (ensemble, compagnie, chœur<sup>31</sup>, etc.) **n'est potentiellement pas envisagée** par la grande majorité des étudiants.

---

30 Notons que la plupart des classes d'art lyrique – dont beaucoup n'étaient d'ailleurs pas en phase avec les vrais besoins en ce domaine – ont disparu des « filières voix » de la formation initiale.

En ce qui concerne le CNSMDP, rappelons que la formation spécifique « opéra comique », qui permet de travailler l'alternance jeu chanté-jeu parlé, y a également été supprimée depuis de nombreuses années.

31 La notion de chœur regroupe ici toutes sortes de situations, dont certaines il est vrai peuvent paraître peu valorisantes pour une carrière musicale en général, et pour la voix en particulier : répertoires restreints, tessitures étroites des répertoires, encadrement musical et vocal critiquables, pratique peu exigeante, etc.

La prise de conscience d'un certain nombre de besoins en ce domaine depuis quelques dizaines d'années a toutefois conduit à l'émergence de pratiques et de formations de qualité, à même d'enrichir la diversité des carrières de tout musicien chanteur.

La France restant cependant en retard vis-à-vis à d'autres pays qui lui sont comparables, il conviendrait de relancer une forme **de soutien à la création de structures dans ce domaine**, et de conduire simultanément à **réformer les pratiques** dans certains chœurs existants.

Pour la plupart des autres, elle ne constitue qu'un avatar ou un pis aller dont il faudra s'extraire au plus tôt (mais à ce moment-là, jouera aussi « l'effet réseau » vu *supra*).

Une autre donnée, assez contestée alors qu'elle est pourtant vérifiable sur le plan international, est celle de **l'âge potentiel de fin de la formation** professionnelle ou supérieure, et donc de **l'entrée dans le métier**.

Alors qu'il est de l'ordre de plus de **24 à 25 ans en France** (tel enseignement supérieur a même relevé la limite d'âge **d'entrée en cursus** au-delà de ces chiffres), il est **inférieur de 2 ou 3 ans dans nombre d'autres pays**, se situant même pour certains autour de 20 ans, comme à l'*Institut Curtis* de Philadelphie, haut lieu de formation s'il en est.

Dans une époque où **la mode du « nouveau »** et celle du **« jeune talent »** font florès (certes trop souvent de manière abusive et pour de mauvaises raisons), un tel décalage initial constitue **un réel handicap difficile à combler ensuite**, en particulier lorsque les réseaux sont « établis » internationalement.

## **II. 3 Quels employeurs ?**

### **1- Directeurs de structures**

Le questionnement général conduit à préciser également le profil et l'évolution des employeurs, en relevant que **leur avis peut s'avérer totalement opposé** dans certains cas **selon le milieu concerné**, ainsi qu'en **fonction de leur propre parcours** principal : d'artiste ou/et de gestionnaire, entre autres.

Les responsables d'**ensemble et de compagnie** sont en général **satisfaits du potentiel de chanteurs** formés et résidant en France, affirmant même non sans raison **« qu'il y a pléthore, c'est l'emploi qui manque<sup>32</sup> »**.

Forme musicale et répertoires se conjuguant, nous avons effectivement pu mesurer que les **résidents territoriaux y occupent un fort pourcentage** des emplois disponibles.

**La situation des maisons d'opéra et des grands festivals lyriques est très différente.**

La gestion de ces structures ayant beaucoup évolué, la plupart des directrices et directeurs ne sont plus originellement ni des chanteurs, ni des artistes professionnels.

**La nouvelle gouvernance** de ces maisons a donc conduit dans ce domaine à renforcer la place, auprès des directeurs, **de compétences spécialisées dans la recherche et le recrutement des voix** (responsables de production, conseillers, agents, etc.), opérant selon des modes de prospection plus larges.

---

32 Ce qui n'interdit cependant pas certains ensembles réputés de prospecter assez systématiquement à l'étranger, ou d'autres de développer des stratégies d'insertion basées sur un recrutement international large (et assumé).

Ceci a pour conséquence en particulier de mettre en œuvre d'autres réseaux, qui explorent par ailleurs **de plus en plus largement dans le monde**, comme vu précédemment<sup>33</sup>.

La question de savoir aujourd'hui « *qui recrute ?* » est d'autant plus au cœur du sujet, que certains de ces « chargés de mission » **ne semblent pas avoir une véritable affinité avec le réseau territorial**, et plus généralement avec les chanteurs qui sont hors de leur propre réseau de références initiales, se satisfaisant visiblement d'**une expérience nourrie essentiellement hors de France**<sup>34</sup>.

## 2- Les agents

### Remarques

**Une majorité de chanteurs français** semble ne pas avoir d'agent, soit le plus souvent parce qu'ils n'ont pas été acceptés par une agence, française ou non, soit plus rarement par choix personnel. De fait, et heureusement, **aucune obligation existe en la matière**. Dès lors, au regard du droit et de la libre concurrence, on peut s'étonner, voire s'offusquer, de ce que certains employeurs refusent de prendre en compte toute candidature **ne transitant pas par l'intermédiaire d'une agence**.

Au regard du droit toujours, rappelons que **les agents ne sont pas** au sens juridique **les employeurs des chanteurs**.

Enfin, en matière d'agences spécialisées, nombre des plus présentes (sinon des plus agressives commercialement parlant) semblent se trouver depuis plusieurs années **hors de France**, et plus particulièrement dans les pays anglo-saxons, germaniques et nordiques.

Or la plupart des chanteurs territoriaux s'exportant par eux-mêmes peu, **les agents étrangers les connaissent encore moins**.

### Considérations générales

Le mode de fonctionnement des agences et leur perception, décrites par les usagers et autres interlocuteurs, semblent **varier considérablement** là-encore suivant les milieux d'exercice de l'emploi et les domaines de la production.

En résumé :

1- dans le réseau des grandes institutions, compagnies et ensembles reconnus, **subventionnés essentiellement par des fonds publics**, les agents mettent à disposition des recruteurs, des chanteurs qui seront **contractuellement engagés et salariés** par les structures concernées<sup>35</sup>.

Les cas de proposition de rémunération de l'agence (qui dès lors serait employeuse de l'artiste) sur facture, paraissent rares, en particulier de la part d'agents français. En revanche, le droit des autres principaux pays européens étant différent en la matière, les agences proposent

33 Le nombre d'auditions se déroulant à l'étranger peut être actuellement de 2 ou 3 par an, à plus d'une quinzaine, selon les structures.

34 Comment expliquer sinon que telle maison recrute essentiellement hors du territoire, dans un bassin géographique bien distinct, et que tel ensemble fasse appel la plupart du temps aux voix de tel pays, quasi exclusivement ?

35 Les agents perçoivent un pourcentage sur le montant global du cachet, perçu d'après facturation.

naturellement des modes de fonctionnement qu'elles pratiquent habituellement : facture, rémunération sous forme d'honoraires, etc., ce qui leur vaudrait en France d'être accusées pour le moins de portage salarial.

2- dans le réseau des autres productions plus ponctuelles et/ou moins soutenues directement par des fonds publics, les usages d'agent « employeur » – sollicitant notamment le règlement direct sur facture ou honoraires – paraissent beaucoup plus fréquents, sans que dans ce domaine encore quelques données que ce soit puissent être aujourd'hui rassemblées à grande échelle.

Les avis portés sur les agences **varient beaucoup** également suivant qu'elles sont françaises ou étrangères, notamment.

Les premières sont souvent décrites comme développant **davantage une promotion** que de **l'information dont les recruteurs ont** d'autant plus **besoin aujourd'hui** (cf. *supra*) : évolution et gradation de la carrière des chanteurs, potentiel de développement vocal et scénique, etc. La plupart sont considérées comme **insuffisamment armées pour affronter le marché international**.

Les agences hors de France sont décrites comme **globalement plus prospectives**, proposant **un éventail d'artistes plus important et plus diversifié**, ce qui peut d'ailleurs donner lieu à des propositions « **d'assortiment de chanteurs** », appelé « *package* », accentuant de fait **le poids de ces agences sur le recrutement** des structures<sup>36</sup>.

### **Libre concurrence ?**

Chaque producteur étant libre non seulement de son recrutement, mais aussi de dévoiler sa programmation selon le calendrier de son choix et de la manière qui lui convient, **le marché de l'emploi des chanteurs n'offre que peu de visibilité**, alors même que **sa gestion à 3 ans**, sinon à 4 ans, par la plupart des maisons **devrait permettre** au contraire l'expression d'**une certaine libre concurrence entre agents**, sinon entre chanteurs.

Une telle situation **concourt à renforcer les réseaux** (et les affinités) déjà installés, **au détriment du renouvellement des références**, de l'équilibre de l'emploi entre **un plus grand nombre de chanteurs**, et renforce **la difficulté d'émerger**, même avec l'appui des agences qui découvrent souvent la programmation des structures, une fois le recrutement des équipes artistiques effectué.

**Sans atteindre à la liberté de programmation et de recrutement de ces structures – et sans en alourdir la gestion –, leur relation étroite aux fonds publics devrait faire jouer, pour chaque production, un dispositif similaire aux appels d'offre, valant au moins pour information légale de recrutement concernant les saisons et autres réalisations d'importance.**

36 Poids s'exerçant non sans dommage si l'on en juge par les déséquilibres de certaines productions dans lesquelles autour d'un ou deux chanteurs brillants, l'auditeur doit subir d'autres artistes bien moins en phase vocalement et musicalement avec le niveau attendu.

Certes, **la période de parution devrait être suffisamment large** afin que la dynamique concurrentielle entre les maisons en matière d'originalité de la programmation et de choix artistiques puisse s'exprimer **au mieux des stratégies diverses**.

#### **4- Autres facteurs en question**

Cet énoncé des autres facteurs de moindre emploi des chanteurs formés et résidant en France, permet d'aborder également le sujet de **la fragilité et de la moindre longévité de la plupart des carrières**.

##### **– Évolution radicale des répertoires depuis les années 1970**

De par **le remplacement de la plupart** (parfois en totalité<sup>37</sup>) **des œuvres en français** dans les saisons des opéras et des festivals, par **d'autres répertoires originaux ou redécouverts** – baroque, fin XIX<sup>e</sup> italien, germanique, Europe centrale, Europe du Nord, entre autres –, **les voix françaises ont perdu peu à peu une grande partie de leur champ privilégié d'exercice professionnel**.

Dès lors elles se sont vu confrontées beaucoup plus ouvertement à la concurrence d'autres chanteurs **nourris depuis leur prime formation des répertoires de ces « nouvelles » programmations**<sup>38</sup>.

##### **– Une absence de filière voix**

À la différence (là-encore) de nombre de pays « concurrents » **où le chant constitue depuis toujours la pratique musicale de tous dès le premier âge**, la pratique vocale de nombre d'artistes repose en France sur quasiment **aucune continuité structurée et structurante de la voix depuis l'enfance**.

Il arrive même encore fréquemment que **le choix de cette pratique professionnelle** se fasse non seulement à **un âge où la plupart des autres musiciens-étudiants**, futurs professionnels, **sont déjà très engagés sinon formés**, mais que l'engagement dans une véritable formation – et la découverte de sa voix et de sa voie – soit **davantage la suite de hasards et d'opportunités que d'un parcours déterminé**.

37 Quelques exemples : il arrive que **certaines saisons de maison d'opéra ne comportent aucune œuvre en français**. Par ailleurs, dans le palmarès mondial des œuvres les plus représentées (données du site *Opéra base*), **une seule œuvre française** (Carmen) se place **dans les dix premières**, et **seulement 2** si la liste est élargie à **20**.

38 L'observation du ratio des chanteurs se présentant à l'audition de sélection de l'académie de l'*Opéra comique* est assez instructive sur l'évolution que permettrait un meilleur équilibre des œuvres en direction des répertoires francophones, sinon français.

Les **2/3 des 300 à 400** candidats sont français ou de langue française. **Ce ratio est exactement inverse** à celui des candidatures pour une académie ou un atelier autour des répertoires diversifiés produits en général aujourd'hui, et comportant donc peu ou pas d'œuvres en français.

– **Une entrée souvent trop tardive dans la formation**

Conséquence du constat précédent, et de bien d'autres phénomènes qui seront vus ensuite, **l'entrée dans la profession se réalise sensiblement plus tard** pour la plupart des chanteurs formés en France que pour les professionnels formés en Europe et au-delà.

Pour certains, se rajoute à ces délais, **le temps passé à aller de stages en dispositifs plus ou moins réels d'insertion**, certes utiles pour certains postulants, mais **trop souvent labyrinthiques** et à **valeur d'exutoire** pour ceux qui n'arrivent pas à concrétiser **une véritable entrée dans le métier**<sup>39</sup> : « *certain errent dans ce qui devient alors pour eux une zone grise ne débouchant sur aucune vraie carrière* ».

– **des contenus de formation encore lacunaires**

**Malgré les efforts constants accomplis** depuis près de trente ans par les différents responsables concernés, nous avons vu que la formation initiale et professionnelle des chanteurs **ne présente pas toutes les garanties d'ouverture** (de pratiques, de styles, etc.), **de technique** (structuration, diversification, prononciation, etc.), **de culture** (connaissances musicales et autres, maîtrise des œuvres, etc.), **d'expérience** (pratique en contexte, etc.) qui permettent de conduire **l'essentiel des postulants** à l'optimisation **des aptitudes attendues par l'environnement professionnel** et ses modes de fonctionnement spécifiques et divers.

– **une absence de gradation**

Combien de jeunes chanteurs promis à un « bel avenir » ont été rapidement **dépassés par des rôles difficiles abordés trop tôt** ?

Combien d'artistes se sont retrouvés **écrasés par des accumulations de contrats successifs**, et pas toujours adaptés dans leur enchaînement, ne permettant ni le recul, ni le repos nécessaire à une pratique saine de leur métier ?

Ces situations généralement engendrées par la conjugaison de **l'appétit d'un certain milieu** pour tout ce qui brille vite, et **l'angoisse du jeune professionnel** n'osant pas refuser certaines propositions, constituent un lieu commun, **dommageable pour la maturation** de l'artiste, ainsi que pour **la fiabilité et la longévité des carrières**, même si l'aventure ne se termine pas « dramatiquement » à chaque fois.

Cette réalité est cependant là-encore **assez spécifique des chanteurs français** qui manquent trop souvent d'une « aptitude » à **mieux graduer leur expérience et leur carrière**<sup>40</sup>.

---

39 La somme des parcours des études commencées (trop) tardivement en CRR (ou CRD), poursuivies en supérieur (CNSM en général), et complétées par un passage par un ou plusieurs dispositifs d'insertion (atelier, studio, etc.), conduit à une arrivée dans la profession au moment où nombre des collègues étrangers additionnent déjà plusieurs années d'expérience réelle dans les réseaux. Cette particularité ne se rencontre dans aucun autre parcours d'interprète musical (ce que ne peut expliquer la seule spécificité de la voix).

40 Les accidents et dérapages de carrières n'achoppent pas seulement sur la difficulté à refuser des engagements trop rapprochés ou trop ambitieux.

La mauvaise évolution, et l'image qui en résulte, en plus de l'inconfort personnel, se nourrissent le plus souvent

**Une meilleure préparation** est certainement à développer en ce sens dans les formations : information, prévention, maîtrise de certains éléments personnels et exogènes, etc. (cf. *infra*).

– **un « jeunisme » en vogue**

Illustration parmi d'autres du point précédent, **toutes sortes de considérations** (qui ne lui sont certes pas spécifiques) **conduisent de plus en plus** le milieu de la production lyrique – concurrence, volonté de se distinguer, privilège d'afficher l'émergence de nouveaux talents, effet du marketing, etc. – à contribuer à **propulser trop vite de nouvelles voix sur scène**, au détriment d'une évolution raisonnée des potentiels artistiques et vocaux, et de la construction plus solide et mieux maîtrisée de la personnalité de l'artiste, et au final d'un **développement durable de sa carrière**.

Cet état de fait se retourne aujourd'hui **contre l'ensemble de la corporation** des chanteurs dont la plupart se retrouvent **mis à l'écart prématurément de la profession de soliste**, et donc du métier (cf. chapitres précédents).

– **où sont les hommes ?**

Le recrutement des voix d'homme, et en particulier de **ténor**, et de **vraie basse** (pas seulement de belles voix « chantant bas »), demeure pour tous les styles, du baroque au contemporain, **un exercice compliqué, et pas seulement en France**.

Parmi les grands pays, le potentiel français paraît cependant aujourd'hui **un des moins dotés de voix de ce type de niveau international**, ce qui diminue d'autant l'offre recevable dans la concurrence mondiale actuelle.

Nier cette réalité serait contre-productif en matière de dispositif à mettre en œuvre afin de tenter **d'inverser le plus possible cette tendance** – dont les racines sont profondes, ainsi que nous le verrons plus loin.

Cette situation est également **préjudiciable à plus d'un titre** : beaucoup d'emplois perdus dans ces tessitures (déperdition accentuée éventuellement par les effets réseaux ou package déjà décrits), difficulté du maintien d'un certain répertoire français, manque d'exemples stimulants pour les jeunes chanteurs, etc.

– **Exotisme, prestige et « sur-qualité »**

L'étude du **décalage entre**, d'une part, **les besoins réels des productions**, même les plus exigeantes, et d'autre part, **la notoriété des artistes engagés**, et d'autres éléments de surcoût, n'est pas nouvelle.

---

d'une suite de choix personnels inopportuns pour la construction d'une évolution maîtrisée de la technique et de tout l'environnement structurant d'un bon professionnel.

Certains chercheurs<sup>41</sup> ont écrit sur le sujet de ce qui peut être considéré comme une « *sur-qualité* » (et nommée comme telle), des analyses qui montrent combien certaines productions et certaines structures finissent par perdre **tout sens de la mesure** en matière de recherche du prétendument « **toujours mieux** », parfois au détriment de la cohérence même d'une production, comme vu *supra*, et des finances. Dans ce cas de figure il s'agit de constater et de mesurer **l'excès des moyens mis en œuvre** – en l'occurrence le recrutement d'artistes « hors normes », pour différentes raisons – par rapport **aux objectifs réels de la production**.

Les critères guidant les choix ne sont alors objectivement plus ceux **d'une meilleure expression artistique** ou **d'une plus grande efficacité de l'entreprise**, mais relèvent essentiellement **d'une sorte de marketing irraisonné**, de **l'affichage** d'une différence soi-disant valorisante, et souvent d'une ambition de programmation **sans rapport avec les missions initiales**, et hors de l'économie réelle (*a fortiori* en matière de financement public).

Relevant d'un comportement connexe, qui tient cependant plus de l'illusion du *marketing* que de celui de la *sur-qualité* (mais sans l'exclure pour autant), on peut voir fleurir des affiches sur lesquelles figurent bon nombre **de noms d'artistes non territoriaux**, soi-disant fleurant bon un certain exotisme dont le public serait dit-on très friand, ce qui reste à vérifier objectivement.

Or, combien de fois a-t-on pu constater ensuite à l'écoute, **des réalités vocales et artistiques n'apportant aucune plus-value** au regard d'autres choix possibles, notamment plus « hexagonaux », et **grevant pourtant les coûts de production** de manière conséquente, pour une qualité et des retombées surévaluées ?

#### – Les « grosses voix »

Autres temps, autre mode là encore est celle des **voix dites « fortes »** plutôt que **structurées autour d'une vraie colonne de son**, aussi souple que solide, qui garantit une tenue homogène de l'interprétation, quelles que soient **la tessiture et les acrobaties techniques** plus ou moins périlleuses à effectuer dans **une interprétation artistique efficace**.

Ces **voix fortes** se caractérisent au contraire par **une émission vocale dite « très en arrière »** et évoluant de **notes pôles en autres points d'appui** plus ou moins précis et judicieux artistiquement, suivant **des trajectoires d'autant plus approximatives** en matière de justesse, de phrasé et de diction que **la voix change de placement quasiment sans arrêt**.

Mais peu « importe » car l'essentiel est visiblement que l'organe domine avant tout l'espace acoustique et emporte l'adhésion du plus grand nombre des *aficionados* de « l'arène ».

Quant à l'esthète de la voix et à l'auditeur cultivé, ils attendront des jours meilleurs où **le bel canto et l'expression artistique** retrouveront **leur juste valeur** (celle attendue également par le compositeur dont l'œuvre n'a certainement pas été conçue fondamentalement à l'usage de telles joutes sonores – même si cela a pu se faire quelquefois).

Or cette manière de chanter, aujourd'hui visiblement à nouveau à la mode – et qui a certes pu exister (et existe encore) dans certains cours –, **n'est pas celle** (fort heureusement pour le chant) que l'on retrouve dans l'expression la plus commune **des jeunes chanteurs formés en France**, qui se retrouvent ainsi, et hélas pour eux, **hors jeu** par nature d'une certaine forme de spectacle de plus en plus répandue.

---

41 Cf. les travaux (passionnants) et divers ouvrages de *Xavier Dupuis*, enseignant-chercheur en management culturel.

### **III- ORIENTATIONS : QUELQUES PRÉCONISATIONS**

Préconiser des mesures pour **la relance des productions**, ainsi qu'un meilleur soutien à celles existantes, afin de **favoriser le développement de l'emploi**, peut certes paraître de prime abord la démarche la plus évidente.

De même, le **rééquilibrage de certaines masses budgétaires** et financières à l'intérieur des structures, et entre les maisons, **permettrait certainement de redonner du souffle au nombre de productions** et de titres, et donc **à l'offre d'emplois** (cf. *infra*).

Une telle évolution, éminemment souhaitable, **ne suffirait cependant pas à inverser sensiblement la tendance** qui a conduit à cette étude.

Nous proposons donc d'analyser un ensemble non exhaustif d'éléments nous paraissant à même de conduire à **une évolution sensible et pérenne de la situation**.

#### **1- Recensement des besoins et des ressources : une observation et un suivi plus précis**

**Les outils mis en œuvre actuellement** par les organismes de suivi, publics (ministères, administrations diverses, etc.) ou professionnels (ROF, CPDO, PROFEDIM, etc.), **nécessiteraient une adaptation finalement relativement simple**, qui permette de disposer **des données manquantes aujourd'hui**, et d'**un suivi précis de l'évolution** de la profession de chanteur, dans le lyrique – au sens large du terme – en particulier<sup>42</sup>.

Une telle démarche conduirait entre autres à **préciser les différentes fonctions existantes de chanteur** : soliste, en ensemble, en chœur, etc., avec les déclinaisons nécessaires dans chacune des « catégories » (premiers rôles, seconds rôles, etc.) constituant ainsi **une lisibilité de la profession et une articulation** sans doute davantage effective et assumée **de ses différents statuts et fonctions, y compris dans les formations** en amont.

#### **2- Valorisation du lyrique**

La meilleure lisibilité de la profession de chanteur lyrique passe aussi par la **valorisation de son contexte d'exercice**, or force est de constater que **l'image sociale et politique de ce domaine** est aujourd'hui **en retard sur la force et l'impact réels de son action**, notamment en matière de **démocratisation culturelle**.

---

<sup>42</sup> À réaliser de préférence dans le cadre d'une démarche concertée, telle pour le moins que celle mise en œuvre en 2010 par la DGCA avec le milieu professionnel et les structures, pour les orchestres.

Pourtant, même dans les territoires plus en crise que d'autres, le lyrique (opéras et autres formes chantées) est capable de maintenir **un taux de fréquentation très élevé**, et de concerner partout **des publics rassemblant aussi bien les plus jeunes**, en particulier grâce à **une EAC** (éducation artistique et culturelle) **de plus en plus développée et pertinente**, aux plus âgés, sans oublier les publics « empêchés » et ceux **des quartiers réputés** habituellement **éloignés de cet art**.

Par **la multiplicité des métiers mis en œuvre** dans une même structure, ou projet, **le lyrique représente une synergie de bassin d'emplois** encore **très mal identifiée**, sinon analysée, comme **facteur de dynamique locale**, autant économique et sociale que culturelle au sens actuel du terme.

À ce titre, il représente aussi **un trait d'union fort entre des secteurs** qui se côtoient et se juxtaposent plus souvent qu'ils ne se conjuguent : **public et privé, culture et économie, artistique et technologique** de haut niveau, **patrimoine et innovation**, etc.

Tout en veillant à **la poursuite de la démarche de démocratisation culturelle** (davantage de diffusion sur les territoires éloignés, plus grande diversité des publics dans les salles dédiées, etc.), **un effort de valorisation de l'ensemble de ce secteur est à accentuer**, au-delà du seul champ culturel, pour **le raccorder réellement à tout le champ social et économique**, donc **politique** au sens étymologiquement fort du terme.

Dès lors on pourra sans doute considérer plus facilement que **le chanteur lyrique** (élément de ce tout dynamique) est beaucoup moins cette vedette plus ou moins onéreuse et pressée d'être « dans la lumière » que **le vecteur vivant d'une pratique** à même d'associer dans un véritable partage sociétal **des actions et des publics les plus divers**<sup>43</sup>.

### **3- Soutien à la diversité des structures**

Comparée à **d'autres territoires européens** tels que le Royaume-Uni, les pays germaniques et voisins, les Flandres, etc., la France se signale non seulement par **une densité de structures lyriques** – tous genres confondus – **proportionnellement très inférieure**, mais aussi par **une diversité réduite** en matière **de pratiques vocales professionnelles** : ensembles vocaux, chœurs, compagnies de théâtre musical, notamment.

**Un soutien plus affirmé** à l'augmentation et à la diversité (et à une meilleure professionnalisation) des projets à même de développer ces pratiques au meilleur niveau, s'avère donc **indispensable**.

Dans la configuration économique actuelle, ce soutien passe moins par l'apport direct d'aides publiques que par **l'accompagnement** des pouvoirs du même nom en matière de dispositifs **facilitateurs d'action, de partenariats et de mécénat**, pour des projets à même **d'apporter un potentiel de productions et d'emplois sensiblement plus élevé et pérenne** qu'actuellement.

---

43 Quelques artistes de renom, ou pas, ont d'ailleurs pris depuis plusieurs années la juste mesure de cet enjeu en s'associant volontairement (et souvent discrètement) aux diverses actions éducatives et autres journées grand public telles que celles de « *Tous à l'opéra* ».

#### **4- Une incitation plus forte à l'emploi et au suivi des carrières**

**Plusieurs structures importantes** sont déjà concernées par **ces incitations, objectivées** et précisées dans **un cahier des charges** adossé notamment à la convention pluriannuelle signée entre l'État et la ou les collectivité(s) de tutelle.

Le cahier des charges rappelle le rôle de la structure en matière d'emploi et d'insertion, constituant donc **un objectif en soi dont la performance mérite sans doute d'être mesurée avec davantage de précision** en fin d'exercice.

L'efficacité de ce dispositif gagnerait à être **généralisé à toutes les structures subventionnées** ayant trait au lyrique, quelles qu'elles soient, avec **plus de précision** – en privilégiant en particulier **l'articulation des emplois et employeurs avec les lieux de formation professionnelle**, voire de formation initiale – et de suivi.

Ce dernier, **au-delà de sa fonction fondamentale d'« observatoire »**, pourrait contribuer également à **une meilleure gradation de la carrière** de nombre de chanteurs, ainsi **davantage accompagnés** dans une évolution professionnelle **mieux articulée**, plutôt que d'être écartelés entre les offres plus ou moins adaptées et éphémères.

**Le nouveau développement  
des formations supérieures et professionnelles,  
ainsi que les questionnements l'accompagnant,  
constituent l'opportunité rare de relance  
d'une concertation constructive  
entre structures dédiées et employeurs potentiels.**

Une telle incitation ne saurait cependant être efficace sans l'accompagnement plus fort d'un certain nombre de compagnies et d'ensembles existants, voire de plusieurs maisons lyriques, concourant à renforcer le potentiel global de productions et d'emplois artistiques, donc de chanteurs lyriques, entre autres (cf. point 6).

#### **5- LA FORMATION et L'INSERTION : L'AXE MAJEUR**

##### **5.1 Accentuer les évolutions de la formation**

Nous avons vu que la formation et la pratique vocales avaient connu en France dans les années 80 une relance qui a permis, pour les professionnels comme pour les amateurs, **des évolutions significatives en tous domaines.**

Celles-ci ont également contribué à l'**émergence** de nombre de **nouveaux talents**, reconnus aujourd'hui pour certains bien au-delà du territoire national.

Il semble cependant que dans plusieurs domaines **un nouvel élan soit nécessaire**.

**Les lacunes et faiblesses** constatées dans de précédentes études<sup>44</sup> sont de fait toujours pour la plupart **d'actualité**. Elles concernent tant **l'enseignement initial de la musique** en général – pour ce que la pratique vocale peut y jouer comme rôle essentiel –, que celui de **la voix en particulier**, et tout autant **la formation des amateurs** que celles des **professionnels les plus divers**.

Le cadre de cette étude ne permettant pas de développer un tel sujet qui nécessiterait par ailleurs un autre type de concertation, nous nous limitons à rappeler ici les points constituant la base d'**un chantier à ouvrir sans tarder**.

### **5. 1. 1 Enseignement général (Éducation nationale, EAS, etc.) :**

Le constat maintes fois réitéré que : **à grand pays musical correspond une pratique vocale des plus vivantes pour tous, dès le plus jeune âge**, nous rappelle de manière récurrente que **la largeur et l'assise** d'une telle base pyramidale permet **les meilleures projections** en matière de devenir professionnel, **quel qu'il soit**.

Au regard de **cette constante**, et en appui des indications du schéma d'orientation pédagogique de l'enseignement de la musique du ministère de la culture et de la communication, et d'autres dispositifs éducatifs, de l'Éducation nationale en particulier et des pratiques des amateurs, il apparaît donc que certains points de la pratique de la voix nécessitent **d'être réaffirmés et davantage concrétisés au quotidien** :

- **pratique vocale pour tous**, non comme substitut à (ou dans l'attente de) la pratique instrumentale, mais comme **creuset, vecteur, instrument de toute approche sonore et musicale**<sup>45</sup>, orale, écrite et improvisée ;
- **accentuation du développement des filières spécialisées** : CHAM voix, maîtrises, plans chant, chorales à l'école et au collège, etc. ;
- **formations continues partagées** entre les différents enseignants utilisant la voix dans les écoles primaires, collèges, pratiques des amateurs et conservatoires ;
- **formations professionnelles aux métiers de l'enseignement** : mettre l'accent sur **les problématiques de la voix de l'enfant**, encore peu abordées en tant que telles en France, ce qui explique la frilosité de nombre de chanteurs-formateurs vis-à-vis de ces publics.

---

44 Citons entre autres, la remarquable étude de Pascal Dumay (2004), dont la plupart des préconisations restent à mettre en jeu.

45 En renforçant également le lien – toujours fragile en France, sinon absent –, entre apprentissage instrumental et pratique de la voix.

### 5.1.2 Enseignement spécialisé

- Réactualiser les différents objectifs de la formation du chanteur

Beaucoup de postulants à l'enseignement supérieur ou à une autre forme d'accès à la professionnalisation se présentent avec **un niveau trop fragile**, pour ne pas dire sans rapport avec l'objectif réel de la formation attendue.

Nous nous étonnons d'ailleurs, avec d'autres observateurs, que le cursus supérieur ait trop souvent à se **préoccuper d'acquisitions fondamentales** (et pas seulement d'améliorations) que la formation initiale aurait déjà dû conforter pour l'essentiel.

**Ce particularisme** de la formation du chanteur paraît aujourd'hui **infondé** et de plus en plus **préjudiciable aux futurs professionnels**.

Fruit de toutes ces années de réflexion et d'expérience, **quelques filières peuvent servir de modèle aujourd'hui en France**. Il importe que leur démarche soit aujourd'hui le principe de toute formation du chanteur, en particulier en matière de :

- **diversité des pratiques**, y compris polyphoniques, **et des répertoires**, y compris contemporains, actuels, et improvisés ;
- **approfondissement** de la technique vocale, de la diction dans plusieurs langues, de la gestion du corps et de l'espace<sup>46</sup>, de la culture musicale générale et de la culture appliquée à la discipline ;
- **formation théâtrale**, tout autant avec la voix parlée que le chant<sup>47</sup> ;
- **connaissance (réelle) des orientations ultérieures**, en matière de formation professionnelle et de débouchés (diversifiés) ;
- **relations étroites et constructives avec l'enseignement supérieur**, les filières et **les structures professionnelles**, dont les acteurs au moins locaux de la **création** et de la **diffusion**, etc.

### 5.1.3 Enseignement supérieur

Au regard du développement en cours de ce domaine et des questionnements à l'échelle nationale, comme sur le plan européen, il paraît d'autant plus opportun de décliner les efforts à poursuivre :

- **renforcer les liens** (donc la réflexion, les dispositifs de sensibilisation et d'information, l'articulation de certaines actions, etc.) en amont des cursus, **avec les structures d'enseignement spécialisé**, et pendant la formation, **avec les filières professionnelles**, les plus **diverses** ;

---

46 Les ressources peuvent se trouver auprès des enseignants d'un département danse, par exemple.

47 La mise en œuvre de ce point peut sans doute se réaliser davantage **avec les départements d'art dramatique** des conservatoires (quelques exemples probants existent) qu'avec des classes d'art lyrique souvent démunies en la matière, quand elles existent encore.

- **compléter et approfondir les contenus** des formations et **leur déroulement** en fonction des enjeux artistiques, techniques, scénographiques et autres, que **l'excellence de la pratique professionnelle requiert aujourd'hui au niveau mondial**, notamment en matière de **conscience corporelle**, de travail du **mouvement**, de **jeu dramatique**, parlé comme chanté, de **culture** (donc de capacité à faire ses propres recherches artistiques), de **connaissance diversifiée des répertoires**, de **création**, **d'improvisation**, de notions théoriques et pratiques en **neurosciences**, etc . ;
- **concevoir l'insertion professionnelle comme partie intégrante de la formation**, ce qui implique **un partage des actions et des responsabilités** avec les **structures de diffusion** et d'autres dispositifs de développement des carrières, en particulier dans ce qui relève de **la réalisation de projets de production**, mais aussi de **la gradation des études**, de **l'évaluation** et de **l'orientation**, etc.
- **développer davantage de liens concrets avec les employeurs** et les débouchés professionnels les plus divers, en France et à l'étranger<sup>48</sup>.

### Synthèse pour une véritable filière, de la formation initiale à l'insertion

**Prenant pour exemple ce que vivent en France depuis leur premier âge** (sans d'ailleurs en être conscient pour la plupart, fort heureusement) **les futurs instrumentistes professionnels** – ainsi **qu'à l'étranger près de nous les futurs acteurs** des scènes lyriques et autres lieux diversifiés de l'exercice du métier de chanteur –, il nous apparaît que des pratiques inscrites **beaucoup plus tôt** dans une démarche vocale **de qualité et assumée en tant que telle** donneront **d'avantage d'atouts et d'assurance aux futurs professionnels**, et leur permettront **une orientation plus précoce**<sup>49</sup> et **plus en cohérence** avec les futurs débouchés

**Il s'agit donc d'œuvrer ensemble  
à ce que prenne forme pour les chanteurs,  
une véritable filière ouverte, multiforme et évolutive,  
telle que tout autre musicien peut en rencontrer depuis son plus jeune  
âge jusqu'à son insertion dans l'éventail des professions artistiques.**

48 **La résidence d'étudiants français** à l'étranger demande cependant **d'avantage de moyens** que ceux dont disposent actuellement la plupart d'entre-eux, même si le dispositif Erasmus est mieux accompagné financièrement par les pouvoirs publics avec le nouveau programme en cours.

49 Le « problème » de la mue, souvent mis en avant pour justifier le décalage d'âge, est là encore un argument d'autant plus franco-français que sans être nié par nos partenaires étrangers, **il ne freine visiblement aucune de leurs pratiques vocales**, se trouvant ainsi **parfaitement intégré depuis toujours** dans le déroulement continu des formations.

## 6- La question des dispositifs d'insertion<sup>50</sup>

Plusieurs dispositifs d'insertion **complètent de fait** de manière ponctuelle ou sur une durée pouvant aller de 1 à 3 ans, **la formation initiale**, supérieure ou non.

Leur lien étroit avec des structures de diffusion, un opéra (*Atelier lyrique de l'Opéra de Paris, Académie de l'Opéra Comique, Opéra studio de l'Opéra du Rhin, Studio de l'Opéra de Lyon*, etc.), un festival (Aix-en-Provence et son *Académie Européenne*) ou un ensemble (*Arts florissants et le Jardin des Voix*) en font en général des lieux d'expérience très profitables aux jeunes chanteurs, constituant quelquefois **une véritable formation spécialisée dans quelques domaines spécifiques** : répertoires baroques, chant et théâtre parlé, etc.<sup>51</sup>.

Leur rôle dans le développement initial de la carrière des jeunes artistes paraît indéniable pour certains chanteurs.

**Leur proximité** avec les centres de la production lyrique **leur donne des atouts incomparables** en termes de moyens de **contextualisation et de contacts** avec la scène, les autres artistes plus aguerris, les métiers de la production, de la médiation, de l'action culturelle, etc., et en matière **d'action « grandeur nature »**.

Remarquons que si **le tronc commun** les concernant est en général celui d'**une insertion** – post études préalables, ou post début de carrière –, **reliée à une production lyrique**, en revanche **le déroulement et le contenu du travail varient** beaucoup d'un dispositif à l'autre, allant **d'une simple démarche** de participation à la production d'une œuvre (ou de simples concerts scénarisés), à de **vrais cursus de formation** comprenant des disciplines générales (travail corporel, culture, langues, art dramatique, maîtrise du trac, etc.), en plus de la technique vocale et des séances liées aux répertoires concernés<sup>52</sup>.

Cependant, la plupart des parcours proposés **peuvent difficilement s'apparenter à un cursus de formation** (terme que récusent d'ailleurs plusieurs responsables de ces centres), tant la démarche générale est malgré tout soumise à **un contexte global de production et de diffusion**, lié à une saison, un festival, ou/et une tournée.

Par ailleurs, **dans quelle proportion réelle et avec quelles répercussions durables** sur les

50 L'analyse de l'histoire récente du CNIPAL fait apparaître deux lacunes majeures qui nous semblent avoir hypothéqué son devenir et son efficacité, hors tout autre problème structurel ou de gestion.

Le premier manque a tenu au fait que cette structure, fondamentalement vouée à conduire les chanteurs à une réelle professionnalisation, était étrangement **sans lien structurel avec des structures de diffusion** à même de donner aux étudiants la véritable expérience et les **connexions indispensables** avec la profession.

L'autre est venu de **la suppression préjudiciable de la filière formation « polyphonique »** visant alors à relever opportunément **le niveau des cadres de chœur** dans les théâtres opéras : de ce fait, tous les chanteurs se sont ainsi retrouvés dans une filière unique, **au détriment de la diversité des orientations et des aptitudes**, et avec le risque accru de « promouvoir » des carrières de peu d'avenir.

51 Certaines de ces académies sont regroupées internationalement, telle l'association **ENOA** qui réunit 11 d'entre elles, créant un réel réseau de formation et d'échange pour les jeunes chanteurs concernés.

52 Le volume de ce répertoire peut être également très variable, allant de quelques représentations, parfois plus ou moins mises en scène, à plusieurs spectacles de la saison, et même à de véritables tournées se déroulant sur un long terme (70 représentations pour *L'Enfant et les Sortilèges* de M. Ravel de l'*Académie Européenne* d'Aix-en-Provence).

étapes suivantes, agissent-ils sur la carrière des chanteurs ?

**Aucune donnée globale** ne peut aujourd'hui servir de support solide **d'observation, de suivi et d'étude**.

De même, **l'absence d'articulation** entre ces structures et les lieux de formation initiale rend également insuffisamment précise toute interprétation **sur l'apport distinct** des uns et des autres **dans les compétences fondamentales** du chanteur, et sur la situation exacte de **la ligne de partage dans la complémentarité** des démarches de chacun.<sup>53</sup>

Sans remettre en question ces structures actuelles en tant que telles, il apparaît cependant indispensable de faire **un point précis sur les rôles des uns et des autres dans le processus global de la formation-insertion** – pas nécessairement linéaire d'ailleurs –, et de travailler à **une articulation forte entre « les deux » phases**, en partant d'un principe (devenu évident en matière de formation professionnelle) qui consiste à **construire dans la formation elle-même un véritable dispositif d'insertion** (cf. point *supra*).

Remarquons également que, de par leur positionnement, les dispositifs actuels d'insertion n'ont pas pour vocation à offrir **une alternative de carrière** aux débouchés offerts ou non par la scène pour les solistes, renforçant par là-même – malgré eux – **l'univocité de la formation de la plupart des chanteurs en France**, et le jeu de « quitte ou double » qui s'ensuit trop souvent pour leur carrière.

L'insertion des chanteurs gagnerait donc à **s'appuyer également sur des compagnies** regroupant une sorte de « troupe » fidèle – et diversifiée ne serait-ce que dans son ancienneté –, développant son expérience à **travers des tournées, des lieux et des rencontres d'équipes différentes**, acquérant ainsi **d'autres savoirs et savoir-faire** que ceux d'une compétence liée aux seuls lieux habituels. Quelques expériences ont existé dans ce domaine, telle l'ARCAL dans sa version des années 80, **au travers desquelles ont également émergé quelques belles carrières** reconnues aujourd'hui.

## **7- Des partenariats étroits entre les différents acteurs**

Dans la logique des deux points précédents, **des partenariats étroits** restent donc à construire entre **les différents acteurs de l'ensemble de la filière**. On peut assez facilement lister ce que seraient **les apports fondamentaux des uns et des autres**.

---

53 Nombre de voix émergeant apparemment « soudain » dans ces dispositifs ont pourtant été préalablement **repérées** (sinon « réservées ») **dès leur formation initiale**, y compris à l'étranger, par certains responsables.

Une telle réalité, parfois préjudiciable aux chanteurs eux-mêmes, a cependant le mérite de démontrer qu'**une articulation ouverte et bien conçue entre les différentes étapes de la formation-insertion est possible**, avec l'avantage d'une clarté profitable au plus grand nombre.

Pour être réellement efficace, une telle démarche demande cependant une **articulation fine** dans laquelle chaque structure concernée devra faire **la part de ce qu'elle doit affirmer** par rapport à son propre champ de compétence et de responsabilité, et de **ce qu'elle doit entendre**, sinon partager, de la part de ses partenaires, par ex. :

- **côté formation** : les institutions (universités, écoles, etc.) avaient historiquement une **totale responsabilité sur l'ensemble du cursus**, or dans bien des domaines aujourd'hui, la sélection, l'orientation, voire la définition de certains contenus du cursus, et certaines phases d'évaluation sont **partagées avec des partenaires extérieurs**, liés aux débouchés ultérieurs, la parfaite cohérence de l'ensemble demeurant soumise à **l'autorité de la formation supérieure ou professionnelle** ;
- **côté diffusion** : **partager** très en amont **la réflexion** sur certains aspects de la programmation, ainsi que sur **la conception de différents dispositifs d'accueil et d'encadrement des jeunes chanteurs** ne peut qu'**apporter plus d'opportunité et d'efficacité**, ainsi que **de possibilité de suivi**, à une mission d'insertion, fut-elle **imbriquée totalement** dans la saison la plus prestigieuse.

Au risque de faire redondance, nous réaffirmons qu'**il ne s'agit pas que la formation supérieure s'insinue dans la programmation des structures de diffusion**, et réciproquement, que **ces dernières s'emparent des spécificités** et responsabilités de la première.

En revanche, il nous semble qu'**il est dommageable pour tous**, et en premier lieu pour **les futurs professionnels**, que chacun continue d'assumer **isolément et unilatéralement** telle ou telle phase de ce qui continue **un ensemble complexe** dont la pertinence ne vaut en général que par **la complétude articulée de tous ses éléments**.

Notons que les témoignages portés à la suite d'une phase d'insertion, en particulier lorsqu'elle regroupe **une véritable promotion d'individus**, vont globalement dans le même sens : celui d'**un enrichissement partagé**, tant par la structure d'accueil et ses personnels que par les chanteurs concernés.

Certaines démarches d'accompagnement entre les professionnels expérimentés et les aspirants s'apparentent parfois à **un parrainage**, ou à **un compagnonnage** qui peut ainsi favoriser un **meilleur emploi** ultérieur auprès de ces maisons et de la filière.

Le suivi des carrières ultérieures – dont une organisation formelle fait défaut en général actuellement, au moins sur une période de 5 ou 7 ans –, serait également plus aisé à réaliser.

Exemple de collaboration possible sur 3 ans entre une institution de formation supérieure et la diffusion professionnelle (sans valeur de modélisation) :

	Rôle de l'Enseignement supérieur	Rôle de la Diffusion
1 <sup>er</sup> année	<b>Définition de la maquette des formations</b> (contenus, emplois du temps, suivi, évaluation, etc.). <b>Sélection à l'entrée.</b>	<b>Réflexion associée</b> sur les contenus et les orientations, participation aux évaluations, <b>pour avis.</b>
2 <sup>e</sup> année	<b>Mêmes responsabilités</b> sur les maquettes et la mise en œuvre des études. <b>Avis décisionnaire</b> concernant <b>l'évaluation globale</b> de la formation, et <b>l'orientation</b> concernant les <b>études générales.</b>  <b>Réflexion partagée et avis</b> concernant les projets et distributions envisagés en 3 <sup>e</sup> année.	<b>Réflexion partagée et participation aux évaluations finales d'orientation</b> , avec <b>avis décisionnaire</b> concernant les évaluations d'orientation <b>en insertion.</b>  <b>Avis décisionnaire</b> concernant les <b>projets artistiques</b> et les <b>distributions</b> envisagées pour la 3 <sup>e</sup> année.
3 <sup>e</sup> année	<b>Formation générale</b> et matières fondamentales  <b>Évaluation des études dans leur globalité.</b>	<b>Mise en œuvre des projets artistiques.</b>  <b>Évaluation de ces réalisations.</b>
<b>Évaluation terminale partagée</b> (la décision de diplôme restant l'apanage de la structure de formation)		

## 8- Formation continue et réorientation

L'enjeu de la formation continue et de la réorientation professionnelle des chanteurs constitue un domaine qui reste à investir d'autant plus sérieusement qu'il correspond à des besoins relevés depuis longtemps, en particulier pour les artistes des chœurs.

Une formation continue – élaborée conjointement par les structures de formations et les professionnels concernés de la diffusion – permettrait certainement une meilleure maîtrise personnelle de l'évolution des carrières.

Le principe d'une évolution mieux contrôlée – donc **intégrée depuis la formation initiale** –, et **souvent inévitable dans ces métiers** très dépendants de l'évolution de la condition physique et de la personnalité de chacun, conduirait également le cas échéant à **mieux préparer une reconversion éventuelle**, même hors du champ strictement artistique.

## 9- Développer les échanges avec l'étranger

À l'image de bien d'autres professions, pas seulement artistiques, les chanteurs français **voyagent globalement peu**. Les étudiants musiciens eux-mêmes – comme l'ont indiqué les récentes campagnes d'habilitation des pôles d'enseignement supérieur – restent toujours très nombreux à **privilégier exclusivement le territoire français** pour leurs études et le développement de leur carrière.

Or, **la réalité internationale de la profession** nécessite d'initier **le plus tôt possible** des contacts **hors du territoire** de manière à être confronté aux autres situations, à **mieux s'y préparer**, et à s'inscrire dans **des réseaux différents** qui pourront ainsi contribuer à **diversifier les opportunités de carrière** et à développer le potentiel de reconnaissance **sur les autres marchés** de l'emploi.

Là encore, les relations étroites entre **formation et milieux professionnels** doivent pouvoir contribuer à **ouvrir des pistes d'échanges internationaux**, en particulier à travers certaines coproductions et tournées.

#### **IV AUTRES RELANCES DES POTENTIELS ET DES ACTIVITÉS**

##### **1- Rééquilibrage des aides publiques et des masses financières,**

La phase bilan et analyse de la MAP traitant du domaine des opéras a montré combien **le rééquilibrage des aides publiques sur l'ensemble du réseau** concerné pouvait conduire à **relancer l'action artistique** et culturelle en général (en nombre et en diversité de projets), et **la production** – donc l'emploi – **en particulier**.

La perspective chiffrée d'une meilleure répartition des aides actuelles reste à décrire, mais sa faisabilité – **qui tout en confortant sensiblement les uns ne fragiliserait certainement pas les autres** – est assez facile à démontrer et à établir.

Certes ce potentiel supplémentaire de production **ne garantirait pas l'emploi à qui que ce soit**.

Il est donc **indispensable d'inscrire cette prospective dans l'ensemble d'une démarche** telle que décrite dans les autres points ci-dessus, allant de **l'apprentissage à la diffusion**, avec tous les partenariats nécessaires, et notamment ceux à même de développer de vraies filières de devenir professionnel depuis la formation initiale **sur un territoire donné**<sup>54</sup>.

À l'intérieur des maisons, **l'équilibre des masses permanentes** consacrées à la structure « en ordre de marche » **doivent également être interrogées** afin de privilégier davantage **les budgets consacrés aux artistes**, sans pour autant sacrifier les autres emplois, quels qu'ils soient, dès lors qu'ils participent réellement à la mise en œuvre et à la réussite des objectifs et de l'ensemble des missions, action éducative comprise.

**Dans les masses artistiques**, le même examen doit être accompli avec l'objectif de **rééquilibrer** certains budgets, **tout particulièrement entre les coûts du « générique »** :

---

54 Rappelons en la matière la perspective pour toute filière de formation professionnelle de pouvoir bénéficier de **dispositifs aidés**, voire de subventions, par les organismes territoriaux habilités : **AFDAS, OPCA, conseils régionaux** (ainsi que par les fonds européens, l'initiative d'autres collectivités territoriales, de chambre de commerce, etc.).

metteur en scène, décors, etc. – qui a connu depuis quelques décennies **une très forte augmentation**, sans commune mesure avec les autres domaines (et trop souvent, sans la « rentabilité » artistique espérée) –, et celui **des artistes de scène** (hors vedettariat), voire de « fosse » pour les formations non permanentes.

## **2 - Revalorisation des filières professionnelles :**

La France se singularisant par **une hiérarchisation très forte** (sinon une séparation infranchissable) **entre les différents « corps de métier » de la profession de chanteur**, la revalorisation de certains d'entre-eux s'impose, tels :

### **– les chœurs, d'opéra et autres**

Les cahiers des charges existants dans quelques structures mentionnent **un certain nombre de préconisations** concernant **la nécessité d'aménager** dans la carrière des choristes des **prises de rôles** leur permettant de **vivre d'autres expériences de la scène**.

De même, la programmation du chœur dans des concerts qui lui sont propres et qui mettent **en scène des choristes** par deux ou quatre, voire **en soliste** quelquefois, **valorise grandement la carrière** des chanteurs et leur outil de travail.

Un effort doit cependant être fait pour **un meilleur et plus ample développement de ces dispositifs**, et pour la mise en œuvre d'une politique qui dépasse les quelques établissements concernés aujourd'hui.

### **– les ensembles**

Nous avons déjà vu que, contrairement à nos voisins allemands, anglais et autres, **la France n'est pas particulièrement riche en ensembles vocaux professionnels**.

On leur doit pourtant dans tous les styles musicaux la vie de **pages musicales rares**, ainsi que le regain territorial d'une **activité artistique et culturelle** souvent irremplaçable dans les genres musicaux pratiqués.

À l'étranger, **leur rôle dans l'émergence d'une carrière lyrique** – mais aussi dans ses réorientations possibles – n'est pas à négliger, ainsi que plusieurs exemples éloquents de chanteurs ayant débuté en leur sein ont pu le démontrer.

En France, les aides – quelles qu'elles soient – dont bénéficie ce secteur demeurent cependant **infiniment moindres que celles concernant les autres secteurs professionnels du domaine**.

La revalorisation des ensembles vocaux professionnels passe donc avant tout par **une politique plus affirmée quant à l'accompagnement de leur développement**, en nombre et en qualité, et de leur activité de **diffusion sur le plan national et international**.

### **3- Encouragement au développement des CAE**

Depuis 1993 est apparue une forme particulière de SCOP, la CAE (Coopérative d'Activités et d'Emploi) qui peut constituer une des solutions **au renforcement du statut des chanteurs**, et à une **bien moindre précarisation** de leur carrière<sup>55</sup>.

Dans le cadre d'un collectif, la CAE (cf. descriptif en annexe) « *permet de développer son projet sans être contraint de créer sa propre structure* ».

Par son dispositif à la fois souple et encadré, la CAE **garantit le respect du projet de chaque professionnel**, tout en lui offrant un environnement – **sorte de pépinière** – administratif et juridique, à même de lui **garantir la bonne gestion des domaines souvent fort mal gérés par la plupart des artistes indépendants** (par défaut de temps et de savoir-faire en la matière, entre autres), par ex. : **les congés spectacles**, la future **retraite**, les **autres droits** (formation, etc.) liés au statut, ou au régime (en particulier d'intermittent du spectacle).

Elle lui offre également **un cadre évolutif à son statut** (phasé et accompagné entre autres par de **l'information** et **des formations continues**) pour **sa carrière, son statut et ses responsabilités**.

La participation à une CAE va de la **simple adhésion par conventionnement**, au **statut de sociétaire**, en passant **par un régime de salarié en CDI**, selon un **phasage réglementaire** spécifique de chaque structure, mais qui **laisse à chacun le temps et les moyens de choisir son évolution** (cf. schéma dans le document annexé).

Les présomptions de portage salarial que l'on pourrait éventuellement adresser à ce type de structure ne s'appliquent nullement dès lors que **leur raison sociale est bien le développement d'activités liées aux personnes porteuses de projets constituant la CAE**.

**Cela reste évidemment à vérifier par les autorités compétentes**, comme pour toute autre structure.

Rappelons enfin que **les CAE sont éligibles aux aides publiques de l'État et des collectivités territoriales** (notamment en matière de plan de soutien à l'emploi<sup>56</sup> et à la reconversion professionnelle), **ainsi qu'à celle de l'Union européenne**.

Malgré le développement assez important de ces structures, **les chanteurs du secteur lyrique y sont très peu présents**.

---

55 Pour les éléments de ce chapitre, sources essentielles : Céline Périn : « *Vers un nouveau statut professionnel de l'artiste du spectacle vivant ?* » Université Paris Dauphine 2009

56 Dispositifs qui semblent rester à explorer par les structures lyriques elles-mêmes en termes de soutien local à la création de poste et d'embauche d'artistes locaux.

L'adhésion à une telle démarche aurait pourtant l'intérêt de **projeter le développement de leur carrière avant tout en termes de projet personnel**, sans doute plus riche en diversité d'opportunités, **renforcé par une dynamique réelle et partagée**, plutôt que de gérer seul (ou presque) sa propre carrière dans une sinuosité de parcours souvent aussi improbable qu'aléatoire<sup>57</sup>.

Enfin, mais sans clore pour autant les potentiels du sujet, le développement de tels projets, **porteurs d'initiatives personnelles**, voire **d'innovation**, ne peut que concourir à terme à **relancer la dynamique des métiers du chant** dans toute **leur diversité**, et à **les rapprocher** peu à peu du niveau et de l'image, donc de **la lisibilité**, des autres activités musicales professionnelles, notamment instrumentales.



---

57 Signalons que ce statut n'**interdit nullement d'être affilié à une agence**. Il aurait cependant, en ce domaine, l'avantage d'aider entre autres à clarifier – et pour le moins à formaliser – toutes sortes de **clauses d'exclusivité territoriale** (dues aux agents et/ou aux employeurs, et interdisant de se produire par exemple dans une autre production plus ou moins « voisine » dans l'espace géographique ou dans le temps d'une saison). Ces clauses relèvent en effet trop souvent du non dit et d'**une relation quelque peu abusive** au regard du **droit du travail** et de bien d'autres **conditions d'exercice de toute profession indépendante**.

## CONCLUSION

### En forme de prologue à une nouvelle évolution

Sur l'ensemble des points abordés, **les avis les plus contrastés** ont jalonné cette étude tout au long des entretiens partagés avec **les acteurs les plus divers** de ce domaine, dont le qualitatif de « **lyrique** » a été envisagé de manière **beaucoup plus large** que celle ayant préfiguré à ce travail.

En effet, limiter l'étude au seul « lyrique » selon l'acception commune du terme, c'est à la fois **témoigner d'une tradition** – qui certes a toujours tout son sens, et connaît même **une nouvelle vitalité aujourd'hui** –, et **réduire le chanteur** lui-même à un métier qui offre **des débouchés** d'autant plus **insuffisants** aux postulants potentiels que **le nombre de ceux-ci a crû considérablement** ces dernières années, en particulier du fait de **l'ouverture** des dernières grandes frontières, jusque-là fermées à la libre circulation mondiale des artistes.

Par ailleurs – et bien que l'éventail du répertoire s'ouvre aujourd'hui sur **plus de quatre siècles** de musique –, dans la plupart des situations en France, la programmation **par saison** constitue un enjeu qui implique que « *chaque production tient plus de la haute couture* – où « *tous les constituants sont observés comme une pièce unique, sinon rare* » – que de **l'élément d'une suite** de spectacles **alternant toutes sortes de variantes** en matière d'originalité et d'excellence.

Une telle logique conduit donc à une **recherche du singulier, de l'inédit, sinon de l'inattendu**, présenté souvent comme le *nec plus ultra*, réel ou non.

Pour les artistes chanteurs formés et résidant localement, il s'agit très souvent d'un **challenge à « quitte ou double »** d'autant plus fort qu'il se situe sur un territoire non protégé **de la concurrence**, bien au-delà de l'Europe communautaire.

Quelle que soit l'analyse que l'on porte sur le domaine, et nonobstant l'absence de statistiques suffisamment étayées, **l'alerte est réelle** et se manifeste par **un malaise profond et grandissant** que motive déjà à lui seul l'écart entre **le nombre croissant de professionnels** arrivant sur le « marché » – de France ou d'ailleurs –, et **la diminution** actuelle **des productions** et du nombre de spectacles réalisés, donc **d'emplois** disponibles.

La gravité de la situation affecte encore davantage **les professionnels qui sont dans la « deuxième partie » de leur parcours** – glissant peu à peu dans des situations sociales difficiles –, que **les générations émergentes** ou en cours de formation.

Dès lors, les pratiques consistant à ne pas faire l'effort de recruter **dans la proximité territoriale des ressources qui existent**, alors même que ce sont ces mêmes territoires qui **contribuent au financement des structures, de leurs personnels permanents**, comme des productions et de **leurs intermittents**, relèvent pour le moins d'**une certaine légèreté citoyenne et sociale**.

Cette attitude s'aggrave dès lors que l'on prétend ne pas recruter **un personnel français ou fiscalisé en France**, sous prétexte « *qu'il est trop cher* », sans interroger pour autant **certaines masses permanentes fort généreuses en rémunérations diverses**, et d'autant plus chargées de leur **fiscalité proportionnelle**.

Même si de tels faits sont limités, **une réflexion doit être engagée** sur ce plan afin de revenir le cas échéant à **des comportements plus en phase avec une réalité territoriale et les financements publics**, sans pour autant remettre en question l'excellence et la singularité des projets artistiques et des programmations, pas plus que le **libre arbitre des programmeurs**.

D'une manière générale, il apparaît cependant que l'amélioration sensible de la situation relève avant tout d'**un ensemble de prises de conscience** et de **l'évolution de toutes sortes de dispositifs et de partenariats territoriaux, et internationaux**.

Rappelons les principales orientations développées *supra* :

- favoriser l'**augmentation de la production** par le **rééquilibrage des masses** concernées, par l'**encouragement au développement** des compagnies, des ensembles, et des projets concernant la voix ;
- dans la plus grande diversité possible, **valoriser ces pratiques** et **développer de vraies filières** de sensibilisation et de formation, **de l'enseignement initial** général et spécialisé à **l'insertion professionnelle** ;
- poursuivre le **perfectionnement des pratiques**, des **méthodes** et de la **complétude des contenus de la formation**, dans l'enseignement spécialisé initial comme dans le supérieur ;
- mieux articuler **les cycles d'orientation** de l'enseignement initial, et l'**enseignement supérieur**, ou **les formations professionnelles** ;
- mettre en œuvre **les partenariats** entre **l'enseignement supérieur** et **les structures de diffusion**, de manière à développer le plus possible **une articulation forte**, voire dans certains cas **un véritable continuum**, entre la formation (la plus ouverte et différenciée) et l'insertion professionnelle (la plus diversifiée) ;
- **réviser les cahiers des charges** (ou conventions) des structures bénéficiant de **financements publics** – et en établir le cas échéant – visant à améliorer très sensiblement **les dispositifs d'insertion professionnelle**, **les évolutions de carrière**, **la diversité des fonctions**, et les reconversions souhaitées ou nécessaires ;
- développer **une plus grande vigilance** quant au respect **des conditions de recrutement et d'emploi** par l'ensemble des employeurs du domaine, au regard **des potentiels territoriaux** existants et **des soutiens financiers publics**, conventionnés ou non ;
- encourager **au développement de CAE** (et à leur adhésion) offrant **des conditions d'entrée** mieux maîtrisées dans le métier de chanteur, et **un déroulement de carrière** plus dynamique et harmonieux.

Une telle démarche doit cependant être étayée dans le même temps par **un collectage de données** à même d'établir un point beaucoup plus précis, sinon exhaustif, sur la situation des chanteurs en France, **et pas seulement d'opéra**.

Ce chantier, valant à terme **observatoire permanent**, nécessite de mobiliser l'**ensemble des acteurs de la diffusion la plus diverse**, ainsi que de la formation sous toutes ses formes, de même que **des acteurs territoriaux aussi bien que nationaux**, y compris **hors du champ culturel**.

Compte tenu de la mondialisation déjà à l'œuvre, le collectage de ces données et leur étude scientifique n'auront cependant de réelle valeur sans **leur mise en perspective avec d'autres sources, en Europe et au-delà** (ce qui convenons-en rend l'entreprise complexe, mais **non infaisable**).

Après l'éclairage porté par la prise de conscience, la réflexion et les actions des « années 80 » sur la formation des chanteurs, les cursus, et les dispositifs d'insertion concernés, il apparaît nécessaire d'engager **une nouvelle évolution décisive**, réactualisant quelques-unes des orientations qui se sont parfois perdues depuis – ou dont la réalisation n'a toujours pas été concrétisée –, et établissant **un acte plus décisif en matière de filière globale** et de **partenariats plus forts et opérationnels** à tous ses échelons, ainsi que de **comportements plus citoyens de l'ensemble des acteurs**, dans le respect de leurs prérogatives fondamentales.

**Le partage de tels engagements,**  
dont la profession de chanteur a impérativement besoin aujourd'hui  
– en tant que telle, et face aux conditions de concurrences actuelles –, trouverait  
tout son sens dans le cadre d'une  
**charte nationale**  
réaffirmant **l'importance de la voix** en général  
et de **la formation professionnelle** la concernant en particulier,  
et **actant d'une éthique**  
tout autant que des objectifs et des dispositions,  
ainsi que de **l'orientation d'un certain nombre de soutiens,**  
financiers et autres.

Laurent CHASSAIN

Inspecteur de la création artistique

## **ANNEXES**

## PERSONNALITÉS ET ORGANISMES RENCONTRÉS

**La CPDO** (en bureau élargi)

**La CFPL**

**PROFEDIM**

**La ROF**

**Le SFA**

**Le SYNOLYR** (en bureau élargi)

**Marc ADAM**, directeur de l'Opéra de Nice

**Sylvie ALTHAPARRO**, chanteuse

**Muriel BATIER**, administratrice des Arts Florissants

**Catherine BAUMANN**, déléguée générale du SYNOLYR

**Olivier BEAU**, BLG Artist management

**Didier BRUNAU**X, chef du bureau des enseignements et de la formation à la DGCA

**Jean-Paul BURLE**, directeur du Pin Galant à Mérignac

**Thérèse CÉDELLE**, directrice fondatrice de l'Agence Artistique THÉRÈSE CÉDELLE

**Anne CONSTATIN**, chanteuse, professeur de chant au PSPBB, présidente de l'Association nationale des professeurs de chant

**Frédéric CHAMBERT**, directeur du Capitole de Toulouse

**Valérie CHEVALIER**, directrice de l'Opéra National de Montpellier

**Marc CLÉMEUR**, directeur de l'Opéra National du Rhin

**Claude CORTES**, chargé du « recrutement » des chanteurs à l'ANO, depuis, directeur de l'administration artistique à l'Opéra National de Lorraine

**Catherine DELCROIX**, présidente du SYNOLYR

**Jean-Marc DEMEURÉ**, chanteur, professeur au CNSMDP, responsable de département voix

**Jérôme DESCHAMPS**, directeur de l'Opéra Comique, responsable de l'Académie

**Raymond DUFFAUT**, ex-directeur de l'Opéra du Grand Avignon, directeur général des Chorégies d'Orange, président de la CFPL

**Laurence DUNE**, administratrice d'Ars Nova, chargée de projets

**Serge DORNY**, directeur de l'Opéra de Lyon

**Flora FERNANDEZ**, chanteuse, professeur de chant

**Bernard FOCCROULLE**, directeur du Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence

**Jean-Paul FOUCHÉCOURT**, chanteur, professeur de chant, responsable du Studio de l'Opéra de Lyon

**Thierry FOUQUET**, directeur de l'Opéra National de Bordeaux

**Jérôme GAY**, directeur-adjoint de l'Opéra de Toulon

**Serge GAYMARD**, directeur de l'Opéra de Reims

**Isabelle GERMAIN**, chanteuse, professeur au CNSMD de Lyon, responsable du département voix

**Jean-Marie GOUELOU**, ex-inspecteur général en charge de l'art lyrique à la DGCA, chanteur

**Jean-Louis GRINDA**, directeur de l'Opéra de Monte-Carlo, ex-directeur de l'Opéra de Liège

**Claire GUILLEMIN**, déléguée générale de PROFEDIM, présidente de la FEPS

**Sophie HOULBREQUE**, directrice de production de l'Opéra Comique

**Nicolas JOËL**, directeur de l'Opéra de Paris

**Catherine KOLLEN**, directrice de l'ARCAL

**Laurence LAMBERGER COHEN**, déléguée générale de la ROF

**Loïc LACHENAL**, délégué général de la CPDO

**Catherine LE PHAY MERLIN**, chef du bureau de l'observation, de la performance et du contrôle de gestion à la DGCA

**Vincent LE TEXIER**, chanteur, professeur de chant

**Olivier LEYMARIE**, administrateur d'ERDA, chœur ACCENTUS

**Olivier MANTEÏ**, directeur de l'Opéra Comique

**Bruno MANTOVANI**, directeur du CNSMD de Paris

**Cécile-Anne MARTIN**, chef du bureau de l'emploi du spectacle vivant à la DGCA

**Vincent MONTEIL**, directeur de l'Opéra Sudio de l'Opéra National du Rhin

**Alain PEYROU**, directeur de l'Académie du Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence

**Christian SCHIRM**, directeur de l'Atelier lyrique de l'Opéra de Paris

**Laurent SPIELMANN**, directeur de l'Opéra National de Lorraine

**Alain SURRANS**, directeur de l'Opéra de Rennes, président de la CPDO

**Christophe TARDIEU**, directeur administratif de l'Opéra de Paris

**François VIENNE**, directeur général adjoint du Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence

**Anne-Marguerite WERSTER**, chanteuse, professeur de chant