

FORMATION ET INSERTION PROFESSIONNELLE
DES CHANTEURS :
CONSTATS ET PROPOSITIONS

*Rédigé à la demande de Sylvie HUBAC
Directrice de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles*

Document remis le 24 septembre 2001

ETUDE MENÉE PAR PASCAL DUMAY, AVEC LA COLLABORATION DE MAGALI ARNAUD

SOMMAIRE

Introduction	4
I – Constats	8
. Préambule – Rappel de données propres à l'apprentissage du chant 8	
. 1 – Une faible prise en compte de la voix hors de l'enseignement spécialisé 10	
. 2 – Une place mal identifiée pour le travail vocal au sein des ENM et CNR 11	
. 3 – Le cas particulier des maîtrises	13
. 4 – Un enseignement supérieur difficile à situer	15
. 5 – Des centres d'insertion dont la fonction n'est pas toujours claire 18	
. 6 – Les troupes : le désert français	21
. 7 – Chœurs, ensembles : les problèmes d'un métier peu valorisé 23	
II – Propositions	27
. 1 – Formation initiale	27
. 2 – Enseignement supérieur	30
. 3 – Les centres de formation	32
. 4 – Les troupes d'insertion	34
. 5 – Les compagnies d'art lyrique	35
. 6 – Les chœurs et les ensembles vocaux	35
Conclusion	37
Annexe 1 – liste des personnes rencontrées	42
Annexe 2 – lettre de mission	47

A celles et ceux que nous avons consultés dans le cadre de cette étude, nous tenons à formuler nos plus vifs remerciements pour leur disponibilité et pour l'éclairage qu'ils ont apporté à ce travail.

+ +
+ +

Cette étude, commandée par le ministère de la culture et de la communication, est une mission externe. Aussi le contenu du présent rapport n'engage-t-il que son rédacteur.

INTRODUCTION

a) Des évolutions positives

L'analyse de ce que produit l'enseignement du chant dans notre pays conduit à relever des évolutions positives.

Il semble par exemple acquis que le niveau moyen de formation des chanteurs est aujourd'hui bien meilleur qu'il ne l'était dix ans ou vingt ans auparavant¹ (en termes de formation musicale² particulièrement, mais aussi en termes de formation vocale).

On constate également une capacité accrue des jeunes chanteurs à s'adapter à la diversité des demandes qui leur sont faites (musique contemporaine, musique ancienne, théâtre musical, ensemble vocal...). Se dégage ainsi un nouveau profil de chanteurs, plus polyvalents, moins spécialisés dans un seul répertoire, et parmi lesquels un nombre significatif réalise une carrière de soliste en France et au-delà.

Pour une part, ces évolutions résultent des politiques menées par l'Etat et par les institutions qu'il soutient : modifications du contenu des enseignements dans les CNSMD³, créations de filières pédagogiques et de diplômes pour les enseignants (DE⁴, CA⁵), politique d'aide à l'insertion s'appuyant sur les centres de Paris, Lyon, Colmar, Marseille, Versailles, Royaumont, création d'ensembles vocaux, de compagnies lyriques dans les années 80...

Elles se sont également réalisées sous la pression de réalités musicales. En particulier, le "mouvement baroque", en renouvelant les hommes, les approches et les modes de production, a suscité et suscite toujours l'émergence de jeunes chanteurs qui, souvent, prennent appui sur ce premier cheminement pour aborder ensuite d'autres répertoires.

b) Des difficultés récurrentes

L'image des chanteurs français reste cependant difficile : nos entretiens nous l'ont nettement confirmé.

Une large majorité des directeurs d'opéra consultés perçoivent en effet les solistes issus du système français comme trop peu préparés aux réalités professionnelles (problèmes de langues, manque d'habitude de la scène...), incomplètement formés musicalement (manque de répertoire, problèmes d'ensemble...), et trop protégés, donc insuffisamment volontaires et adaptables.

La réalité semble confirmer ce problème d'image puisque, même pour des ouvrages français (a priori plus faciles à distribuer avec des chanteurs de langue française), les directeurs d'opéra et les chefs d'orchestre donnent très fréquemment leur préférence à des chanteurs non-français. On peut par exemple relever qu'il n'y aura que peu de français dans la distribution des Troyens de Berlioz, prévus au Châtelet en 2003 sous la direction de J.E. Gardiner ; et que pour les quatre productions d'ouvrages français programmés en 2002 et 2003 au Metropolitan de New York, un seul chanteur français sera engagé (R. Alagna), qui n'a d'ailleurs pas été formé dans le système français. On aurait pu également citer quelques distributions d'ouvrages français à l'Opéra de Paris.

1 Cette analyse est partagée par une large majorité de ceux que nous avons rencontrés dans le cadre de cette étude et qui recrutent des musiciens pour un chœur ou pour un ensemble vocal.

2 Par formation musicale, nous entendons ici tout ce qui concourt à la formation générale du musicien.

3 Conservatoires nationaux de musique et de danse (Paris et Lyon)

4 DE : diplôme d'Etat

5 CA : certificat d'aptitude

Du côté des chœurs et des ensembles, la situation n'est guère différente. Tout en affirmant que le niveau moyen constaté est meilleur que dix ou vingt ans auparavant, les responsables de chœurs et d'ensembles consultés nous ont tous fait part des problèmes qu'ils rencontrent pour trouver les chanteurs dont ils ont besoin, et ce d'autant plus si le recrutement se déroule hors de l'Île de France. Cette fois, c'est la difficulté des chanteurs à s'insérer dans un ensemble qui est relevée (liée, selon nos interlocuteurs, à un problème de formation) et la survivance d'une prévention contre l'activité de chanteur *tuttiste*⁶ (qu'ils rattachent là encore à un problème de formation, mais aussi à un problème de statut et de niveau de rémunération⁷ des chanteurs *tuttistes*).

c) Des circonstances propres au paysage lyrique français

Considérons également, pour compléter ce tableau, des circonstances propres au paysage lyrique français.

Il y a dans notre pays 26 maisons d'opéra⁸ conservant des moyens de production, toutes ne disposant pas d'un chœur permanent. La logique de production, généralisée en France depuis les années 70 - qualifiée de "*stagione*"⁹ -, fait presque exclusivement appel à des chanteurs invités, et donc ne nécessite plus les troupes permanentes de chanteurs qui, auparavant, assuraient l'essentiel des distributions.

Par comparaison, il y a plus de cent maisons d'opéra en Allemagne, avec le plus souvent des troupes permanentes assurant une grande part des distributions, selon le système du théâtre de "*répertoire*". Ce système, qui permet à chaque théâtre lyrique allemand de monter et de reprendre un grand nombre de productions chaque année, garantit du travail à de nombreux chanteurs, en particulier à des chanteurs résidents (allemands ou non), membres d'un chœur ou d'une troupe.

Une autre donnée doit être prise en compte s'agissant de l'emploi des solistes français. Quelles qu'en soient les raisons, et sans préjuger de l'avenir, on doit déplorer à ce jour - mis à part dans le domaine baroque - la quasi absence de chefs lyriques français réalisant une carrière de tout premier plan. Or, et de façon logique, les chefs d'orchestre tendent à travailler avec les chanteurs qu'ils connaissent, c'est-à-dire tantôt avec les chanteurs les plus réputés du circuit international, tantôt avec des chanteurs moins connus, mais alors souvent issus du même pays ou de la même école qu'eux. L'effet mécanique de cette situation est fort dommageable pour les chanteurs de notre pays, qui ne peuvent compter sur des relais équivalents à ceux dont bénéficient leurs collègues italiens, américains, anglais ou allemands. Evoquons par exemple la situation des chanteurs italiens logiquement et naturellement soutenus par Claudio Abbado, Riccardo Muti, Riccardo Chailly, etc.¹⁰

6 Nous avons préféré utiliser le terme de "*tuttiste*" à celui de "*choriste*" dans ce rapport. Le terme de "*tuttiste*", auquel répond celui de "*soliste*", nous semble en effet mieux adapté à la diversité des situations musicales rencontrés par les chanteurs professionnels.

7 Quoique l'organisation du travail soit différente (par exemple, les temps de répétition sont généralement plus courts pour les chanteurs que pour les instrumentistes des orchestres) on peut avancer que les chanteurs *tuttistes* membres de formations permanentes (chœurs d'opéra, de radio) reçoivent un salaire de 10 à 15% inférieur à celui des instrumentistes travaillant dans les mêmes établissements.

8 Soit par ordre décroissant de budget (chiffres 99 - source : DMDTS - ministère de la culture) : Paris, Lyon, Strasbourg, Marseille, Nice, Toulouse, Bordeaux, Montpellier, Nantes, Nancy, Avignon, Metz, Tours, Rennes, Angers, Rouen, Caen, Saint-Etienne, Besançon, Massy, Toulon, Limoges, Tourcoing, Reims, Dijon, auxquels s'ajoute Lille, en projet.

9 "*Stagione*" s'oppose à "*répertoire*". Le fonctionnement en *stagione* (saison) repose sur des productions dont les représentations sont généralement accolées les unes aux autres et qui ne donnent pas lieu à des reprises sans nouvelles répétitions. Le fonctionnement en *répertoire*, qui s'appuie sur l'emploi d'une troupe de chanteurs, permet à un théâtre lyrique donné le maintien de plusieurs dizaines de titres à son répertoire, la reprise d'un titre ne donnant pas forcément lieu à de nouvelles répétitions. A signaler cependant que le fonctionnement actuel de l'Opéra-Bastille se situe à mi-chemin entre ces deux logiques, grâce notamment aux moyens financiers et techniques disponibles (plusieurs lieux de répétitions, en particulier); toutefois ce fonctionnement ne fait pas appel à une troupe.

10 On peut trouver, dans le monde baroque, un contre-exemple qui vient illustrer ce propos. Dans ce domaine,

Ajoutons à cela la faiblesse relative de la position des agents français dans la vie musicale internationale. Même si notre pays compte de fort bons agents, ceux-ci sont généralement moins puissants que leurs homologues anglais, américains ou allemands, ne serait-ce qu'en raison de la rareté des chefs lyriques français, relevée plus haut.

Ces éléments et leur concomitance compliquent nécessairement la tâche des chanteurs français¹¹; on ne pourrait cependant en conclure que résident là les seuls facteurs des difficultés rencontrées par les chanteurs dans leur cheminement vers une activité professionnelle.

+ +
+

Cette situation, contrastée, et son évolution au cours des vingt dernières années, nécessitent que l'on procède à une nouvelle évaluation de l'organisation de la formation des chanteurs, comme de l'adaptation de cette formation aux besoins du métier. Elle réclamait également de vérifier la perméabilité des structures professionnelles à l'arrivée de jeunes chanteurs.

Tel est l'objectif de la première partie ("Constats") du présent rapport qui, après un rappel de données propres à l'enseignement du chant, présente au lecteur une série de constats résultant de notre observation des principales structures en charge de la formation initiale, puis supérieure, des chanteurs¹², ainsi que des conditions d'insertion de ceux-ci dans les trois principaux secteurs d'emploi (opéras, chœurs, ensembles vocaux).

La deuxième partie de ce document ("Propositions") décrit pour le lecteur une série de recommandations destinées à éviter ou à gommer les points de blocage relevés dans la première partie.

assez dynamique en France, on trouve des chefs présents à la fois sur le territoire national et dans le reste du monde. Quatre de ces chefs en particulier, William Christie, Philippe Herreweghe, Marc Minkowski, Christophe Rousset - mais l'on pourrait en citer d'autres - ont fait et font beaucoup, à la scène comme au disque, pour l'insertion des chanteurs français. On voit là que, dès lors qu'il y a activité, et dès lors que des chefs résidant en France y prennent une part importante, une dynamique positive s'établit, dont les effets rejouent sur l'emploi des chanteurs français et sur le développement de leur carrière. C'est donc chose possible, il est vrai dans un répertoire qui a généré ses propres logiques de production, voire de formation.

11 S'y ajoute aussi le fait que, jusque dans les années 60, on chantait en français presque tout le répertoire. Cet élément conduit à considérer différemment les propos de ceux qui répètent à l'envi que le chant français a connu un âge d'or jusqu'aux années 50 ou 60... Certes, mais n'oublions pas que le marché était alors protégé par l'emploi exclusif ou presque de la langue française.

12 Notre propos, centré sur la formation et l'insertion des chanteurs professionnels, n'englobe pas toute la problématique de l'enseignement du chant (notamment pas l'enseignement du chant choral, ni la formation des chefs de chœur, ni la pratique des amateurs). Il évoque cependant différents stades de formation situés en deçà des institutions de l'enseignement supérieur (CNR, ENM, maîtrises).

I - CONSTATS

Plutôt qu'"état des lieux", nous avons choisi d'intituler cette première partie "constats". En effet, notre ambition n'est pas de dresser un état des lieux exhaustif : un tel objectif ne correspondrait ni aux moyens, ni à l'esprit de cette étude. Nous avons préféré relever et analyser les principaux points de blocage repérables dans les processus de formation et d'insertion professionnelle des chanteurs.

Cette partie nous verra donc davantage évoquer ce qui ne marche pas, que ce qui marche... Toutefois ce cheminement, qui nous a amené à rencontrer des acteurs des principaux secteurs concernés (chanteurs ; responsables d'opéra, de compagnies lyriques, de chœurs, d'ensembles vocaux, de centres de formation ; directeurs et enseignants de CNSMD, de CNR¹³, d'ENM¹⁴...) fut également l'occasion de prendre connaissance d'expériences ou de démarches particulièrement intéressantes, qui formeront le socle des propositions regroupées dans la partie II de ce rapport.

Préambule : rappel de données propres à l'enseignement du chant

a) Un enseignement particulier

Une particularité de l'enseignement du chant provient de ce que l'instrument sur lequel s'établit le travail est l'élève lui-même. Entre le professeur et l'élève, il n'y a pas l'intermédiaire objectif du violon, de la flûte, du piano... La relation entre le professeur de chant et son élève est de ce fait très forte, sans comparaison avec ce que l'on peut observer dans le domaine instrumental. L'enseignement du chant atteint aussi plus directement à la personnalité de l'élève que ne peut le faire l'enseignement d'un instrument, quel qu'il soit. Aussi l'image du professeur de chant abusant de son pouvoir et de l'élève s'y soumettant trop largement n'est-elle par toujours inadéquate.

Une autre particularité de cet enseignement est de se prolonger au-delà du stade où l'élève est en pleine possession de ses moyens. Ainsi une grande part des chanteurs, solistes ou tuitistes, bien établis dans leur carrière, continuent de travailler régulièrement avec un professeur, dans le but de contrôler l'évolution de leur voix et de leur technique. Il s'agit davantage d'un "coach" que d'un professeur, mais on le nomme tout de même professeur.

b) Un développement plus tardif et plus trompeur que celui des instrumentistes

Le travail de la technique vocale est, en tous cas dans notre pays, réputé ne devoir débiter qu'après la mue, tant pour les garçons que pour les filles. S'ajoute à cela que l'épanouissement d'une voix - surtout si elle est grave - intervient tardivement, au-delà de la trentaine.

De ce fait, particulièrement en France où l'enseignement de la musique au sein de l'éducation nationale se réduit à bien peu de choses, il est fréquent que des jeunes gens, sans formation musicale préalable, tentent de devenir chanteur à l'âge de 20 ou 25 ans.

Dès lors, on voit s'instaurer une problématique particulière, presque insoluble, et en tous cas fort différente de celle que rencontrent les instrumentistes :

- problèmes de rattrapage des notions musicales de base pour ceux qui n'ont pas commencé la musique dès l'enfance
- dangers d'une formation très ramassée dans le temps (nécessité de faire d'emblée les bons choix, de trouver son chemin parmi des cursus peu cohérents, d'aborder de front le travail d'acquisition des moyens vocaux et d'apprentissage du répertoire...)
- risques d'un début de carrière très, voire trop rapide, parce que reposant surtout sur des qualités naturelles, mais pas sur un métier (une comparaison dans le domaine instrumental amènerait à imaginer un violoniste quasi débutant, jouant sur un Stradivarius ou un Garnerius del Gesù, et qui commencerait une brillante carrière grâce à la sonorité de son instrument)

13 Conservatoire national de région

14 Ecole nationale de musique

- difficultés matérielles et personnelles consécutives à une formation tardive.

c) *Des cursus très disparates*

Les instrumentistes professionnels français ont tous - ou presque tous - reçu un enseignement dispensé dans une filière financée et contrôlée par l'Etat. S'agissant des chanteurs, la situation est bien différente : il n'est pas rare - il est même très fréquent - qu'un chanteur professionnel français ait reçu la totalité ou la majeure partie de sa formation hors du circuit institutionnel, voire hors de nos frontières.

Cet état de fait - qui toutefois évolue peu à peu - provient d'un ensemble de facteurs :

- existence d'un fort réseau de professeurs de chant non (encore ?... car ce n'est pas irréversible) insérés dans le réseau des conservatoires, avec l'émergence régulière de nouveaux "gourous"...
- tendance traditionnelle des conservatoires à ne pas considérer le travail de la voix parmi les priorités de l'établissement
- caractère tardif du cheminement du chanteur, qui rend plus difficile son insertion au sein d'un cursus de conservatoire, principalement destiné à des plus jeunes
- et dans certains cas, mauvaise image des circuits institutionnels.

L'organisation actuelle de nos circuits de formation et d'insertion a souvent pris sa source dans cette situation particulière de la formation des chanteurs. On peut par exemple citer l'existence de lieux de formation et d'insertion attachés au monde de la production¹⁵, dont les géniteurs indiquent que c'est la carence de l'enseignement vocal dispensé dans les conservatoires d'alors qui a conduit à leur création.

Ce rappel effectué, entamons le cheminement de nos constats. Dans ce rapport, nous présentons un cheminement qui suit les pas de l'apprenti chanteur, depuis les prémices de son éducation musicale, jusqu'à ses débuts professionnels. Au cours de notre travail d'étude, nous avons procédé dans le sens inverse, en nous intéressant d'abord aux réalités professionnelles, avant de remonter le cours des filières de formation.

1 – Une faible prise en compte de la voix hors de l'enseignement spécialisé

a) *L'enseignement musical confiné dans les conservatoires*

On ne peut que se réjouir du développement remarquable du réseau des établissements d'enseignement musical dans notre pays. Mais on peut regretter qu'il soit allé de pair avec ce que nous avons déjà évoqué, à savoir une présence plus que ténue de la musique au sein de l'éducation nationale.

Cette situation est dommageable pour la place de la musique au sein de notre société : une scolarité française normale étant presque exempte de musique, l'accès de tous à cette culture et à cette pratique artistique n'est pas assuré. Elle n'est pas non plus sans conséquence sur la perception qu'ont nos dirigeants de ce langage artistique : il sont souvent empruntés lorsqu'ils doivent traiter de questions musicales, alors qu'ils se sentent plus à l'aise pour aborder les enjeux du théâtre.

De plus, cette situation affaiblit particulièrement la position du chant, qui constitue traditionnellement la principale ressource de l'enseignement et de la pratique de la musique au sein de l'enseignement général.

b) *L'exemple du Royaume-Uni*

Nous aurions pu évoquer l'exemple de l'Allemagne, celui de l'Espagne ou celui de la Hongrie. L'exemple du Royaume-Uni est peut-être plus éclairant encore s'agissant de

¹⁵ Centre de formation lyrique de l'opéra national de Paris, Opéra-studio de l'opéra national de Lyon, Centre national d'insertion professionnel d'art lyrique à Marseille...

l'enseignement vocal.

En premier lieu, le maillage des maîtrises a gardé outre-Manche une vigueur exceptionnelle, quasiment constante depuis Cromwell.

En second lieu, l'enseignement de la musique - au sein duquel la pratique vocale collective occupe une place importante - est fortement inscrit dans les réalités quotidiennes des élèves de l'enseignement général. La voix concerne donc beaucoup de gens au Royaume-Uni, les concerne tout au long de leurs études, et peut même constituer un facteur de promotion sociale¹⁶.

Ce que l'on constate ensuite, qu'il s'agisse du niveau des chœurs amateurs, de celui des ensembles vocaux, des chœurs symphoniques, voire des chanteurs faisant une carrière de soliste, plaide largement pour cette forte et constante présence de la musique, et de l'art vocal en particulier, au sein de l'enseignement général.

c) Une première rupture

Cette absence de prise en charge, par l'éducation nationale, de l'éducation musicale de l'ensemble des français est source de difficultés pour beaucoup d'apprentis chanteurs. En effet, dès lors que nombre d'entre eux commencent leur cursus à 20 ans ou au-delà - par exemple dans une école municipale agréée ou une ENM - sans avoir eu l'occasion d'étudier la musique auparavant, c'est bien souvent aux débuts d'une désillusion ou d'un parcours douloureux que l'on assiste.

2 – Une place encore mal identifiée pour le travail vocal au sein des ENM et CNR

a) Une meilleure prise en compte des activités chorales dans les CNR et les ENM

On constate évidemment une meilleure prise en compte des activités chorales au sein des CNR et des ENM. Dans la plupart de ces établissements, le chant choral est aujourd'hui la première pratique collective à laquelle les élèves sont appelés à participer.

Au cours de l'année scolaire 1998-99, ce sont ainsi 27 459 élèves de CNR et d'ENM (sur un total de 125 617 inscrits) qui ont participé aux activités de chant choral ou d'ensemble vocal de leur conservatoire¹⁷.

b) Toutefois une ambiguïté demeure

Toutefois, ces chiffres recouvrent des réalités fort diverses.

On trouve, certes, des établissements où la pratique du chœur est un objectif à part entière, reposant sur un "cursus de chant choral" : on peut par exemple citer le CNR de Strasbourg¹⁸ ou l'ENM de Montbéliard¹⁹. La participation à l'activité chorale résulte alors d'un acte volontaire, et le travail réalisé est sous-tendu par des objectifs de production.

Mais dans une large majorité des cas, la participation au chant choral est, d'une part, obligatoire, et d'autre part, nullement rattachée à un cursus vocal. Il s'agit tantôt d'une activité

¹⁶ Il n'est pas rare que des élèves du secondaire ou du supérieur financent leurs études par leur participation au chœur du collège, de l'université ou de la cathédrale.

¹⁷ Chiffres émanant du Département des études et de la prospective au Ministère de la culture et de la communication. A titre de comparaison, ce sont 25 370 élèves qui ont participé durant la même période à des activités d'orchestre ou d'ensemble instrumental, soit un nombre légèrement inférieur.

¹⁸ Au CNR de Strasbourg, les élèves de ce cursus ayant réussi l'examen de fin de troisième cycle peuvent entrer sans concours dans les classes de chant.

¹⁹ Un cursus "voix" a été mis en place à l'ENM de Montbéliard, qui prend les enfants en charge à partir de 6 ans, le premier cycle leur permettant de pratiquer le chant choral et le piano, le deuxième cycle incluant un cours individuel de technique vocale.

liée au cours de formation musicale²⁰, tantôt d'une pratique collective compensatoire (en ce sens qu'elle est destinée aux élèves n'ayant pas encore un niveau instrumental suffisant pour participer à l'orchestre, ou à ceux qui ne pratiquent pas un instrument facilement intégrable à l'orchestre).

Nous ne voulons pas nier ici l'importance de l'activité chorale dans la formation générale des musiciens, mais montrer que lorsqu'un conservatoire de musique déclare faire beaucoup de chant choral, le sens de cette affirmation n'est pas toujours claire²¹.

c) Surtout, la place réservée au chant proprement dit est plus que restreinte

Le nombre des élèves chanteurs dans les CNR n'est que légèrement supérieur à celui des élèves hautboïstes dans ces mêmes établissements²². Quand bien même l'activité vocale professionnelle en France est globalement assez faible, le nombre des emplois de chanteurs à pourvoir (tuttistes et solistes) est tout de même nettement supérieur à celui des emplois de hautboïstes.

On peut aussi relever que s'il l'on trouve au moins une classe de hautbois dans chaque CNR et chaque ENM, ce n'est pas le cas pour le chant qui n'est pas enseigné dans certaines ENM²³. De plus, le questionnaire que nous avons fait parvenir à tous les CNR et ENM dans le cadre de cette étude, fait ressortir que 45 de ces établissements, sur les 75 qui ont répondu, n'ont qu'un seul professeur de chant²⁴.

Le fait que les ENM et CNR, dans leur ensemble, réservent aussi peu de places aux élèves chanteurs entraîne en outre un certain nombre de conséquences, à savoir :

- un grand nombre de candidats déçus de ne pouvoir intégrer un conservatoire, et placés devant le choix d'arrêter le chant, ou de travailler avec un professeur privé
- un nombre très restreint de postes de professeurs de chant à pourvoir, donc d'autant moins de débouchés pour les chanteurs professionnels
- une base de recrutement insuffisante pour la formation supérieure, qui peine chaque année à trouver un nombre suffisant de candidats²⁵.

d) Une deuxième rupture

On constate donc, à l'échelon des ENM et des CNR, une nouvelle rupture dans la filière de formation des chanteurs. Quasiment pas pris en compte par l'éducation nationale, les chanteurs ne peuvent que rarement²⁶ se former au sein de l'enseignement spécialisé avant la fin de leur adolescence (tout du moins en tant que chanteur). Encore ne se voient-ils offrir, à ce stade, qu'un nombre très restreints de places.

20 Ici, la notion de "formation musicale" fait référence aux départements du même nom dans les conservatoires, en charge de la formation générale des apprentis musiciens (anciennement : solfège).

21 Nous ne développons pas plus avant les termes de cette ambiguïté, très complètement décrite par Guillaume Deslandres dans *"Le chant choral en France : propositions pour un plan de développement"*, rapport remis au ministère de la culture en janvier 98 (voir notamment page 11 et suivantes, pages 43 et suivantes).

22 953 élèves hautboïstes dans les CNR en 98/99, 921 élèves chanteurs et 144 en art lyrique. A titre de comparaison, il y avait alors, dans ces mêmes établissements, 6 862 pianistes, 4 459 violonistes et 1 261 percussionnistes.

23 D'après le rapport 98/99 du Département des études et de la prospective au Ministère de la culture et de la communication.

24 Nous voulons faire ici ressortir que non seulement le chant ne représente que peu de choses dans ces établissements, mais qu'en plus les élèves ne peuvent pas choisir leur professeur - ou en changer - ce qui, dans le cas du chant, est particulièrement problématique.

25 Tant au CNSMD de Lyon qu'à celui de Paris, c'est seulement une cinquantaine de candidats qui se présentent chaque année au concours d'entrée dans les classes de chant. Dans les autres disciplines, les chiffres sont plutôt de l'ordre de plusieurs centaines.

26 Parmi les exceptions, on peut citer les CNR de Strasbourg, Lyon, Poitiers, Aubervilliers, Metz, les ENM de Montbéliard, Argenteuil... tous ensemble, ils ne constituent cependant qu'une faible minorité des CNR et ENM. Ajoutons à ces exceptions le réseau des maîtrises, évoqué plus loin.

De plus commence alors, pour les heureux élus, un parcours fort délicat, l'objectif étant tout de même, pour ceux qui se destinent à une carrière de chanteur, d'intégrer l'enseignement supérieur à un âge qui ne soit pas trop avancé.

En outre, les ENM et les CNR se trouvent contraints de faire face à des demandes parfaitement différentes :

- celles d'apprentis-chanteurs désirant devenir des professionnels, pour lesquels il serait nécessaire d'assurer tout à la fois un soutien vocal important (deux cours de chant par semaine dès le début, ou en tous cas au moins une heure hebdomadaire de cours de chant²⁷) et des cours spécifiques de formation musicale, afin de rattraper des niveaux souvent faibles ou inexistant
- celles d'apprentis-chanteurs désireux de se former, mais sans objectif professionnel particulier, et pouvant donc s'assimiler au fonctionnement normal des autres secteurs de l'établissement.

Il y a bien sûr d'autres disciplines qui voient se côtoyer, au sein des ENM et des CNR, des élèves ayant un objectif professionnel et d'autres n'en ayant pas. Mais les spécificités du chant (nécessité de construire l'instrument en même temps que l'on forme le musicien, âge souvent avancé au début du cursus, temps disponible très court...) rendent ce problème beaucoup plus délicat à résoudre pour les élèves chanteurs, en l'état de l'organisation des cursus.

3 - Le cas particulier des maîtrises

a) Définition

Nous retiendrons ici la définition que propose Guillaume Deslandres²⁸ s'agissant de la maîtrise : une maîtrise est un chœur d'enfant caractérisé par une organisation scolaire distincte de l'organisation habituelle, et par le caractère quotidien d'un travail lié à l'activité du chœur (cours de chant, d'instrument ou de théorie musicale, répétitions, productions...).

b) Un renouveau remarquable, même s'il est encore assez modeste

On sait que le réseau des maîtrises qui existait en France avant la Révolution ne lui a pas survécu. Cette situation constitue un facteur de grande différence, s'agissant de l'enseignement de la musique et du chant, entre la situation de notre pays et celle du Royaume-Uni, où le mouvement maîtrisien ne s'est pas interrompu depuis plus de 350 ans.

Depuis le début des années 1980, l'Etat s'est cependant engagé dans une politique de renouveau des maîtrises. Ces maîtrises sont tantôt attachées à des structures d'enseignement spécialisées (Paris, Lyon, Colmar, Angers, Boulogne-Billancourt, Poitiers...), tantôt à des cathédrales (Lyon, Angers, Dijon, Paris...), tantôt à des lieux poursuivant des objectifs de production spécifiques (Versailles, Radio France) ; parfois aussi, elles ressortent d'une stricte logique associative.

Ce renouveau est cependant encore modeste puisque, suivant l'acception que l'on choisit du

²⁷ Les réponses au questionnaire que nous avons fait parvenir aux CNR et ENM montrent qu'une très large majorité des établissements (53 sur 75 réponses) ne dispensent que 30 minutes de cours de chant aux élèves du premier cycle, ce qui est notoirement insuffisant pour cette discipline. Rappelons que l'élève chanteur doit construire son instrument, c'est-à-dire sa voix, ce qui nécessite un contrôle auditif presque constant que seul le professeur peut exercer correctement.

²⁸ Nous faisons ici allusion au rapport de Guillaume Deslandres "*le chant choral en France : propositions pour un plan de développement*" déjà cité plus haut. La rédaction de ce paragraphe doit beaucoup au travail de Guillaume Deslandres.

terme maîtrise, leur nombre actuel en France s'établit entre le sixième et le dixième²⁹ de ce qu'il était avant la Révolution, et de ce qu'il est au Royaume-Uni.

c) Une fonction de formation musicale globale avant d'être vocale

Rappelons ici qu'une maîtrise a, d'abord et avant tout, une fonction de formation musicale au sens large, qui va donc au-delà d'un strict apprentissage vocal. Certes, la voix est le vecteur principal de cette formation, mais elle ne constitue pas pour autant un but en elle-même. En outre, même si la formation dispensée dans les maîtrises est généralement très exigeante, elle ne doit pas être considérée comme nécessairement professionnalisante. Ces principes doivent être inlassablement énoncés, notamment auprès des parents des maîtrisiens ou futurs maîtrisiens.

Les maîtrises constituent cependant une excellente formation pour des futurs chanteurs, en ce sens qu'elles permettent la mise en place, dès l'enfance, de réflexes musicaux et vocaux rigoureux.

Elles ne sont pas pour autant sans danger, leur esthétique vocale étant principalement axée sur une voix peu timbrée, celle de l'enfant. Car si la mue des jeunes garçons les écarte inévitablement du chœur maîtrisien, le risque, pour les adolescentes, est celui d'un maintien trop tardif au sein de leurs maîtrises, maintien qui peut gêner leur développement vocal ultérieur. Les jeunes filles doivent donc quitter leur maîtrise suffisamment tôt (vers la quatrième ou la troisième). Elles doivent toutefois, comme les garçons, pouvoir trouver un point de chute si leur souhait est de continuer un parcours musical.

d) Une troisième rupture

Se situe là une nouvelle rupture dans le cheminement des chanteurs, tout du moins pour ceux ou celles des maîtrisiens qui souhaitent continuer des études vocales. D'une part parce qu'il n'existe pas - en tous cas pour les maîtrises non rattachées à l'enseignement spécialisé - de système d'équivalence permettant aux maîtrisiens d'intégrer dans de bonnes conditions les cursus d'une ENM ou d'un CNR. D'autre part et surtout parce que, s'ils quittent assez tôt leur maîtrise d'origine, les maîtrisiens sont alors trop jeunes pour intégrer une classe de chant dans une ENM ou un CNR.

Cette rupture-là est d'autant plus dommageable qu'elle provoque parfois des situations ambiguës, voyant les maîtrisiennes rester trop longtemps dans leur maîtrise faute d'alternative, et certains chefs de chœur tentés de conserver ces voix travaillées, même au risque d'hypothéquer leur développement.

4 – Un enseignement supérieur difficile à situer

a) Evitons une figure habituelle

Il est habituel de mettre sur le compte de l'enseignement supérieur - et donc de l'enseignement des deux CNSMD - tous les problèmes de la formation des chanteurs. Cette attitude nous semble aussi inappropriée qu'injuste. Les problèmes et points de blocage que nous avons pu constater en amont et en aval des CNSMD sont en effet tels qu'il ne serait ni rigoureux ni efficace de concentrer l'ensemble des critiques sur les formations dispensées dans ces deux établissements.

Un établissement supérieur ne peut en effet porter la responsabilité de ce qui se déroule - ou ne se déroule pas - au cours de la formation initiale des étudiants. Or nous avons vu que le

29 Il y a environ 450 maîtrises au Royaume Uni aujourd'hui, ce qui est à peu près équivalent au nombre des maîtrises en France avant la Révolution. Tout en signalant que ces chiffres résultent d'une étude qui est encore incomplète, l'Institut français d'art choral a dénombré en France 5 maîtrises régionales, 4 maîtrises départementales, 16 maîtrises associatives, 21 maîtrises d'écoles de musique, 19 maîtrises religieuses, 3 maîtrises d'opéra et la maîtrise de Radio France.

début de la formation initiale est généralement si tardif que l'apprenti chanteur est souvent pris dans une alternative délicate :

- soit il persévère dans une formation initiale, au risque d'intégrer très - ou même trop - tard une formation supérieure
- soit il entre rapidement dans le cycle supérieur, au risque d'y accéder sans la formation de base nécessaire.³⁰

Dès lors, les CNSMD se trouvent eux-mêmes conduits à adopter des attitudes qui ne sont pas vraiment conformes à leur statut d'institution supérieure, à savoir :

- adapter leur enseignement à la réalité des niveaux constatés³¹, et donc dispenser dans les faits une formation qui est moins supérieure qu'initiale³²
- former des étudiants qui débutent tardivement leur formation supérieure et se situent alors dans un schéma peu réaliste au regard des réalités de la carrière, en tous cas celle de chanteur soliste.

On ne peut pas non plus imputer aux CNSMD la responsabilité de ce qui se passe dans le monde professionnel, et en particulier la faible quantité d'emplois disponibles pour les chanteurs en France. Or l'on sait que la fin d'un apprentissage doit s'opérer dans une confrontation avec la réalité : c'est là que l'on comprend vraiment le sens de l'enseignement reçu, et c'est alors qu'on se l'approprie totalement. En l'absence de cette confrontation, il est plus difficile de juger de la qualité d'un enseignement.

b) Des évolutions importantes et généralement positives

Ces quinze dernières années ont été l'occasion d'évolutions importantes dans le contenu et l'organisation des études. Ces évolutions doivent être replacées dans le contexte des actions menées au dehors et au dedans du CNSMD de Paris par Inge Theis et par Camille Roy, notamment en collaboration avec le pédagogue Richard Miller, ces actions ayant eu également des répercussions sur le CNSMD de Lyon.

De ces évolutions, on peut en particulier retenir une approche renouvelée de la pédagogie du chant, reposant plus sur une connaissance rationnelle et méthodique du fonctionnement de l'appareil vocal, que sur une vision empirique de la voix (imitation du professeur, références à des images tantôt utiles tantôt obscures).

On assistait en parallèle à l'arrivée dans les CNSMD d'une génération de professeurs d'un nouveau profil, plus souvent marqué par une expérience de pédagogue que par une carrière de soliste de tout premier plan³³.

Enfin, le cursus fut réorganisé de manière à proposer un enseignement plus diversifié et moins orienté vers l'art lyrique, et ce dans le but de mieux préparer les étudiants à la diversité des situations musicales et des besoins du marché.

c) Des difficultés qu'il faut néanmoins considérer

Même si l'on ne peut pas, dans bien des cas, imputer ces difficultés au seul fonctionnement de ces écoles, il convient d'évoquer ici les problèmes que nous avons relevés au fil de notre travail dans ces deux établissements³⁴. Ajoutons que tant les responsables des départements concernés que les enseignants ou les directeurs des établissements sont

30 Cette affirmation repose sur une étude systématique des curriculum vitae des étudiants des deux CNSMD

31 Qu'il soit clair que lorsque nous parlons de niveau, nous ne parlons pas de talent : ce sont deux notions bien distinctes.

32 Ou dit autrement, les CNSMD sont conduits à se préoccuper de mettre en place l'appareil vocal et technique de l'étudiant, au lieu de se concentrer sur l'apprentissage des styles, des répertoires, des techniques de scène, et aussi sur l'orientation musicale de l'étudiant.

33 D'une certaine manière, cette évolution traduisait une juste prise en compte du niveau réel des étudiants. Serait-elle souhaitable dans un contexte différent ? Qu'il soit permis d'en douter.

34 Rappelons que nous avons rencontré indépendamment chacun des professeurs des deux établissements, ainsi que les directeurs, responsables de département ou des études, et bien sûr un nombre significatif d'étudiants

généralement conscients de ces problèmes.

1 - Recrutement

S'agissant du recrutement des étudiants, deux difficultés principales nous sont apparues :

- la première est le faible nombre de candidats se présentant aux concours d'entrée³⁵; c'est une situation anormale comparativement aux autres disciplines, et symptomatique d'un dysfonctionnement de l'ensemble de la filière de formation
- la seconde est, comme nous l'avons déjà évoqué, qu'une grande part des candidats, ou bien sont très proches de la limite d'âge supérieure, ou alors n'ont pas bénéficié d'une réelle formation initiale³⁶.

Ce dernier point est central. Car si la formation d'un chanteur ne peut être comparée en tous points à celle d'un instrumentiste, il n'en reste pas moins que la formation d'un musicien, instrumentiste ou chanteur, n'est guère réalisable en moins de 15 ans. C'est une durée que l'on peut scinder en deux parties plus ou moins égales, l'une pour la formation initiale, l'autre pour la formation supérieure. Aucun CNSMD, quelle que soit la qualité de ses professeurs ou de son organisation, ne peut prendre en charge, en seulement quatre années (plus éventuellement une année ou deux de 3^{ème} cycle), la totalité - ou presque - de ce cheminement.

Encore une fois, ce n'est pas parce qu'un chanteur doué peut d'une certaine manière tricher pour quelques temps, grâce à la qualité de sa voix, que le musicien qu'il est aussi pourra rester incomplètement formé.

De la méconnaissance de ces réalités à notre avis incontournables naissent beaucoup des problèmes rencontrés par la suite par les chanteurs français³⁷.

2 - Cursus

S'agissant du cursus des chanteurs dans les CNSMD, nous souhaitons relever les points suivants, souvent liés aux difficultés globales que nous avons déjà évoquées :

- un contact insuffisant des étudiants avec le répertoire : la faculté des chanteurs issus des CNSMD à s'intégrer au monde professionnel dépend non seulement de leur niveau vocal, mais aussi de leur capacité à répondre aux sollicitations qui leur sont faites d'aborder rapidement tel ou tel rôle, tel ou tel ouvrage ; or l'approche d'un nombre très restreint d'ouvrages durant leur cursus, voire la seule connaissance d'airs déconnectés de leur contexte, restent des réalités trop fréquentes ; en outre, le fait de réaliser chaque année une ou deux productions scéniques (exemple pris au CNSMD de Paris) est certainement louable et ce qu'il nous a été donné d'entendre était, à bien des égards, remarquable ; nous nous interrogeons cependant sur l'opportunité de consacrer autant de moyens à un nombre nécessairement restreint d'ouvrages, chantés par un nombre lui aussi restreint d'étudiants ; cela nous paraît privilégier l'événement sur le fait pédagogique et musical ; il nous semblerait plus efficace de favoriser l'abord d'un nombre beaucoup plus important d'ouvrages, dans des conditions de mise en espace avec piano, voire de scènes avec piano, à l'image de ce que la Guildhall de Londres

35 Voir à ce sujet la note de bas de page numérotée 25 page 12.

36 Les deux difficultés relevées ici ne sont guère surprenantes. L'offre des CNSMD se confond de fait à celle des CNR, voire parfois à celle des centres de formation lyrique. N'oublions pas, en effet, que nous traitons d'une population relativement restreinte, et se situant dans une tranche d'âge très ramassée.

37 On pourrait citer plusieurs cas de jeunes chanteurs ayant débuté une brillante carrière et mais ayant dû l'abandonner rapidement, faute des bases et des moyens musicaux nécessaires. On pourrait également citer tel ou tel grand chanteur nous ayant confié que sa vie quotidienne de musicien est rendue extrêmement difficile, voire presque impossible, du fait d'une formation musicale initiale par trop embryonnaire.

L'on peut aussi voir là l'origine des carences souvent reprochées aux chanteurs français : manque d'habitude de la scène, manque de répertoire, manque d'accoutumance au travail d'ensemble...; en somme, manque de professionnalisme, ou plutôt, manque de temps de formation.

- réalise au profit de ses élèves des cycles supérieurs³⁸
- une information insuffisante des étudiants sur les réalités professionnelles à venir ; certes, n'entend que celui qui souhaite entendre ; mais il nous est apparu, à la faveur de nos entretiens, que les étudiants n'étaient guère informés des réalités de la vie professionnelle³⁹
 - une information insuffisante sur le parcours des anciens élèves de l'établissement : il paraît difficile de mettre en œuvre une juste orientation des étudiants sans un état plus précis de ce que sont devenus les anciens élèves de l'école ; ce sont des informations que les écoles supérieures intervenant dans d'autres domaines réunissent volontiers, ne serait-ce que pour évaluer la pertinence de leurs options pédagogiques et organisationnelles
 - une insuffisante mobilité des étudiants d'une classe à l'autre, en particulier à Paris où il y a un nombre de classes important⁴⁰ : bien sûr, c'est un sujet délicat, de nature à compliquer notablement la gestion d'un département vocal où tous les professeurs doivent enseigner un nombre d'heures équivalent ; cependant il nous semble nécessaire, étant donné le caractère très spécifique de la relation entre un professeur de chant et son élève, et le grand apport que peut constituer un tel changement dans l'évolution d'un étudiant, que la liberté soit laissée aux étudiants de changer de professeur au moins une fois pendant les quatre années de leur cursus
 - une fonction peu claire du cycle de perfectionnement⁴¹ : même s'il présente de réels avantages pour ceux qui y entrent (possibilité de "monter du répertoire" avec des chefs de chant, de bénéficier du contrôle régulier de son professeur sans la contrainte du cours hebdomadaire, de participer à des manifestations), ce cycle nous semble correspondre davantage à un prolongement presque luxueux du cycle précédent, qu'à une véritable prise de contact avec un autre stade de formation et un autre type d'informations.

d) La situation particulière du CNSMD de Lyon

Bien que ce qui suit soit très proche de ce que le nouveau directeur du CNSMD de Lyon, Henry Fourès, dit ou écrit lui-même au sujet de l'enseignement du chant dans son établissement, nous devons ajouter ici les commentaires suivants.

Il semble contradictoire qu'un établissement qui, dès son origine, a fait de la voix un des éléments fédérateurs de sa pédagogie, n'ait dévolu que peu de moyens à son département vocal :

- seulement deux classes regroupant vingt étudiants ; il en faudrait au moins le double pour couvrir correctement la diversité des approches et des situations vocales
- pas de réel responsable du département vocal, auquel soit dévolu un nombre d'heures suffisant pour l'animer
- seulement une heure de cours hebdomadaire par étudiant, alors que deux heures paraissent constituer un minimum dans cette discipline⁴².

5 – Des centres d'insertion dont la fonction n'est pas toujours claire

38 A ce sujet, une remarque. Il nous a été donné d'assister, en juin 2001, à une audition des élèves de la classe de Serge Zupolsky (professeur de direction de chant au CNSMD de Paris) ; cette audition de fin d'année, réjouissante à bien des titres, était l'occasion pour les élèves de S. Zupolsky et pour une douzaine d'étudiants chanteurs de donner une version mise en espace (et réduite pour deux pianos) du Rossignol de Stravinsky. Pourquoi ne pas organiser de telles occasions toutes les deux semaines ?

39 Statut social et droits des musiciens, fonctionnement des institutions musicales, débouchés, relations avec les employeurs, avec les agents, etc.

40 Huit professeurs au CNSMD de Paris, deux au CNSMD de Lyon.

41 Cycle d'une ou deux années auquel on accède sur concours, sachant que seul le CNSMD de Paris propose ce cycle aux élèves chanteurs.

42 Les étudiants du CNSMD de Paris disposent de deux heures hebdomadaires avec leur professeur de chant.

Dans le cadre de cette étude, nous avons considéré les six centres suivants :

- quatre centres attachés au répertoire lyrique
- . le Centre de formation lyrique de l'opéra national de Paris
- . l'Opéra-studio de l'opéra national de Lyon
- . les Jeunes voix du Rhin, dépendant de l'opéra national du Rhin
- . le Centre national d'insertion professionnel d'art lyrique (Cnipal)

- un centre lié au répertoire baroque
- . les Chantres de la chapelle, dépendant de la Maîtrise du centre de musique baroque de Versailles, dirigée par Olivier Schneebeli
- un centre touchant à des répertoires variés
- . le Centre de la voix de la fondation Royaumont.

a) Les centres de Paris, Lyon, Colmar et Marseille

Parmi ces quatre centres, attachés à l'art lyrique :

- Trois - Paris, Lyon et Colmar - sont adossés à un opéra national⁴³
- le quatrième, le Cnipal, est situé à l'écart - ou à équidistance - des maisons d'opéra, si ce n'est une légère collaboration⁴⁴ avec l'opéra de Marseille, ville où se situent ses locaux.

Sur un certain nombre de points, les objectifs et le fonctionnement de ces quatre centres sont proches :

- ils offrent à des jeunes chanteurs, se situant à la charnière de la fin de leurs études et du début de leur vie professionnelle, de passer une année (parfois renouvelable) au contact de réalités professionnelles de l'art lyrique (travail avec des metteurs en scène, avec des chefs de chant, participation à des master-classes, à des récitals...)
- le recrutement est réalisé sur concours et il est ouvert à des chanteurs français ou étrangers dont l'âge est généralement compris entre 18 et 30 ans
- le nombre des chanteurs est de 14 pour trois de ces centres, 8 pour le quatrième ; ils sont payés pendant la durée de leur stage (entre une et deux fois le Smic).

D'autres aspects, toutefois, différencient le fonctionnement de ces centres et leurs objectifs.

La différence la plus marquante provient de ce que le Cnipal ne soit pas adossé à un opéra. Dès lors, ce centre ne peut entretenir de véritables liens avec une scène proche, ou utiliser les moyens de cette scène. Dès lors également, la position de ce centre vis-à-vis des CNSMD, et plus particulièrement du cycle de perfectionnement de ceux-ci, devient plus ambiguë, voire difficilement justifiable.

S'agissant des trois autres centres, les différences sont surtout fonction, à notre avis, de l'intérêt plus ou moins grand que chaque directeur d'opéra accorde à son centre de formation. En effet, au-delà même des textes et des moyens mis en œuvre, c'est la volonté que le directeur de l'opéra aura d'intégrer réellement son centre de formation au fonctionnement de l'ensemble de sa maison, et de sa politique artistique, qui donnera ou non du sens à l'activité de ce centre.

A Lyon, l'Opéra-studio est placé sous l'autorité directe des dirigeants de l'opéra, qui lui attribuent non seulement des moyens en personnel et en technique, un lieu de diffusion, mais aussi la disponibilité de l'orchestre et du chœur pour une production annuelle. Surtout, l'opéra national de Lyon abrite, en plus de l'Opéra-studio, une troupe de jeunes chanteurs

43 A noter que l'attribution par l'Etat du label "national" va de pair avec la contrainte, pour l'opéra labellisé, de développer une action favorisant l'insertion des jeunes chanteurs.

44 Des récitals ("heure du thé") donnés dans le foyer de l'opéra de Marseille (ainsi, généralement, qu'à Avignon et Aix-en-Provence).

participant aux productions de la maison. La place relative de l'Opéra-studio au sein de son opéra s'en trouve largement renforcée, en ce sens qu'il est inscrit dans une politique globale, clairement affichée, de soutien de jeunes chanteurs. A Lyon, l'intégration du centre de formation à son théâtre lyrique est forte, comme la volonté des dirigeants de l'opéra d'aider à l'insertion des jeunes chanteurs.

Pour les Jeunes voix de l'opéra du Rhin, la situation est nécessairement différente et l'intégration moins nette : ce centre est éloigné de son opéra d'attache, puisque situé à Colmar, au sein de l'Atelier du Rhin ; et il n'y a pas, à la différence de Lyon, de troupes de jeunes chanteurs participant aux productions de l'opéra du Rhin. A de rares exceptions près, la politique d'insertion de jeunes chanteurs de l'opéra du Rhin s'arrête donc à l'action de formation menée par les Jeunes voix. Il faut cependant relever que l'opéra du Rhin met un orchestre et un chœur à la disposition des Jeunes voix une fois par an, et leur donne de vrais moyens de réalisation pour leurs productions. En outre, ces productions sont généralement représentées dans trois villes différentes (Colmar, Strasbourg, Mulhouse).

Le Centre de formation lyrique de Paris est certainement, des trois centres de formation adossés à un théâtre lyrique, le moins bien intégré à son opéra d'attache. Ce centre semble en effet un peu isolé au milieu du grand paquebot qui l'abrite: pas d'autre manifestation d'une politique d'insertion des jeunes chanteurs dans la maison, peu de moyens affectés pour ses productions, pas de services d'orchestre ou de chœur mis à sa disposition.

Le travail que les jeunes chanteurs peuvent réaliser au Centre de formation lyrique de Paris est certainement intéressant à plus d'un titre. Mais le sentiment dominant est, qu'outre les salaires tout à fait corrects versés aux jeunes chanteurs⁴⁵ et le temps passé par l'équipe dirigeante de l'opéra au moment des concours de recrutement, les priorités de la maison sont placées ailleurs.

A noter que pour la saison 2000/01, les chanteurs français sont très minoritaires dans trois de ces centres, et très largement majoritaires à Lyon⁴⁶.

b) Versailles et Royaumont

Dans le cadre du Centre de musique baroque de Versailles, des jeunes chanteurs reçoivent une formation au sein des Chantres de la chapelle. Ceux-ci font partie de la Maîtrise du Centre de musique baroque de Versailles⁴⁷, dont le fonctionnement repose sur un équilibre entre des objectifs liés à la formation des chanteurs⁴⁸, et des objectifs liés à la production d'un chœur faisant revivre un répertoire spécifique, celui des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles français. Participent aux Chantres de la chapelle des chanteurs intéressés par l'approche de ce répertoire particulier et par la formation qui y est attachée.

A Royaumont, ce sont des sessions d'interprétation ponctuelles, organisées autour d'une œuvre (ou d'un compositeur) et de grands interprètes, qui rythment la vie du centre ; ces sessions débouchent généralement sur une ou plusieurs productions, voire sur des tournées. Comme à Versailles, c'est l'attrait pour des répertoires particuliers, ou pour une approche spécifique de ces répertoires, qui détermine l'intérêt des chanteurs⁴⁹.

La réussite de ces entreprises, comme leur grande singularité dans le paysage musical français, nous conduisent à ne pas développer au-delà notre commentaire.

45 11 000 F bruts mensuels

46 Sont de nationalité française en 2000/01 : 1 chanteur sur 14 parmi les Jeunes voix de Colmar, 3 sur 14 au Cnival, 4 sur 14 au Centre de formation lyrique de l'opéra de Paris, 13 sur 14 à l'Opéra-studio de Lyon.

47 La maîtrise est composée de deux ensembles : les Pages (douze enfants) et les Chantres (seize adultes)

48 Les Chantres sont recrutés pour trois ans sur concours, ouvert à des chanteurs âgés de 18 à 30 ans. Les études sont gratuites.

49 Les répertoires abordés sont très variés : ils touchent autant à la musique d'aujourd'hui, qu'à celle de la période baroque ou au 19^{ème} siècle. Et il peut s'agir aussi bien d'ouvrages d'opéra, que de mélodie ou de musique de chambre. Les sessions de formation sont payantes ; les tournées éventuelles donnent lieu à versement de cachet.

On peut seulement regretter que le Centre de musique baroque de Versailles ne soit plus en mesure, pour des questions budgétaires, de faire vivre son "opéra-studio". Celui-ci proposait une formation lyrique dédiée à la période baroque, qui constituait un complément cohérent à l'activité pédagogique du centre, en même temps qu'une offre utile et originale dans notre pays.

On peut également regretter qu'il manque à la fondation Royaumont un budget de production destiné à favoriser la diffusion des ouvrages montés lors de ses sessions (ouvrages lyriques ou récitals).

6 – Les troupes : le désert français

a) La suppression des troupes : un héritage de l'ère Liebermann

C'est à Rolf Liebermann que l'on doit que les saisons de l'opéra de Paris aient retrouvé, dans les années 70, un lustre qu'elles avaient perdu de longue date. Sa politique reposait notamment sur la production d'un petit nombre d'ouvrages chaque année (six ou huit), faisant place à des distributions très prestigieuses. Entre autres avantages, cette politique avait permis de relancer le goût pour l'art lyrique dans notre pays et avait trouvé l'adhésion des grands médias, en particulier celle de la télévision.

Toutefois ces choix allaient de pair avec la disparition de la troupe de l'opéra de Paris, que ce système rendait inutile, et qui fut pour partie intégrée au chœur.

L'exemple de l'opéra de Paris fit école auprès des autres opéras français, qui supprimèrent également leurs troupes et réduisirent le nombre de leurs productions. Ainsi se mit en place une évolution fondamentale du paysage lyrique français, donnant l'avantage à la logique de production intitulée "stagione"⁵⁰.

La mise en place de ce système eut naturellement des conséquences lourdes sur l'emploi des chanteurs français dans notre pays.

A noter que d'autres pays, et en particulier l'Allemagne et l'Autriche, n'ont pas fait le même choix.

b) Deux troupes "d'insertion"

Le terme de troupe a cependant été réutilisé dans notre pays, mais pour désigner une autre réalité, celle de troupes d'insertion. Il ne s'agit plus d'entretenir une troupe permanente, formée de chanteurs pouvant réaliser toute leur carrière au sein d'une même maison, mais d'accueillir quelques jeunes chanteurs pour trois ans, et de les faire participer à un certain nombre de productions durant cette période.

Pour ces chanteurs, une telle expérience est plus que précieuse : ils partagent la scène avec des chanteurs accomplis, travaillent avec des metteurs en scène et des chefs d'orchestre de premier plan, apprennent à connaître complètement le fonctionnement d'un opéra, bénéficient de l'appui et des conseils de l'équipe dirigeante de l'opéra... les jeunes chanteurs trouvent aussi les éléments d'information et de stabilité, mais aussi d'émulation, qui sont indispensables à l'orée d'une carrière.

Deux opéras nationaux ont choisi d'adopter ce système : Lyon⁵¹ et Bordeaux⁵². Encore faut-il

50 Voir à ce sujet la note n°9 page 5.

51 Ce choix fut fait par Louis Erlo et Jean-Pierre Brossmann alors qu'ils étaient directeurs de l'opéra de Lyon. Leur successeur, Alain Durel, a choisi de poursuivre cette politique.

52 On doit aussi évoquer le cas de l'opéra de Metz, qui a mis en place des résidences de jeunes chanteurs. Mais il s'agit davantage d'une politique d'engagement et de fidélisation de jeunes chanteurs, certes très pertinente et utile à ceux-ci comme d'ailleurs à l'opéra de Metz, que d'une logique de troupe d'insertion.

préciser que si l'opéra de Lyon accueille une douzaine de chanteurs dans ce statut, l'opéra de Bordeaux s'est lui limité à trois⁵³.

c) *Un choix responsable*

L'accueil d'une telle troupe engage et contraint indéniablement le directeur de l'opéra qui en fait le choix. Il ne part pas de zéro pour chaque distribution, puisqu'il doit y intégrer quelques jeunes chanteurs de sa troupe. En outre, il doit assumer une part de responsabilité dans le développement des chanteurs qu'il accueille, notamment en anticipant leur évolution.

D'une certaine manière, cette attitude entraîne un rééquilibrage de la situation créée par ce qu'il est convenu d'appeler l'ère Liebermann. En effet, la philosophie qui sous-tend la logique du "festival permanent⁵⁴" est celle d'un minimum de contraintes avec l'objectif d'un résultat artistique maximum, mais rejetant une bonne part des responsabilités qui sont celles d'un directeur d'opéra au regard de l'évolution du paysage musical qui l'entoure.

En revanche, l'attitude qui est celle de l'équipe dirigeante de l'opéra de Lyon, si elle ne fait à notre avis aucunement l'impasse sur la plus grande qualité artistique possible, intègre pleinement sa responsabilité collective dans les choix artistiques qu'elle opère.

Ajoutons que la contrainte que s'imposent les responsables de l'opéra de Lyon n'est tout de même pas si lourde. Car il ne s'agit pas de réaliser l'intégralité des distributions avec les jeunes chanteurs de la troupe, mais seulement une part minoritaire de celles-ci. Et dans bien des cas, les effets négatifs de cette contrainte s'équilibrent avec ses avantages, grâce à la connaissance très précise qu'acquiert le responsable des distributions s'agissant des caractéristiques musicales et personnelles de ces jeunes chanteurs.

7 – Chœurs, ensembles : les problèmes d'un métier peu valorisé

a) *Une séparation forte*

Il demeure une séparation forte, dans notre pays, entre les fonctions de chanteur soliste et de tuitiste. Cette séparation plonge ses racines dans différents terrains : propension à l'individualisme qui a également des conséquences dans la vie des orchestres, préventions marquées de nombreux professeurs qui diabolisent le chœur vocalement⁵⁵, latéralisation d'un répertoire plus prisé dans les pays de tradition protestante qu'en France...

Il en résulte que le passage d'un état à l'autre - soliste, tuitiste, et inversement - s'opère avec difficulté dans notre pays, à tous les stades de la formation et de la carrière des chanteurs. Dans les pays anglo-saxons, ce passage, voire cette navette entre les deux états, sont habituels et bienvenus.

b) *Une évolution en cours, cependant*

Ce propos mérite cependant d'être modulé, un certain nombre d'évolutions du métier de chanteur, depuis vingt ans, ayant favorisé une modification du rapport soliste / tuitiste.

Cette évolution prend notamment sa source dans une dynamique liée aux ensembles vocaux, dont le nombre s'est développé depuis les années 80. Car si le métier de chanteur se résumait il y a trente ans à ses deux facettes lyriques (soliste / choriste), l'apparition

53 Le directeur de l'opéra national de Bordeaux, Thierry Fouquet, indique que c'est un plus faible nombre de productions réalisées à Bordeaux (comparativement à Lyon) qui lui interdit d'aller au-delà de ce chiffre. A noter toutefois que l'accueil de ces chanteurs en résidence forme le point d'appui de la politique de cet opéra en matière d'aide à l'insertion des chanteurs (il n'y a pas, comme à Lyon, d'opéra-studio), politique à laquelle l'opéra de Bordeaux s'est engagé au moment de sa labellisation en tant qu'opéra national.

54 C'est ainsi que l'on a qualifié la politique de programmation initiée par Rolf Liebermann.

55 Il ne s'agit pas pour nous de repousser l'idée que la pratique collective, à certains moments de l'apprentissage vocal, puisse être nocive, ne serait-ce que pour des questions d'écoute et de contrôle. Mais cette précaution, sans doute nécessaire durant un temps, ne peut constituer à notre sens qu'un passage relativement bref, l'apprentissage des techniques de travail au sein d'un chœur ou d'un ensemble étant devenu absolument indispensables à l'élaboration d'un métier vocal.

d'ensembles comme Clément Janequin, A sei voci, Les Arts Florissants, La Chapelle Royale, Accentus, les Jeunes solistes, Musicatreize, les Solistes de Lyon, etc., a enrichi ce métier d'un rôle de tuitiste fort gratifiant pour les chanteurs.

La dynamique propre au mouvement baroque a aussi joué un rôle important dans l'évolution du métier de chanteur. Les modes de production et de relation étant différents (statut d'intermittent des musiciens, étroitesse des budgets, esprit pionnier des débuts...), et l'élan du succès aidant, le passage d'un rôle de soliste à un rôle de tuitiste - et inversement - est devenu courant dans le monde baroque, à l'échelon d'une représentation comme à celui d'une carrière.

D'autres situations musicales ont aussi contribué à cette prise de conscience, et notamment l'utilisation accrue des chanteurs dans des partitions contemporaines, au sein d'ensembles où la distinction entre soliste et tuitiste n'a guère de sens.

c) Une situation encore très précaire

Pendant, cette situation est encore très fragile.

D'une part, nombre des ensembles vocaux évoqués plus haut connaissent des situations financières et administratives délicates : crise de croissance, limites d'un type de fonctionnement, sous-dotation...

D'autre part, le nombre de ces ensembles est encore fort limité, et leur répartition sur le territoire national principalement centrée sur les régions Ile de France et Rhône-Alpes. Il en résulte qu'il est difficile de trouver des chanteurs dans d'autres régions, par exemple lorsque l'on procède à des recrutements pour des chœurs d'opéra. Cette faible densité des chanteurs professionnels dans de nombreuses régions doit être rapprochée de la rareté des classes de chant dans les ENM et les CNR⁵⁶.

Enfin, il convient de s'interroger sur le statut des artistes des chœurs permanents de notre pays. La différence qui continue d'exister entre le traitement des chanteurs de ces formations et celui des instrumentistes de formations dépendant souvent des mêmes institutions, est-elle vraiment justifiable ? Et que penser de la disparité existant entre les membres du Chœur de l'opéra de Paris - dont l'âge de départ à la retraite (55 ans) prend en compte les difficultés vocales apparaissant souvent à cet âge - et les membres des autres chœurs permanents français, qui relèvent du régime général ?

+ +
+

Cette première partie a permis de mettre l'accent sur les principaux points de blocage que nous avons pu relever dans le cheminement des chanteurs, depuis leur formation jusqu'à leur entrée dans la vie professionnelle.

S'agissant de la période de formation, nous avons particulièrement insisté sur :

- *la rupture résultant, pour les apprentis chanteurs, de la très faible présence de la musique dans l'enseignement général d'une part, et de leur prise en charge tardive au sein de l'enseignement spécialisé d'autre part*
- *la faible place réservée à l'apprentissage du chant dans le réseau des ENM et des CNR*
- *les défauts d'adaptation existant entre les cursus de la formation initiale et ceux de la formation supérieure, qui se traduisent par une concurrence stérile*

⁵⁶ Evoquée dans la section 2 de la partie I.

entre ceux-ci et par un manque de candidats à l'entrée des CNSMD

- *les problèmes d'adéquation entre le niveau théorique de la formation des CNSMD et le niveau réel de la majorité de leurs étudiants chanteurs*
- *et globalement, la faible adéquation de l'organisation des cursus de l'ensemble de la filière de formation (initiale et supérieure) avec, d'une part, la durée nécessaire à la formation d'un musicien (15 ans) et, d'autre part, les réalités d'une carrière qu'il convient d'aborder suffisamment tôt (autour de 25 ans).*

S'agissant de la vie professionnelle, nous avons particulièrement relevé :

- *le peu d'emplois disponibles pour les chanteurs en France, du fait du nombre restreint de nos théâtres lyriques et d'une structure de production favorisant le montage d'un petit nombre d'ouvrages chaque année, distribués avec des chanteurs très établis*
- *le caractère isolé et artificiel des centres de formation lyriques s'il ne sont pas situés dans une maison d'opéra dont le directeur montre clairement un intérêt pour l'insertion des jeunes chanteurs dans la vie de son théâtre*
- *la grande rareté et néanmoins la grande utilité des troupes d'insertion, lien précieux et presque unique entre les jeunes chanteurs et le monde de l'opéra*
- *la précarité des ensembles vocaux et leur faible densité en France, en même temps que l'évolution très positive qu'ils impriment à la vie musicale et au métier de chanteur*
- *la manque de valorisation du métier d'artiste de chœur, qui constitue pourtant un débouché stable pour les chanteurs de notre pays.*

+ +
+

Aux côtés de ces points de blocage ou de ces ruptures, notre étude a également permis d'identifier un certain nombre d'expériences éclairantes dans le domaine de la formation des chanteurs^{57 58}, et aussi certaines structures favorisant largement l'insertion des jeunes chanteurs^{59 60}.

Que ceux-ci (et d'autres que nous n'aurions pas évoqués ou que nous n'aurions pas pu rencontrer dans le cadre de cette étude) n'analysent pas notre constat global, nécessairement critique, comme une méconnaissance du travail de pointe qu'ils effectuent. Car c'est notamment en nous inspirant de leur réflexion et de leur expérience que nous avons élaboré les propositions qui forment la deuxième partie de ce rapport.

57 Outre les ENM et CNR déjà cités, on peut évoquer le CNR de Toulouse dont le département vocal est particulièrement complet et attractif. Evoquons également le Jeune chœur de Paris de Laurence Equilbey, adossé au conservatoire du 16^{ème} arrondissement de Paris, qui prend en charge la formation chorale et vocale de jeunes musiciens (jeunes chanteurs, anciens maîtrisiens, jeunes instrumentistes...) la plupart d'entre eux n'ayant pas trouvé de point d'appui, hors de ce jeune chœur, pour un travail vocal dans un conservatoire.

58 Signalons aussi le projet des Arts Florissants d'un "jardin des voix", atelier européen pour jeunes chanteurs que William Christie dirigera en 2002. Ou encore l'académie du festival d'Ambonay. Ces ateliers ou académies sont significatifs de l'attitude des musiciens liés au mouvement baroque, qui constamment cherchent à élargir le cercle de leurs collaborations avec des jeunes chanteurs.

59 Citons en particulier les compagnies d'art lyriques, qui fréquemment, offrent à des jeunes chanteurs leurs premiers rôles et l'expérience de tournées.

60 Evoquons également les effets positifs de l'Académie du festival d'Aix-en-Provence, qui permet à des jeunes chanteurs d'expérimenter à la fois un travail approfondi avec des metteurs en scène et des chefs, et la vie des tournées qui suivent les représentations d'Aix.

II - PROPOSITIONS

L'objectif de cette seconde partie est de présenter au lecteur un certain nombre de propositions et de recommandations destinées à améliorer les filières de formation et d'insertion professionnelle des chanteurs en France, et plus particulièrement, à supprimer ou à éviter les points de blocage relevés dans la partie "Constats".

Rappelons que ces propositions s'efforcent d'être une invitation à poursuivre des chantiers ou à développer des expériences déjà initiés - parfois aussi à mettre en œuvre des expériences ou des mesures nouvelles - plutôt que des affirmations péremptoires ou définitives. Elles devront en tout état de cause donner lieu à discussions et concertations avec les principaux acteurs des secteurs concernés, et auparavant, à une évaluation par l'inspection de la DMDTS.

1 - Formation initiale

a) Education nationale

Il faut d'abord souhaiter que la réforme entreprise conjointement par les ministères de la culture et de l'éducation nationale, qui vise à renforcer la pratique chorale des enfants dans le primaire, aboutisse pleinement.

Cette réforme soulève nécessairement le problème de la formation des enseignants, du développement de la collaboration d'intervenants qualifiés, comme de l'édification d'un matériel pédagogique spécifique. Mais nous ne pouvons que nous réjouir du fait que ces problèmes soient posés et que l'on s'apprête à y apporter des solutions.

Toutefois, la situation du secondaire devra également être revue, la quasi-absence d'enseignement de la musique à l'échelon du lycée créant une disparité criante, notamment à l'échelon du baccalauréat, entre ceux qui sont en situation d'intégrer un conservatoire et ceux qui ne le sont pas.

Un point particulier mérite aussi d'être abordé ici. Jusqu'à maintenant, le baccalauréat F 11 proposait des épreuves seulement adaptées aux instrumentistes. En conséquence, un chanteur passant son baccalauréat ne pouvait pas s'appuyer sur sa pratique principale. Cette anomalie doit prochainement être rectifiée, avec l'adoption d'un bac F 11 chanteur. On ne peut que s'en réjouir, notamment pour les maîtrisiens, jusqu'alors défavorisés. Cependant, cette situation nouvelle ne fera que mieux mettre en lumière la quasi-absence de prise en charge par l'enseignement spécialisé des chanteurs avant 18 ans.

b) Maîtrises

Maintenir l'effort de renouveau des maîtrises en France est certainement nécessaire. Dans cette perspective, l'augmentation de leur nombre en France est souhaitable, de même que l'amélioration de la situation de celles existant déjà, dont on a parfois le sentiment qu'elles œuvrent dans une certaine clandestinité.

Il importe en particulier que soit facilitée l'articulation entre les maîtrises et l'éducation nationale s'agissant de l'adaptation des classes à horaires aménagés (CHAM) aux rythmes des maîtrisiens⁶¹.

De même, la mise en place d'équivalences entre les maîtrises situés hors des conservatoires et les cursus de l'enseignement spécialisé constitue une urgence, car il n'est pas convenable que des maîtrisiens ayant étudié la musique d'une façon très exigeante durant six ou huit ans, ne voient pas cet acquis reconnu au sein des ENM et des CNR.

c) Revoir les cursus de l'enseignement spécialisé

La révision des cursus liés au chant au sein de l'enseignement spécialisé est la première

61 A l'heure actuelle, les classes à horaires aménagés sont conçues principalement pour accueillir des instrumentistes, qui n'ont pas les mêmes contraintes horaires que les maîtrisiens.

préconisation "lourde" de ce rapport, peut-être même la plus importante. En effet, il ne nous semble pas raisonnable de laisser perdurer une organisation des cursus ne prenant pas réellement en compte la durée nécessaire à la formation harmonieuse d'un chanteur, qui soit aussi un musicien accompli. Répétons que la formation d'un instrumentiste demande une quinzaine d'années. Il n'y a pas de raison valable, à nos yeux, pour soutenir que la formation d'un chanteur doive ou puisse être plus courte.

Une fois admise la nécessité de cette durée, on doit déterminer l'âge théorique auquel il convient d'avoir terminé sa formation (initiale et supérieure). La consultation conjointe de pédagogues et d'acteurs de la vie professionnelle conduit à évaluer cet âge à 25 ans environ.

Dès lors apparaît la nécessité de placer le début de la formation autour de l'âge de 10 ans, voire avant pour garder une marge de manœuvre permettant d'aborder sereinement le moment de la mue.

S'ouvre alors la possibilité d'intégrer une école supérieure vers 20 ans, avec l'acquis d'une solide formation initiale, et la faculté d'aborder dans de bonnes conditions les enjeux d'une formation supérieure.

Il ne s'agit pas de soutenir qu'en dehors de cette grille il n'y a point de salut, ou qu'il n'existe pas de conservatoire en France ayant adopté un cursus proche de cette grille⁶². Mais il est un fait que la très large majorité des ENM et CNR fonctionne selon une logique fondamentalement différente de ce schéma, en n'accueillant les apprentis chanteur que vers 18 ans, soit quelque temps après la mue. C'est dès lors un schéma très spécifique qui sert de modèle. Ce schéma repose sur un présumé de talent vocal exceptionnel⁶³, autorisant un parcours très rapide, avec les aléas que l'on a décrits plus haut.

Le grand pianiste S. Richter n'a reçu un enseignement académique qu'à partir de 18 ans. Certes, cela ne l'a nullement empêché d'être l'extraordinaire musicien qu'il fut. Mais cela n'a pas non plus conduit les écoles russes de musique à établir un cursus s'inspirant du parcours exceptionnel et bien particulier de S. Richter.

d) Les enjeux d'une évolution souhaitable

L'évolution que nous appelons de nos vœux est probablement de nature à provoquer un certain émoi, voire une opposition chez certains professeurs de chant. Pour tenter d'y répondre, prenons ici la liberté de reproduire les propos que Richard Miller a tenus lorsque nous l'avons consulté à ce sujet. Il nous a notamment indiqué :

*" . qu'il y avait certainement autant de belles voix et de grands talents en France qu'ailleurs, et notamment aux USA
 . que le niveau d'enseignement français lui semblait aujourd'hui bien meilleur que vingt ans auparavant
 . mais que les chanteurs français commençaient généralement trop tard à chanter, et accédaient trop tard au CNSMD, puis dans la vie professionnelle
 . qu'il faudrait donc créer des structures en amont, permettant de donner les bases de la technique vocale à des enfants, dès l'âge de 8 ou 10 ans
 . que l'on ne pouvait pas se contenter de dire que les enfants devaient chanter dans des chorales : certes, c'est une excellente chose, mais dès ce stade-là, il importe d'aider l'enfant en lui montrant par exemple comment placer son souffle ; ne pas le faire est illogique et dangereux pour le développement ultérieur de la voix de l'enfant".*

Richard Miller n'est pas le seul professeur, loin s'en faut, à avoir tenu ce langage parmi les pédagogues que nous avons rencontrés. D'ailleurs, un certain nombre de professeurs en France, et pas seulement dans les maîtrises, ont d'ores et déjà développé une pédagogie allant en ce sens.

Cependant, accueillir des élèves chanteurs dès 8 ou 10 ans dans les conservatoires

62 Ou de maîtrises prenant en charge la formation vocale des enfants.

63 Et donc sur une logique mettant l'organe vocal en point de mire de l'objectif de formation, plus que la formation globale du musicien.

imposerait de mettre en place des formations complémentaires pour des professeurs souhaitant améliorer leur approche de la pédagogie à l'intention des enfants. A noter qu'une telle formation est d'ores et déjà dispensée à l'Institut européen de chant choral de Metz⁶⁴, formation qui est le fruit de demandes exprimées par des professeurs.

Cette évolution nécessiterait également que l'on augmente le nombre des professeurs de chant dans le réseau de l'enseignement spécialisé⁶⁵. Une telle augmentation, légitime au regard de l'importance musicale de cette discipline et de l'insuffisance de sa prise en compte à l'heure actuelle, présenterait parallèlement l'avantage de développer les débouchés offerts aux chanteurs professionnels dans notre pays. Cela permettrait en outre de rétablir un meilleur équilibre entre l'offre publique et l'offre privée en matière d'enseignement du chant, et par là même, d'ouvrir cette pratique artistique à une plus large population.

e) Généraliser le principe de "filiales vocales" dans les ENM et les CNR

Cette évolution nécessiterait de généraliser le principe de filiales vocales dans tous les CNR et ENM. Par "filiales vocales", il faut entendre la possibilité offerte à des jeunes enfants d'aborder leur apprentissage musical par le biais de la voix, comme d'autres l'abordent par le biais du piano ou de la guitare.

Dès lors pourrait s'établir l'offre cohérente d'un cursus vocal reposant à la fois sur l'apprentissage d'une technique vocale, d'une pratique en petits ensembles, et d'une pratique au sein de chœurs plus importants. Outre la formation musicale, ce cursus aurait tout avantage à être également associé à l'apprentissage d'un instrument complémentaire⁶⁶.

La mise en place de ces filiales pourrait contribuer à résoudre l'ambiguïté qui règne actuellement entre une pratique chorale considérée (sans doute à juste titre) comme un bon point d'appui pour la formation musicale des élèves, toutes disciplines confondues, et une pratique du chant choral ayant ses exigences propres et reposant sur un apprentissage vocal raisonné pour tous ses participants.

Ajoutons que l'existence de telles "filiales vocales" permettrait une intégration plus aisée des maïtrisiens à l'issue de leur pratique.

2 - Enseignement supérieur

a) Des objectifs de recrutement et un contenu des cursus qui devront évoluer

Au fur et à mesure que les étudiants intégrant l'enseignement supérieur auront pu bénéficier d'une réelle formation initiale, les critères de recrutement des CNSMD pourront évoluer, de même que le contenu de leurs enseignements. Car ces institutions pourront attendre de leurs étudiants qu'ils parviennent dans leurs établissements avec une formation musicale déjà solide et un outil vocal correctement travaillé. Leurs enseignements pourront alors se concentrer sur l'apprentissage des répertoires et des styles, ainsi que sur l'approche des différentes situations professionnelles auxquelles un chanteur doit se préparer.

64 Que dirigent Pierre Cao et Florent Stroesser.

65 Qu'il soit permis de rêver à un avenir meilleur où chaque CNR disposerait au moins de trois professeurs de chant, et chaque ENM de deux. Bien sûr, nous entendons déjà les protestations de ceux qui estiment que le problème essentiel du chant en France provient non pas d'un manque de lieux d'enseignement et d'apprentis chanteurs, mais d'un manque de bons professeurs. Après avoir réalisé ce rapport, notre avis est très différent. Certes, il est bon de s'interroger sur les méthodes des professeurs de chant en France (Inge Theis et Camille Roy l'ont d'ailleurs fait il y a quinze ans), comme il est nécessaire de le faire s'agissant des professeurs de piano ou de violon. Mais la grande différence entre ces disciplines est que la structure de formation destinées aux pianistes et aux violonistes est globalement en place dans notre pays, alors que celle destinée aux chanteurs ne l'est pas. En outre, il y avait 11 356 élèves violonistes et 19 592 élèves pianistes dans les CNR et ENM en 98/99, contre un peu plus de 3 000 élèves chanteurs...

66 Nous décrivons là un cursus que certains conservatoires ont adopté, en particulier l'ENM de Montbéliard.

b) Des évolutions qui peuvent être envisagées dès maintenant

Il nous paraîtrait cependant utile d'envisager dès à présent un certain nombre d'évolutions.

La première a trait à l'acquisition d'un répertoire plus large, même pendant cette phase transitoire. Il nous semble à cet effet nécessaire que la troisième et la quatrième années qui précèdent le diplôme soit plus nettement tournées vers la fréquentation d'une grande variété d'ouvrages. Cela nécessite sans doute de privilégier la mise en œuvre d'un plus grand nombre de scènes et d'opéras avec piano (et autres types d'œuvres), plutôt que de centrer les efforts de tous sur seulement deux productions (très abouties il est vrai) chaque année⁶⁷. En outre, par l'abord d'une plus grande variété de situations musicales, il serait possible d'approcher plus précisément la spécificité des potentiels de chacun.

Cette attitude vis-à-vis du répertoire pourrait trouver son complément dans un développement de l'information, de l'évaluation et de l'orientation des étudiants.

Assez peu des réalités de la vie professionnelle parviennent jusqu'aux étudiants des CNSMD. Il ne s'agit pas, bien sûr, de perturber le calme nécessaire à tout bon apprentissage ; mais plutôt de donner aux étudiants le plus possible d'éléments d'appréciation de la réalité qui les attend, voire de les aider à prendre toute la distance nécessaire vis-à-vis de cette réalité⁶⁸.

Le développement de l'information pourrait constituer un bon point d'appui pour améliorer les conditions de l'évaluation et de l'orientation des étudiants. La diffusion d'informations et l'occasion de débats avec des personnalités extérieures peuvent en effet faciliter l'abord de ces sujets difficiles.

Un autre aspect de ce cursus nous semble pouvoir être amélioré. Même si ce n'est pas sans poser quelque problème, nous pensons nécessaire de permettre aux étudiants chanteurs de changer de professeur une fois pendant les quatre années de leurs études⁶⁹. Pour éviter de délicats problèmes humains, ou même des problèmes de gestion⁷⁰, on pourrait aussi instaurer qu'il soit normal de changer de professeur au bout de deux années d'étude, et que rester dans la même classe nécessite un choix nettement formulé.

c) S'agissant du cycle de perfectionnement

Les deux CNSMD s'interrogent sur les évolutions à apporter à leurs cycles de perfectionnement. S'agissant du chant, deux attitudes nous semblent pouvoir être privilégiées.

L'une consisterait en une systématisation d'un stage long (entre un et deux ans) à l'étranger. Tout musicien a intérêt à aller compléter sa formation dans un autre pays (autre approche instrumentale, musicale...). C'est d'autant plus nécessaire pour un chanteur qui doit, plus encore qu'un instrumentiste, maîtriser plusieurs langues étrangères et savoir s'adapter à des cultures différentes de la sienne. En outre, une telle prise de contact avec un autre pays pourrait faciliter l'insertion ultérieure des jeunes chanteurs concernés, la France ne pouvant, en tous cas à ce jour, leur offrir que peu d'emplois.

La seconde attitude est liée à un projet déjà envisagé par le CNSMD de Paris. Il s'agirait en quelque sorte de transformer le cycle de perfectionnement en un centre de ressources pour des théâtres lyriques. A l'occasion d'auditions se déroulant durant le cycle précédent, des directeurs d'opéra ou de compagnies lyriques identifieraient des chanteurs auxquels ils

67 Nous avons conscience de faire ici référence à une pratique propre au CNSMD de Paris.

68 Interventions de journalistes, de chercheurs, d'anciens élèves, de chanteurs déjà dans la carrière, de chefs d'orchestre, de metteurs en scène... Documentations précises sur les activités professionnelles des anciens élèves, sur la diversité des métiers de la voix, sur les agents, les opéras, les compagnies lyriques, les centres de formation lyrique, etc.

69 Ce point également est plus spécifiquement destiné au CNSMD de Paris, du fait du nombre de classes de chant existant dans cet établissement.

70 Une telle situation ne poserait pas de problème particulier à la Guildhall de Londres, les professeurs étant rémunérés en fonction du nombre de leurs étudiants.

pourraient proposer un ou plusieurs rôles dans les années suivantes. Les moyens du conservatoire seraient dès lors mis en œuvre pour préparer ces étudiants, dans le cadre du 3^{ème} cycle, à ces productions extérieures.

Cette seconde attitude pourrait être complétée, et même rendue plus réaliste, par une procédure existant depuis 1971 dans le domaine du théâtre. Cette procédure est portée par le Jeune Théâtre National (JTN), dont l'objectif est de faciliter l'entrée en scène des élèves issus du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris et de l'École supérieure d'art dramatique du théâtre national de Strasbourg. Durant les trois années suivant leur sortie, le JTN facilite des rencontres entre ces jeunes acteurs et leurs employeurs potentiels, notamment par la prise en charge d'une partie de leurs salaires pour les productions les voyant intervenir⁷¹. Dans le domaine musical, cette mesure, nettement incitative, constituerait à la fois une aide à l'insertion pour les chanteurs et une aide à la production pour les théâtres et les compagnies lyriques.

On peut envisager de cumuler ces deux attitudes, notamment pour mieux couvrir l'ensemble des situations musicales rencontrées par les chanteurs dans la vie professionnelle.

d) S'agissant du CNSMD de Lyon

Pour mémoire, rappelons la nécessité que le CNSMD de Lyon puisse construire un véritable département vocal, composé de quatre classes de chants, chacune dispensant deux heures hebdomadaires de cours de chant à ses étudiants.

3 - Centres de formation

a) Le rôle déterminant du directeur

Rappelons ce que nous indiquions dans la partie "Constats" de ce document :

- un centre de formation isolé du reste du fonctionnement d'une maison n'a à notre avis guère de sens ; c'est s'il s'insère dans une politique plus affirmée qu'il trouvera toute son utilité ; en particulier, l'existence ou non d'une troupe d'insertion, en plus du centre de formation, est déterminante
- au-delà même des textes et des moyens mis en œuvre, c'est la volonté que le directeur de l'opéra aura d'intégrer réellement son centre de formation au fonctionnement de l'ensemble de sa maison, et de sa politique artistique, qui donnera ou non un sens à l'activité de ce centre ; sans cette volonté, le centre de formation ne sera guère plus qu'une bonne conscience, certes pratique à afficher.

À cet égard, seul le fonctionnement de l'opéra de Lyon nous paraît satisfaisant⁷².

On peut cependant évoquer d'autres exemples, choisis hors de France. Citons celui de l'opéra de San Francisco. Son opéra-studio comporte non deux, mais trois stades différents.

Le premier accueille 20 chanteurs pour 11 semaines de "coaching" durant l'été, avec deux productions avec orchestre et un concert dans une salle de l'opéra.

Le deuxième stade consiste en quatre à six mois de tournée pour 15 chanteurs sélectionnés parmi ceux ayant participé au premier stade. La moitié de la tournée est réalisée avec orchestre ; y sont associés des jeunes chefs qui trouvent là l'occasion d'acquérir un peu d'expérience.

La troisième période est une résidence de 2 à 3 ans à l'opéra de San Francisco, pour 8 à 10 chanteurs, sélectionnés parmi ceux ayant participé au deuxième stade du cursus. Ces chanteurs participent à des productions de l'opéra, tout en continuant à se former et à contribuer à des manifestations assurant le rayonnement régional de l'opéra.

⁷¹ En 1998-99, une quarantaine de spectacles a bénéficié de la participation du JTN.

⁷² Outre, bien sûr, les centres de Royaumont et de Versailles (Chantres de la chapelle), dont nous avons déjà salué la réussite.

La direction de l'opéra de San Francisco trouve plusieurs avantages dans cette activité :

- la mise en place de relations confiantes avec de futures "stars" (par exemple, Susan Graham a suivi ce parcours)
- le coût minoré des productions faisant participer des chanteurs en résidence
- l'attrait particulier que le public ressent pour les jeunes chanteurs dont il suit l'évolution
- l'écho que cette action recueille auprès des mécènes.

b) Une mesure attachée aux opéras nationaux de région

Une première mesure serait de reconsidérer ce qui est demandé aux opéras nationaux en matière d'aide à l'insertion. Un véritable dispositif d'insertion est à notre sens constitué à la fois d'un centre de formation et d'une troupe d'insertion. L'objectif serait de mettre à niveau l'ensemble des opéras nationaux sur la base de ce qui se passe à Lyon.

En outre, ce dispositif permettrait que se développe l'action régionale de ces maisons, à l'image de ce que réalise l'opéra de San Francisco.

La période de formation (qui pourrait durer six mois ou un an) serait payante, mais pourrait être financée par des bourses du gouvernement français, ou de gouvernements étrangers le cas échéant. Dès lors qu'ils participeraient à des productions, les chanteurs seraient payés par l'opéra-studio.

Le fonctionnement de ces structures pourrait éventuellement être réparti sur plusieurs opéras (Bordeaux/Toulouse, Montpellier/ Marseille...).

S'agissant du Cnipal, l'articulation devrait s'établir plus particulièrement avec l'opéra de Marseille, dont la nouvelle directrice vient d'être nommée.

c) Une mesure attachée à l'opéra de Paris

S'agissant de l'opéra de Paris, le principe serait identique, à ceci près qu'il s'appuierait sur l'exemple de ce qui s'est déroulé dans le passé à l'Opéra comique, notamment sous la direction de Louis Erlo. L'affectation à ce centre de moyens distincts (principalement une vraie scène de théâtre, une équipe technique et des moyens d'orchestre et de chœur) lui donnerait une autonomie vis-à-vis de l'opéra de Paris. L'action régionale pourrait se déployer en Ile de France, mais ailleurs également. Parmi les chanteurs de ce centre seraient choisis les membres de la troupe d'insertion de l'opéra de Paris.

Là aussi, la période de formation serait payante pour les chanteurs, avec affectation de bourses.

4 - Les troupes d'insertion (ou "chanteurs en résidence")

a) Un équilibre à rétablir

Nous avons vu que les modes de production des principaux théâtres lyriques français reposent sur le montage d'un petit nombre d'ouvrages chaque année⁷³, distribués principalement avec des chanteurs très établis. Certes, nous pouvons entendre les arguments de tel directeur du théâtre d'une grande ville française, selon lequel ce qui se passe sur sa scène est regardé internationalement, et qu'il faut donc que ses distributions soient adaptées à ce regard international. Il nous semble cependant que la logique du "festival permanent", sur laquelle repose encore nombre de nos réflexes lyriques, a été aujourd'hui poussée à son maximum, et que nous pouvons sans doute évoluer un peu.

En particulier, l'insertion de quelques jeunes chanteurs dans les distributions des principaux théâtres lyriques français, reposant sur l'intégration systématique à ces maisons d'une

73 Mis à part l'opéra de Paris, et dans une moindre mesure, l'opéra de Lyon.

troupe d'insertion, nous semble constituer une contrainte raisonnable.

b) Troupe d'insertion ou chanteurs en résidence

L'opéra de Lyon a récemment changé l'appellation "chanteurs en troupe" par celle de "chanteurs en résidence", sans doute moins connotée par notre passé. En tout état de cause, le fonctionnement lyonnais nous semble constituer un bon modèle :

- les chanteurs restent trois ans dans ce statut
- l'opéra s'engage à les faire travailler entre 15 et 45 semaines par an (d'une à deux productions par an à quatre ou cinq, auxquelles s'ajoutent des récitals et la possibilité de travailler avec des chefs de chant du théâtre)
- ils ont la faculté de travailler ailleurs
- ils sont payés à la production.

Il s'agit donc d'une garantie d'activité et de stabilité pour des jeunes chanteurs, au sein d'une grande maison.

c) Une contrainte qui serait liée à l'apport de l'Etat

La nécessité d'accueil de chanteurs en résidence serait liée à l'apport que l'Etat fait au budget de ces théâtres. Le seuil de déclenchement pourrait se situer à 4 MF, ce qui conduirait huit opéras français (Paris et Lyon inclus) à accueillir des chanteurs en résidence.

Ajoutons ici que l'accueil d'une telle troupe n'engage à aucune dépense supplémentaire, la seule contrainte réelle étant de garantir une activité à des jeunes chanteurs.

L'opéra de Lyon accueille une douzaine de chanteurs dans ce statut. L'opéra de Paris pourrait en accueillir autant, les opéras nationaux de région au moins six, et les autres quatre.

5 - Les compagnies d'art lyrique

a) Un investissement peu coûteux et efficace

L'Etat soutient six compagnies lyriques à l'heure actuelle (Arcal, Péniche opéra, Opéra éclaté, Atelier lyrique de Tourcoing, Justiniana, l'Opéra nomade). Ces six compagnies, qui totalisent ensemble près de 400 représentations lyriques par an, se sont partagé un total de 10 MF de subventions de l'Etat en 2000.

On voit qu'il s'agit d'un fonctionnement peu coûteux pour la collectivité, qui vient compléter, en termes d'approche artistique et d'implantation sur le territoire, l'action des théâtres lyriques. En particulier, leur présence régulière ou pérenne dans certains lieux ne disposant pas de force de production, permet à ces maisons de demeurer des foyers de production et de diffusion lyrique.

L'exemple de l'Atelier lyrique de Jean-Claude Malgloire, qui réside à Tourcoing depuis vingt ans, ou celui de l'Arcal, qui a entamé une collaboration avec l'opéra de Reims et la région Champagne Ardennes, l'indiquent nettement.

b) Favoriser le développement et le rayonnement des compagnies sur le territoire

La consolidation de ces compagnies, mais aussi le développement de leur nombre en France, est un objectif important, tant pour assurer une plus forte présence de l'art lyrique sur le territoire, que pour permettre une meilleure insertion des jeunes chanteurs. Un objectif de dix compagnies soutenues par l'Etat semblerait adapté aux besoins que l'on peut constater simplement en observant le nombre de théâtres lyriques inemployés à l'heure actuelle, ou le succès public que rencontrent généralement les productions de ces compagnies.

La mise en place d'une structure de type JTN⁷⁴ permettrait en outre de faciliter encore le lien

⁷⁴ Le fonctionnement du JTN est succinctement décrit dans la section 2 c) de la partie II.

établi entre les jeunes chanteurs et les compagnies lyriques.

6 - Chœurs et ensembles vocaux

S'agissant des chœurs et des ensembles vocaux, deux types d'objectifs nous semblent importants à considérer.

a) Faciliter le contact entre les étudiants et les réalités professionnelles

La création d'un espace de liaison, sous forme de stages, entre le monde professionnel et le monde étudiant, est une composante importante de l'insertion des jeunes dans de nombreuses catégories professionnelles de notre pays. On a vu que cet espace était peu développé en France, s'agissant des métiers musicaux.

L'exemple des "académies d'orchestre"⁷⁵ en Allemagne a montré à la fois l'efficacité de telles mesures et leur faisabilité dans le domaine musical. Pourquoi ne pas instaurer ce type de structures en France, notamment pour les chanteurs ?

Il faudrait aujourd'hui établir un statut de stagiaire dans les formations soutenues par l'Etat, qui établisse un lien constant entre les conservatoires d'un côté, les ensembles et les chœurs de l'autre. En outre, cette mesure serait de nature à mettre davantage en valeur l'activité des chanteurs tuitistes de notre pays.

Il va de soi qu'une telle mesure devrait être envisagée tant pour les ensembles et les chœurs, que pour les orchestres.

b) Développer le nombre des ensembles vocaux

On a vu que l'émergence d'ensembles vocaux dans les années 80 a imprimé une évolution très positive à la vie musicale en même temps qu'au métier de chanteur. Toutefois, la

75 C'est Herbert von Karajan qui a créé la première académie d'orchestre en Allemagne, lorsqu'il dirigeait la Philharmonie de Berlin. Depuis, cet exemple a été suivi par d'autres orchestres allemands, après une large concertation entre les organisations professionnelles. Le DOV (association allemande des orchestres) a établi une série de recommandations que nous reproduisons ici, car elle exprime bien ce que représente, pour un jeune musicien, une participation à une académie d'orchestre.

Les conditions nécessaires à une formation professionnelle en tant que musicien d'orchestre sont des dispositions instrumentales accomplies et une capacité au jeu collectif au sein d'un orchestre. Afin d'améliorer les chances d'insertion des diplômés des Hochschule, une opportunité de pratique au sein d'un orchestre est offerte aux jeunes musiciennes et musiciens.

L'association allemande des orchestres soutient cette initiation à la pratique orchestrale dans les conditions suivantes.

- 1. Le stage d'orchestre se fait en règle générale à la suite des études supérieures. Dans le cas où la Hochschule et l'orchestre concernés ont leur siège dans la même région, le stage peut être effectué en même temps que les études, après accord de la Hochschule.*
- 2. La limite d'âge des stagiaires est de 27 ans.*
- 3. Le succès à une audition est nécessaire pour entrer dans l'orchestre.*
- 4. La présence des stagiaires à des services d'orchestre sera préparée par un cours. Le cours sera dispensé par un membre du pupitre correspondant ou par un professeur de Hochschule choisi en accord avec l'orchestre.*
- 5. Afin d'assurer une préparation approfondie des œuvres orchestrales, les stagiaires ne participeront pas à plus de 15 services par mois. Dans les premiers temps de la formation, l'attention sera particulièrement portée sur la préparation des répétitions et sur les concerts qui en résultent.*
- 6. La formation s'étend sur une saison.*
- 7. Le nombre de places de stagiaires repose sur le planning de travail effectif de l'orchestre, afin que l'objectif de formation soit évident et que les stagiaires ne soient pas utilisés pour une décharge de services ou comme remplaçants peu coûteux.*
- 8. La formation professionnelle a un caractère d'étude et doit se dérouler en bonne entente avec la Hochschule. Elle n'est par conséquent pas payée, mais une indemnité de formation sera néanmoins accordée pour les besoins de base du stagiaire (en général 1000 à 1500 DM par mois).*
- 9. Les stagiaires reçoivent un certificat de l'orchestre à la fin de leur formation.*

précarité de leur situation administrative et financière doit nous alerter et nous conduire à leur assurer un avenir plus stable.

Cette attention doit cependant aller au-delà du cas d'un ou de deux de ces ensembles, pour atteindre à une logique d'aménagement du territoire, proche, dans l'esprit, de ce qui a conduit à la mise en place du réseau des orchestres de région. Un tel réseau de chœur de chambre fournirait l'assise d'un renouveau en profondeur du paysage vocal français, chacun de ces chœurs pouvant à la fois illustrer des répertoires propres à ces effectifs, et constituer le noyau de chœurs d'oratorio comme l'appoint de chœurs d'opéra.

CONCLUSION

Jusqu'aux années 60, la formation d'un chanteur le destinait presque exclusivement à une activité lyrique, celle de soliste ou celle d'artiste des chœurs. Son entrée dans la vie professionnelle, qui intervenait généralement peu de temps après le début de ses études musicales, était facilitée par quelques facteurs propres à la vie musicale française de cette époque :

- *une activité lyrique plus soutenue qu'aujourd'hui,*
- *des troupes qui assuraient la majeure partie des distributions, garantissaient un emploi durable aux chanteurs et favorisaient leur "formation continue" comme l'évolution de leur carrière*
- *une utilisation de la langue française pour les ouvrages étrangers, qui limitait les effets de la concurrence.*

Depuis lors, une série d'événements est venue modifier considérablement la situation des chanteurs en France, et en particulier, restreindre le nombre des emplois disponibles :

- *la disparition des troupes*
- *la mise en place d'un système de production conduisant à une diminution du nombre des ouvrages présentés dans chaque opéra, avec des distributions faisant principalement appel à des chanteurs très établis*
- *une diminution du nombre des théâtres lyriques en activité*
- *la pression d'une concurrence internationale, liée à l'utilisation des langues originales pour les ouvrages, et par le truchement du disque, à l'établissement d'un certain standard de qualité.*

D'autres facteurs ont également contribué à faire évoluer le métier des chanteurs durant cette période :

- *les effets du "mouvement baroque", qui ont provoqué la mise en place de nouveaux réseaux et modes de production, et l'émergence d'un nouveau profil de chanteurs*
- *la création d'un nombre significatif d'ensemble vocaux, liés ou non au secteur baroque, qui ont entraîné le renouveau, la diversification et la valorisation du métier de chanteur tuitiste.*

+ +
+

En dépit de réformes importantes, d'évolutions courageuses aux abords et au cours des années 90, et d'expériences en cours intéressantes et fructueuses, les constats relevés dans la première partie de ce rapport tendent à indiquer que notre système d'enseignement ne s'est qu'incomplètement adapté aux transformations de la vie musicale.

En particulier, nous avons pu mettre en évidence :

- *une rupture dans le cheminement des apprentis chanteurs résultant, d'une part, du peu de place fait à la musique dans l'enseignement général, et d'autre part, de la prise en charge tardive des élèves chanteurs par l'enseignement spécialisé*
- *le peu d'importance accordé à l'apprentissage du chant dans le réseau des ENM et des CNR*

- des défauts de cohérence manifestes entre les cursus de la formation initiale et ceux de la formation supérieure, qui se traduisent par une concurrence stérile entre ceux-ci et par un manque de candidats à l'entrée des CNSMD
- des problèmes de cohérence entre le niveau théorique de la formation des CNSMD et le niveau réel de la majorité de leurs étudiants chanteurs
- et globalement, la faible adéquation des filières de formation des chanteurs (initiale et supérieure) avec, d'une part, la durée nécessaire à la formation d'un musicien (15 ans) et, d'autre part, les réalités d'une carrière qu'il convient d'aborder suffisamment tôt (25 ans au minimum).

Il est apparu parallèlement que les efforts entrepris pour améliorer l'insertion des chanteurs dans la vie professionnelle se heurtent à des difficultés récurrentes. En particulier, nous avons noté :

- le caractère isolé et artificiel des centres de formation lyriques lorsqu'ils ne sont pas situés dans une maison d'opéra dont le directeur montre un intérêt fort pour l'insertion des jeunes chanteurs dans la vie de son théâtre
- la grande rareté et néanmoins la grande utilité des troupes d'insertion, lien précieux et presque unique entre les jeunes chanteurs et le monde de l'opéra (mis à part celui qu'assurent les compagnies d'art lyrique).

En outre, nous avons jugé utile de rappeler :

- la précarité des ensembles vocaux et leur faible densité en France, en même temps que l'évolution très positive qu'ils impriment à la vie musicale et à l'emploi des chanteurs
- le manque de valorisation du métier d'artiste de chœur, qui constitue pourtant l'un des rares débouchés stables pour les chanteurs de notre pays.

+ +
+ +

Nous avons ensuite été conduits à formuler un certain nombre de propositions et de recommandations.

Quatre de ces propositions nous semblent devoir être envisagées prioritairement, deux étant liées à l'enseignement spécialisé, les deux autres à l'insertion des chanteurs dans la vie professionnelle.

S'agissant de l'enseignement spécialisé, nous préconisons :

- de reconsidérer l'intégralité du cursus de formation des chanteurs, en prenant d'une part en compte les quinze années nécessaires à la formation d'un musicien, et d'autre part l'âge souhaitable de fin des formations initiales et supérieures (25 ans), et donc en faisant en sorte que la formation d'un chanteur puisse débiter dès l'âge de 8 ou 10 ans (et non 16 ou 18 ans comme dans la très large majorité des établissements aujourd'hui)
- de mettre dès lors en place des filières vocales dans les ENM et les CNR, qui permettent à de jeunes enfants d'aborder leur apprentissage musical par le biais de la voix, comme d'autres l'abordent par le biais du piano ou de la guitare ; la création de ces filières nécessite d'augmenter le nombre des classes de chant dans ces établissements, et de prévoir une formation complémentaire pour les professeurs en place souhaitant approfondir leur approche pédagogique à destination des enfants.

S'agissant de l'insertion des jeunes chanteurs, nous proposons :

- de demander à tous les opéras recevant une aide de l'Etat supérieure à 4 MF (soit 8

théâtres lyriques) d'intégrer une troupe d'insertion (ou chanteurs en résidence) à leur fonctionnement artistique, sur le modèle de ce qui se déroule à l'opéra national de Lyon (mais en adaptant les effectifs aux besoins de la production de chaque théâtre); cette mesure, qui n'entraînerait aucun surcoût, permettrait l'insertion d'environ 18 chanteurs chaque année

- *de compléter les dispositifs existant dans les opéras nationaux en matière d'aide à l'insertion, par la mise en place d'un dispositif complet d'opéra-studio, comprenant à la fois un centre de formation et une troupe d'insertion (ou chanteurs en résidence) ; cette mesure permettrait en outre de favoriser une action régionale accrue de ces opéras, à l'image de ce que réalise l'opéra de San Francisco.*

+ +
+

S'agissant des CNSMD, nous proposons :

- *de reconsidérer l'organisation des troisième et quatrième années du cursus, de manière à donner une plus nette priorité à l'apprentissage des répertoires, et à l'abord d'une grande variété de situations musicales*
- *de développer l'information, l'évaluation et l'orientation des étudiants, et ce dès le début des cursus*
- *de faciliter le changement de professeur pour chaque étudiant parvenu à mi-parcours de son cursus*
- *de transformer le cycle de perfectionnement selon deux tendances, l'une visant à proposer aux étudiants des stages longs (un an ou deux) dans un pays étranger, l'autre à constituer un centre de ressources pour des théâtres lyriques désireux d'engager des étudiants des CNSMD, en y associant une procédure du type de ce que le JTN propose pour les jeunes acteurs.*

S'agissant des maîtrises, nous recommandons, outre le maintien de l'effort de renouveau entrepris depuis vingt ans :

- *d'adapter les classes à horaires aménagés (CHAM) aux rythmes des maîtrisiens*
- *de mettre en place des équivalences entre les maîtrises et l'enseignement spécialisé.*

S'agissant des compagnies d'art lyriques, nous proposons :

- *de poursuivre leur consolidation et leur développement, en portant à dix le nombre des compagnies soutenues par l'Etat ; cette évolution est nécessaire à la fois pour favoriser l'insertion des jeunes chanteurs et pour conforter la présence de l'art lyrique sur tout le territoire.*

S'agissant des chœurs et des ensembles, nous recommandons :

- *de mettre en place un statut de stagiaire dans les chœurs et les ensembles, en s'inspirant des "académies d'orchestre" attachés aux orchestres allemands*
- *de favoriser la mise en place d'un réseau de chœurs de chambre en France, chacun de ces chœurs pouvant à la fois illustrer des répertoires propres à ces effectifs et constituer le noyau de chœurs d'oratorio comme l'appoint de chœurs d'opéra.*

+ +
+

On a vu que les difficultés auxquelles étaient confrontés les chanteurs dans notre pays

tenaient principalement, d'une part, aux ruptures que l'on peut observer dans l'organisation des cursus de l'enseignement spécialisé, et d'autre part, aux problèmes d'insertion que génèrent un secteur d'emploi globalement anémié et incomplètement relié aux réalités internationales.

Abusons encore de l'attention du lecteur en lui faisant part d'une préoccupation et d'un souhait, qui ne sont pas sans lien avec les problèmes d'emploi que connaissent les chanteurs.

Notre préoccupation a trait aux regroupements actuellement envisagés entre certaines de nos maisons d'opéras⁷⁶.

Certes, ces regroupements sont séduisants si l'on considère qu'ils permettront une mutualisation des moyens des maisons concernées, et que cette mutualisation pourra conduire à maintenir, voire à augmenter le nombre des productions, comme à améliorer leur qualité. Ces regroupements pourront aussi permettre de développer des moyens communs, comme par exemple une troupe de chanteurs en résidence, ou un opéra-studio assurant un travail de diffusion régionale.

Cependant, de tels regroupements pourraient aussi, sous prétexte de rationalisation des coûts, traduire une volonté des collectivités concernées de diminuer l'effort consenti au profit de l'art lyrique. Dès lors, c'est à une nouvelle diminution de la capacité de production lyrique de notre pays que l'on risquerait d'assister, avec les conséquences que l'on imagine sur l'emploi et l'insertion des chanteurs.

Notre souhait a trait, quant à lui, à la formation des chefs d'orchestre. Nous avons déjà attiré l'attention du lecteur sur les conséquences, dans la carrière des chanteurs français, d'un manque de chefs lyriques français de tout premier plan. Nous souhaitons redire ici combien l'absence d'une filière efficace en matière de formation et d'insertion des chefs d'orchestre est dommageable à la vie musicale française prise dans son ensemble (lyrique⁷⁷ ou non lyrique, professionnelle ou non professionnelle), comme à son rayonnement international.

Car à l'évidence, une grande part des pouvoirs de décision et d'influence sur la vie musicale se trouve concentrée entre les mains des chefs d'orchestre.

Dès lors que peu de chefs français sont placés dans des positions réellement internationale (le monde baroque mis à part), et dès lors tous les postes majeurs en France sont détenus par des chefs venant de pays étrangers, il est fatal que les liens usuels et musicaux existant entre des musiciens de même origine (en l'occurrence entre des chefs et des solistes instrumentistes ou chanteurs formés dans les mêmes écoles ou les mêmes pays) viennent à manquer cruellement à plusieurs stades de notre fonctionnement musical et de son rayonnement international.

Ce dysfonctionnement a des conséquences lourdes, au-delà du strict cercle des musiciens, sur le travail de nombreux acteurs de la vie musicale (administrateurs d'orchestres, d'opéras, agents, responsables de maison de disques...) comme sur le coût de nos institutions (le prestige importé coûte fort cher).

Nous avons su faire preuve d'efficacité en améliorant la formation des instrumentistes, nous avons su faire preuve d'imagination lorsque nous voulions améliorer la formation et l'insertion des quatuors à cordes...

76 Entre les opéras de Nantes et Angers, de Metz et Nancy, de Marseille, Avignon et Toulon.

77 Il faut insister sur l'importance particulière des maisons d'opéra, en Allemagne, dans le processus d'insertion des chefs d'orchestre, et sur les liens étroits qui se tissent durant ce cheminement entre les apprentis chefs et les chanteurs. Le cursus traditionnel passe en effet par une formation de pianiste-chef de chant, qui conduit ensuite à cheminer au sein d'un opéra, depuis la position de répétiteur des chœurs jusqu'à la responsabilité de chef d'orchestre.

Notre souhait est que la même imagination et la même efficacité soient mobilisées s'agissant de la formation et de l'insertion des chefs d'orchestre.

ANNEXE 1

LISTE DES PERSONNES RENCONTREES

CHANTEURS

- Hanna Bayodi, étudiante au CNSMD de Paris
- Fernand Bernardi, en résidence à l'opéra de Bordeaux
- Marie Bry, production de "Vertiges" à Bordeaux, élève du CNR de Bordeaux
- Thierry Cantero, production de "Vertiges" à Bordeaux
- Caroline Chassany, membre d'Accentus
- Pierre Corbel, membre d'Accentus
- Jérôme Correas
- Hélène Delavault
- Marie Devellereau
- Natalie Dessay
- Paul-Alexandre Dubois, membre d'Accentus
- Jean-Paul Fouchécourt
- Ainhoa Garmendia, pensionnaire du Cnipal 99/2000
- Paul Gay (en résidence à l'Opéra de Lyon)
- Philippe Georges (en résidence à l'Opéra de Lyon)
- Salomé Haller
- François Le Roux
- Svetlana Lifar (en résidence à l'Opéra de Lyon)
- François Lis, étudiant au CNSMD de Paris
- Marc Mauillon, étudiant au CNSMD de Paris
- Laurent Naouri
- Ronan Nedelec, étudiant au CNSMD de Paris
- Guillaume Perrault, membre d'Accentus
- Françoise Pollet
- Philippe Rabier, supplémentaire au CFL de Paris, ancien élève du CNSMDP
- Marie-Bénédicte Souquet, étudiante au CNSMD de Paris
- Muriel Soutif, étudiante au CNSMD de Paris
- Blandine Staskewitsch, étudiante au CNSMD de Paris
- Alexandre Swan, étudiant au CNSMD de Paris
- Jean Teitgen, étudiant au CNSMD de Paris

OPERAS

- Bordeaux
 - Thierry Fouquet, directeur
 - Isabelle Masset, déléguée au lyrique (qui a maintenant rejoint

-
-
- l'opéra de Nancy)
- Genève
 - Renée Auphan
 - Lausanne
 - François-Xavier Hauville, directeur
 - Lyon
 - Alain Durel, directeur
 - René Massis, responsable des distributions
 - Metz
 - Danielle Ory, directrice
 - Montpellier
 - Henri Maier, directeur (directeur désigné à l'opéra de Leipzig)
 - Nancy
 - Laurent Spielman, directeur désigné
 - Paris - Bastille
 - Hugues R. Gall, directeur
 - Christian Schirm, adjoint au directeur
 - Pal Christian Moe, chargé des distributions
 - Paris – Châtelet
 - Jean-Pierre Brossmann, directeur
 - Paris – Théâtre des Champs Elysées
 - Dominique Meyer, directeur
 - Rennes
 - Daniel Bizeray, directeur
 - Strasbourg
 - Rudolf Berger, directeur
 - Toulouse
 - Nicolas Joël, directeur

CHŒURS ET ENSEMBLES

- Accentus
 - Laurence Equilbey
- Arts Florissants
 - Luc Bouniol-Laffont, délégué général
 - Pascal Duc, conseiller musical
- Chœur de l'opéra de Bordeaux
 - Jacques Blanc, chef du chœur
 - Jean-Jacques Martinez, régisseur et ancien membre du chœur
 - Chanteurs délégués du chœur
- Chœurs et Solistes de Lyon
 - Bernard Tétu
 - Anne-Christine Taberlet, administratrice
- Les Jeunes Solistes
 - Rachid Safir
- Pôle d'art vocal de Bourgogne
 - Pierre Cao
- Radio France
 - Jean-Marie Gouëlou, délégué général

COMPAGNIES

- Arcal
 - Christian Gangneron

- Péniche Opéra
 - Mireille Laroche

CENTRES DE FORMATION

- Centre de musique baroque de Versailles : les Chantres de la Chapelle
 - Vincent Berthier de Lioncourt, directeur du centre
 - Olivier Schneebeli, directeur musical
 - Graziella Vallée, déléguée générale de la maîtrise
- Colmar : Jeunes voix du Rhin
 - Matthew Jocelyn, directeur
- Lyon : Opéra-studio
 - Jacques Chalmeau, responsable des études musicales
- Marseille : Cnipal
 - André Jouve, président du conseil d'administration
 - Gérard Founau, délégué général (conversation téléphonique)
- Paris : Centre de formation lyrique
 - Anna Ringart, directrice
 - Janine Reiss, responsable des études musicales
 - Véronique Moulin, administratrice
- Royaumont : Centre de la voix
 - Francis Maréchal, directeur de la fondation

CNSMD, CNR et ENM

- Paris : CNSMD
 - Alain Poirier, directeur
 - Jean-Marc Demeuré, responsable du département voix
 - Mireille Alcantara, professeur de chant
 - Peggy Bouveret, professeur de chant
 - Glenn Chambers, professeur de chant
 - Magali Damonte, professeur de chant
 - Robert Dumé, professeur de chant
 - Isabelle Guillaud, professeur de chant
 - Gerda Hartman, professeur de chant
 - Anne Grappotte, professeur d'accompagnement vocal
 - Serge Zapolsky, professeur de direction de chant
 - Dan Lusgarten, responsable de la filière pédagogie
- Lyon : CNSMD
 - Henry Fourès, directeur
 - Jean-Marc Loreau, conseiller aux études musicales
 - Isabelle Germain, professeur de chant
 - Brian Parsons, professeur de chant
 - Marie-Claude Vallin, professeur de chant - musique ancienne
 - Bernard Tétu, professeur de direction de chœurs
 - Michel Tranchant, professeur d'accompagnement
- Angers: CNR
 - John-Richard Lowry, directeur
- Bordeaux : CNR
 - Jean-Luc Portelli, directeur
 - Irène Jarsky, responsable du département voix
 - Eliane Lavail, responsable du chant choral, de la classe de direction de chœur, directrice artistique du centre polyphonique

- Boulogne: CNR
 - Alfred Herzog, directeur
- Lyon : CNR
 - René Clément, directeur
 - Jean-François Pacot, directeur adjoint
 - Catherine Maertens, professeur
- Metz : CNR
 - Philippe Lesburguères, directeur
- Montbéliard : ENM
 - Jean-Jacques Griesser, directeur
 - Brigitte Rose, professeur
- Paris : CNR
 - Jacques Taddei, directeur
- Poitiers : CNR
 - Eric Sprogis, directeur
- Strasbourg: CNR
 - Marie-Claude Segard, directrice
 - Jean-Louis Weber, coordonateur du département chant
 - Catherine Bolzinger-Causse, responsable des chœurs et de la classe de direction de chœur
- Toulouse : CNR
 - Marc Bleuse, directeur
 - Les membres du département voix

MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

- Alain Arnaud, conseiller de la ministre pour la musique
- Daniel Blanc, inspecteur général - DMDTS
- Michel Decoust, inspecteur général - DMDTS
- François Garcia, inspecteur général - DMDTS
- Patrick Juré, sous-directeur - DMDTS
- Anne Minot, chef du bureau des pratiques amateurs - DMDTS
- Anne-Marie Rochon, documentaliste - DMDTS

ET...

- Gilbert Amy, compositeur, ancien directeur du CNSMD de Lyon
- Christopher Bayton, ancien administrateur des Arts Florissants
- Jean-Pierre Blivet, professeur de chant
- Christine Bullin, administratrice de l'ensemble Chanticleer, ancienne directrice du Centre de formation lyrique de l'opéra de Paris
- Thérèse Cédelle, agent artistique
- Caroline de Corbiac, professeur de chant aux Pages de la chapelle et au jeune chœur de Paris
- Guillaume Deslandres, fondateur de l'Institut français d'art choral
- Marc-Olivier Dupin, conseiller pour la musique au ministère de l'Education nationale, ancien directeur du CNSMD de Paris
- Louis Erlo, metteur en scène, ancien directeur de l'opéra de Lyon
- Georges-François Hirsch, directeur général de l'orchestre de Paris
- Alain Lanceron, directeur de EMI France, président de Virgin classic

- Stéphane Lissner, directeur du Festival d'Aix-en-Provence
- Brigitte Marger, directrice générale de la Cité de la musique
- Pierre Médecin, metteur en scène, directeur de la Chambre des directeurs de théâtres lyriques
- Alain Moène, compositeur, ancien délégué général du Chœur de Radio France
- Richard Miller, chanteur, pédagogue
- Jean-Michel Nectoux, musicologue, ancien directeur adjoint de la musique à Radio France
- Anne Poursin, directrice générale de l'orchestre national de Lyon, ancienne administratrice des Arts Florissants
- Christine Roustan-Demangel, professeur de chant
- Bruno Schuster, ancien directeur des Arts Florissants
- Caroline Sonrier, directrice d'Ile de France Opéra et Ballet, directrice désignée de l'opéra de Lille
- Florent Stroesser, directeur technique et pédagogique de l'Institut européen de chant choral
- Alain Surrans, directeur artistique de Salabert, ancien conseiller pour la musique à la DMDTS
- Inge Theis, ancienne inspectrice générale à la DMD (ministère de la culture et de la communication) et ancienne responsable du département voix au CNSMD de Paris
- Paolo Zedda, professeur de chant, chargé de cours au CNSMD de Paris

ANNEXE 2

LETTRE DE MISSION