



© Fabrice Bourdeau
Garde républicaine

CONCERT

Chœur de l'Armée française

Grands Airs

**Mercredi 1er décembre à 10h
et jeudi 2 à 10h et 13h30**
TÉAT Champ Fleuri

durée : 1h | tout public

Fiche ressource

David Sarie

Professeur relais des TÉAT Réunion,
théâtres du Conseil Départemental de La Réunion
auprès de la délégation académique à l'éducation artistique
et à l'action culturelle.



TÉAT
ILE DE LA RÉUNION

www.teat.re

Le Chœur

Le chœur, ou chorale, est traditionnellement divisé en quatre pupitres, ou sections d'orchestre : soprano, alto, ténor, basse.

Le nom « chœur » vient de la place qu'il occupe dans l'église lors des célébrations religieuses. Le mot vient du latin *chorus* et du grec *choros*. Il désignait une danse en groupe avant que d'être le groupe représentant la société dans la tragédie. Ce terme signifie littéralement « cohorte ». Il constitue le mode d'exécution de la musique dans le chant grégorien et liturgique avant qu'il ne se divise à partir du XII^{ème} / XIII^{ème} siècle en parties vocales. A partir du XVIII^{ème}, le chœur intègre l'oratorio, la cantate, le motet, l'opéra dans lequel il jouera un rôle de plus en plus important dans le développement du drame, ne se cantonnant plus au rôle de répons.

Aujourd'hui, les chœurs mixtes, composés de deux pupitres féminins, soprano et alto, et deux masculins, ténor et basse, peuvent être dédoublés ou divisés en trois pour donner des polyphonies plus riches. Lorsqu'il n'y a qu'un pupitre, le chœur chante à l'unisson. Les chœurs masculins sont, quant à eux, plutôt composés de ténors divisés en 2 pupitres, de barytons et de basses.

Soprano

De l'italien *sopra* qui signifie « dessus », le terme « soprano » est utilisé dès le XVII^{ème}. Chanteur.se dont la voix est la plus haute, traditionnellement chargé.e de chanter la mélodie principale. Son étendue va du si² au do⁵, ce qui représente deux octaves. Généralement, il s'agit d'une voix féminine ou enfantine. Il existait des sopranos masculins qui étaient des castrats ou de jeunes garçons avant la puberté. Aujourd'hui, des hommes capables de chanter avec des voix de faussets sont nommés contreténors ou sopranistes.

Alto

Alto ou Contralto ou Contreténor alto désigne dans un chœur d'enfants la tessiture des garçons qui n'ont pas encore mué, ou plus généralement des voix féminines. Sa tessiture va généralement du fa² au fa⁴.

Ténor

Du latin *tenere* qui signifie « tenir », cette tessiture correspond à la voix masculine la plus aigüe et s'étend généralement du do² au si³. Dans les formations classiques, les ténors sont traditionnellement chargés de la mélodie principale.

Basse

La basse est la tessiture de voix masculine la plus grave.

Baryton

On compte dans le Chœur de l'Armée française des barytons qui sont des chanteurs dont la voix possède une tessiture moyenne, entre les ténors et les basses. Dérivé du grec *barytonos*, le terme est souvent employé pour désigner une voix soliste, mais peut également être employé au sein d'un pupitre de chœur.

L'anthropologie a mis en exergue le fait que le chant choral accompagne et soutient l'unité des groupes sociaux. Il semble pratiqué depuis des temps immémoriaux et de manière universelle car en dehors de l'Europe et l'Asie, on le retrouve dans des cultures très diverses (tribus d'Océanie, d'Amazonie, d'Afrique). Il accompagne des rites propitiatoires, expiatoires, le rappel des mythes et des valeurs fondatrices qui ponctuent la vie sociale tout comme les temps de travail collectif.

C'est cette fonction d'unification du chant choral qu'utilisera le pape Grégoire (590-604) en réformant des chants liturgiques qui s'imposeront dans toute la chrétienté et en instaurant la *Schola Cantorum* qui servira de modèle aux *scholae*, rattachées aux cathédrales, qui émergeront en Europe et s'imposeront comme forme d'enseignement du chant dans les écoles.

Ces structures seront instrumentalisées par le pouvoir politique et ce dès l'avènement des carolingiens en Europe. Charlemagne dans son *admonitio generalis* ordonnera « *qu'il y ait des écoles de lecture pour les enfants. Que les psaumes, les notes, le chant, le calcul et la grammaire soient enseignés dans tous les monastères et tous les évêchés* ». Ce n'est qu'à la Révolution française que ces institutions disparaîtront pour être remplacées, dès 1795, par des Conservatoires de Musique.

Si le chant à l'unisson et les formations chorales sont instrumentalisées par les différents régimes politiques pour rassembler la population et transmettre des valeurs, ils le sont tout autant par les minorités opprimées et les mouvements contestataires.

Ainsi, on pensera aux chants des esclaves dans les colonies américaines qui donneront naissance au *negro spiritual*.



La tradition du concert public en France et en Europe

Il s'agit d'une pratique relativement récente au point de vue de l'histoire de la musique. Quasiment jusqu'au XVIII^{ème} siècle, à quelques exceptions près, la représentation de spectacles musicaux était l'apanage des autorités politiques et religieuses. La musique d'orchestre et de chœur était jouée dans le cadre des cours aristocratiques et royales, des offices religieux et dans l'Antiquité ou encore à la Renaissance. Les grandes fortunes vont utiliser le concert privé pour affirmer devant un public d'invités leur richesse.

À la fin du XVII^{ème} siècle, des musiciens vont organiser des concerts privés et payants à leur domicile afin de s'assurer de nouvelles sources de revenus. Parallèlement, des Académies de musique se développent durant le XVII^{ème} et le XVIII^{ème} siècles et offrent la possibilité à leurs membres et leurs invités d'assister à des concerts. Tous ces concerts étaient donc destinés aux élites sociales si l'on fait exception à Rome du Théâtre des Quatre Fontaines de la famille Barberini qui proposait des représentations ouvertes à tous moyennant un prix d'entrée.

Historiquement, le concert public s'invente très récemment, au XVIII^{ème} siècle. C'est en créant le « Concert spirituel » en 1725 que Anne Danican Philidor (1681-1728), hautboïste à la Chapelle Royale, pu donner des représentations publiques en dehors des fêtes religieuses et des jours où l'Opéra ne jouait pas. Soit environ trente jours par an. Avec cette institution, l'accès au concert n'est plus réservé à l'aristocratie, les œuvres interprétées ne sont plus instrumentalisées à des fins politiques ou religieuses, c'est-à-dire que la musique est l'objet central du spectacle. Nous sommes là dans une logique de conquête de l'espace public qui fait écho aux idées politiques portées par le mouvement des Lumières.

Le concert n'est pas perçu comme un simple divertissement ou un événement mondain. Il est conçu comme un moyen d'élever l'âme des spectateurs. La figure du mélomane fait alors son apparition. La musique n'est plus seulement un art social dont le goût est déterminé par des autorités instituées. Au contraire, l'œuvre interpelle en propre l'auditeur dans sa sensibilité individuelle. Elle ne peut être jugée qu'en comparaison avec d'autres œuvres de même genre. L'audition de l'œuvre musicale ouvre donc sur un échange avec les autres spectateurs pour en juger les mérites. Se constitue un discours autonome sur la musique au sein duquel vont se forger les catégories esthétiques à partir desquelles seront appréhendées les œuvres musicales.

Avec le XIX^{ème} siècle vont émerger un grand nombre de lieux dédiés à la présentation publique de musique : théâtres, opéras, salles de concert, kiosques musicaux. Toutefois, la pratique du concert est très largement le fait des classes sociales les plus favorisées et devient un signe de distinction. Les programmes des soirées musicales sont variés afin de ne pas lasser le public et consistent souvent en un florilège de passages d'œuvres

symphoniques et de chants (romance et bel canto). Le concert devient l'occasion pour les artistes de faire montre de leur virtuosité.

Ce sont les concerts organisés par la Société des Concerts du Conservatoire de Paris qui vont être les premiers à créer le concert de musique symphonique. Ceux-ci sont dirigés par un chef d'orchestre qui n'est plus un musicien qui dirige ses collègues mais devient une fonction à part entière tant l'écriture des compositions devient complexe et la taille des formations musicales importante. Ils ne s'adressent plus au tout venant mais à un public averti capable d'une écoute attentive.

Deux formes de concerts coexistent. Un concert savant qui nécessite une écoute attentive, silencieuse, qui donne lieu à l'entracte ou à l'issue du concert à des échanges soutenus. Un concert mondain essentiellement dédié à l'Opéra Bouffe avec des extraits d'œuvres variées durant lesquels les spectateurs échangent, vont et viennent dans la salle, manifestent leur plaisir ou leur déception. Robert Schuman écrivait en 1835, « *Pendant des années j'ai rêvé d'organiser des concerts pour les sourds-muets, comme ça nous pourrions apprendre d'eux à bien se comporter pendant les concerts, surtout quand la musique est très belle* ». ¹

C'est dans le premier tiers du XIX^{ème} siècle qu'apparaît l'habitude d'applaudir à la fin de la représentation, qui se généralise dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Les compositeurs romantiques pensent leur musique symphonique comme une unité sans interruption. Le public doit donc se laisser guider. S'institue alors une organisation généralisée du concert. Un temps d'écoute plus ou moins silencieux suivi de la manifestation publique des émotions des auditeurs. Le comportement du spectateur se conforme désormais à un code social communément admis. Cependant, l'aura de certains grands compositeurs pourra être suffisante pour contrarier ces habitudes. Ainsi, on pensera à Wagner qui interdira les applaudissements durant la représentation et plongera son public dans le noir pour n'éclairer que la scène de son opéra de Bayreuth, ou encore Gustav Mahler qui exigera que les retardataires attendent l'entracte pour rejoindre leur place dans la salle.

À partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle vont être fondés les Concerts Populaires, à l'initiative du chef d'orchestre Jules Pasdeloup, sous la rotonde du Cirque d'hiver, qui permettaient de rassembler quatre mille personnes. Le succès de ces concerts dont le prix d'entrée est modique va constituer un nouveau public de la musique symphonique. Il ne s'agissait pas seulement pour Pasdeloup de faire de l'argent mais de donner accès au plus grand nombre à ce qu'il considérait comme un facteur de civilisation. La troisième République soutiendra cette institution dans sa vocation d'émancipation des classes populaires. Les concerts vont se développer tout au long du XX^{ème} siècle.

¹ Alette de Laleu, *Petite histoire des applaudissements dans la musique classique* : <https://www.francemusique.fr/musique-classique/petite-histoire-des-applaudissements-dans-la-musique-classique-845>

La Garde républicaine



La « Garde républicaine » est née en 1979 par décision du Président de la République Valéry Giscard d'Estaing. Elle est le fruit de la scission en deux unités, le 1^{er} et le 2^{ème} régiments d'infanterie de la Garde républicaine, du régiment d'infanterie de la « Légion de la Garde républicaine de Paris » qui existait depuis l'avènement de la III^{ème} République en 1870.

Elle est aujourd'hui une subdivision de la Gendarmerie Nationale assurant des missions d'honneur et de sécurité des plus hautes autorités de l'État. En cela, elle est l'héritière d'une longue tradition de corps militaires assurant la protection et l'honneur des institutions et des hautes autorités de l'État qui remonte aux premiers Rois francs. Elle concourt au rayonnement culturel de la France avec ses formations musicales (L'orchestre de la Garde républicaine et le Chœur de l'Armée française).

Le Chœur de l'Armée française



© Fabrice Bourdeau - Garde républicaine

Le Chœur de l'Armée française fut créé en 1982 à la demande de Charles Hernu, alors ministre de la Défense. Formation spéciale de la Garde républicaine, il est le chœur officiel de la République et représente, de par son caractère original et unique, l'un des fleurons de la culture dans les armées.

Unique chœur d'hommes professionnel en France, il est composé de 40 chanteurs recrutés parmi l'élite des professionnels français, et dirigé par la lieutenant-colonelle Aurore Tillac, titulaire d'un premier prix mention très bien à l'unanimité de direction de chœur grégorien du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, et son adjointe la commandante Émilie Fleury. A l'instar de l'Orchestre de la Garde républicaine, avec lequel il se produit régulièrement, le Chœur de l'Armée française est amené à participer, en France et à l'étranger, tant à des manifestations officielles (messes, commémorations, soirées de gala...), qu'à des saisons musicales ou des festivals. Il a apporté sa collaboration musicale à de nombreux orchestres français (Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Orchestre de Paris, Ensemble Intercontemporain, Orchestre Philharmonique de Montpellier...), sous la direction de chefs tels Yutaka Sado,

Christoph Eschenbach, Pierre Boulez, Edmon Colomer, Michel Plasson, Peter Eötvo,... pour des concerts ou des enregistrements.

Son répertoire, qui s'étend de la chanson traditionnelle et populaire aux grandes œuvres classiques lyriques composées pour voix d'hommes, a fait l'objet de plusieurs enregistrements dont certains ont été salués par la critique et récompensés.

Lors de leur venue à La Réunion, le chœur sera accompagné du pianiste **Jean-Christian Le Coz**.

La lieutenant-colonelle Aurore Tillac



Cheffe du Chœur de l'Armée française depuis 2007, après en avoir été chef-adjointe pendant deux ans. Depuis plus de dix ans, elle dirige l'unique chœur d'hommes professionnel de France tant lors de cérémonies officielles que lors de concerts. Le parcours musical d'Aurore Tillac est ponctué de récompenses dès ses débuts : à quinze ans, elle remporte le premier prix d'accordéon diatonique du festival de Castelnaud-Barbarens. Elle obtient ensuite un premier prix de clarinette et de musique de chambre à l'école Nationale de Musique de

Tarbes, avant de décrocher son prix (mention très bien à l'unanimité) de direction de chœur grégorien au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Rapidement, elle intègre l'ensemble Dialogos, dont les disques *Terra Adriaca*, *La Vision de Tondal*, *Abbo Abbas* et *Dalmatica* ont obtenu de nombreuses récompenses. Entre 2001 et 2003, Aurore Tillac assiste Patrick Marco à la direction de la Maîtrise de Paris, après avoir suivi auprès de ce dernier une formation au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, et est en parallèle (jusqu'en 2006) la directrice musicale du Concentus Vocal dédié à la musique ancienne et baroque, ainsi que la cheffe du Chœur des Universités de Paris de 2003 à 2007. En 2007, Aurore Tillac crée La Manufacture Vocale, ensemble vocal mixte qui « s'attaque » à la musique sérieuse et moins sérieuse, classique et moins classique ; elle dirige cet ensemble jusqu'en 2018. Depuis 2017, elle est cheffe d'orchestre associée de la compagnie lyrique Les Voix Concertantes (direction artistique Manon Bautian), compagnie lyrique permanente du Théâtre des Variétés. La lieutenant-colonelle Aurore Tillac est Chevalier des Arts et des Lettres.

Les chanteurs

Ténors 1 :

Paul Chevallier
Emmanuel Rigault
Marc Valéro

Ténors 2 :

Alban Dufourt
Rémy Escaré
Mathieu Septier

Barytons :

Philippe Brocard
Guillaume Lesourd
Vincent Vallet

Basses :

Samuel Crequy
Samuel Hermange
Baptiste Jore



© Fabrice Bourdeau - Garde républicaine

Le programme du spectacle

Chant traditionnel géorgien **Bedia**

Chant traditionnel géorgien **Makharja**

Rudi GOGUEL (1908-1976) **Chant des marais**

Anna MARLY (1917-2006) **Chant des partisans**

Chant marin (arr. Philippe Brocard) **The Wellerman**

Traditional spritual (arr. Moses Hogan) **The Battle of Jericho**

BONNER / GORDON (arr. David Wright) **Happy Together**

Une pièce pour piano seul

Vassili SOLOVIOV-SEDOÏ (1907-1979) **En route !**

Ivan LARIONOV (1830-1889) **Kalinka**

Medley Chansons de Paris (arr. Cyrille Lehn) **Valses de Paris**

Gérard JOUANNEST (1933-2018) (arr. C. Lehn) **Les Prénoms de Paris**

Jacqueline FARREYROL (1939-) **Mon île**

Jules JORON (1936-2002) et Alfred VIENNE **A cause Fifine**



© Fabrice Bourdeau - Garde républicaine

Avant le spectacle

Afin d'aider vos élèves à préparer leur venue au spectacle, vous pouvez commencer par les questionner sur la représentation qu'ils ont du chant choral et des contextes dans lesquels ce type de formation musicale intervient (contexte religieux, formation institutionnelle, musique classique, chœurs d'un orchestre etc...).

Pour préciser, vous pouvez les lancer sur une recherche documentaire et la réalisation de panneaux d'affichages sur la notion de chœur et de chorale ou vous appuyer sur les éléments ci-dessus pour leur en parler.

Vous pouvez passer [cette vidéo](#) si vous désirez présenter rapidement les quatre tessitures de voix composant les pupitres d'un chœur traditionnel.

Si vous désirez mener un travail plus approfondi sur les types de voix avec vos élèves, vous pouvez utiliser [cette page de l'Opéra de Montréal](#) qui définit chacune d'entre elles et les illustre par des liens vidéo qui permettent de les découvrir et de repérer les différences.

Vous pouvez ensuite leur présenter la formation, soit en leur passant cette courte émission de [France Musique](#), soit en leur parlant de la Garde républicaine et du Chœur de l'Armée française à partir des éléments ci-dessus, ou encore en les lançant sur des recherches à partir des éléments présentés sur [le site institutionnel de la formation](#). Vous pouvez, à titre d'exemple d'intervention officielle de cette formation musicale particulière, leur montrer [l'hommage](#) qu'a rendu le Chœur de l'Armée française aux soignants lors de la crise du Covid-19 à l'occasion de la Fête Nationale du 14 juillet 2020.

Si vous désirez les faire réfléchir sur la puissance du chant choral et son effet sur le public, vous pouvez lire avec eux l'extrait de l'article, que vous trouverez en annexe, qu'écrivit le compositeur Hector Berlioz pour le *Journal des Débats* du 20 juin 1851 et dans lequel il rend compte du concert de *l'anniversary meetinf of the Charity Children* à la cathédrale de Saint-Paul de Londres. Puis leur poser ces questions :

- 1) Combien y avait-il d'enfants dans ce chœur ?
- 2) Quelle impression ce spectacle a-t-elle fait sur Berlioz ?
- 3) D'où venaient ces enfants ? Avaient-ils reçus une éducation musicale ? Comment se sont-ils préparés pour ce concert ?
- 4) Leur chant est-il techniquement irréprochable ? Pourquoi ?
- 5) Qu'est-ce qui rend cette interprétation si prodigieuse ? Comment l'expliquez-vous ?

Après le spectacle

Vous pouvez faire un tour de table pour recueillir les impressions des élèves, chacun devant dire une émotion, utiliser un adjectif, pointer un aspect de la représentation qui l'a interpellé (« J'ai particulièrement aimé... », « J'ai été dérangé par... », « J'ai été impressionné par... » etc.).

Vous pouvez proposer un travail sur les différents chants en littérature, en histoire-géographie, en EMC, en éducation musicale. Vous pouvez également leur proposer de réfléchir à la place stratégique et aux missions du Chœur de l'Armée française en comparant avec d'autres formations musicales similaires dont vous trouverez une liste non exhaustive [ici](#).

Le chant choral est un vecteur de lien social et un outil d'intégration. Vous pouvez inviter vos élèves à mener une réflexion sur ces thématiques à partir du texte que vous trouverez en annexe. Vous pouvez vous appuyer sur les questions suivantes :

- 1) Depuis quand l'individualisme s'est imposé en Europe ? Comment le définiriez-vous ?
- 2) Expliquez pourquoi « *la pratique chorale s'inscrit donc dans un processus d'intégration sociale plus souple et plus doux.* »
- 3) Qu'illustre la tradition du chant choral dans les classes ouvrières du pays de Galles et d'Angleterre ?

Si vous désirez travailler sur certains morceaux en particulier, vous trouverez ici :

- Un enregistrement de [Makharria](#) ;
- Une fiche de présentation générale et les paroles de le [chant des Marais](#) ainsi qu'une [présentation historique](#) de cette chanson ;
- Une séquence pédagogique sur [le chant des partisans](#) ;
- Un article de Wikipédia sur [The wellerman](#) et [l'interprétation](#) qu'en fait le Chœur de l'Armée française ;
- Un article Wikipédia sur [The Battle of Jericho](#) ;
- Un article Wikipédia sur [En route !](#) de Soloviov ;
- Un article Wikipédia sur [Kalinka](#) de Larionov ;
- Un enregistrement de l'interprétation de [Valses de Paris](#) du Chœur de l'Armée française ;
- Une interprétation de Jacques Brel de [Les prénoms de Paris](#) ;
- Un article sur [Mon île](#) de Jacqueline Farreyrol ;
- Un enregistrement de [A cause Fifine](#) chanté par Max Lauret.

Pour les enseignants qui désirent monter une chorale scolaire, vous trouverez :

- Un [vade mecum](#) du Ministère de l'Éducation Nationale ;
- Une [fiche pédagogique](#) élaborée par les Conseillers Pédagogiques en Education Musicale de l'inspection de l'Académie de Rouen ;
- Des [ressources sur CANOPE](#) pour monter et animer une chorale scolaire.

Pour les enseignants qui recherchent des ressources pour organiser les sessions de travail de leur chorale, outre les ressources proposées dans les références déjà citées, vous en trouverez de nombreuses autres (de la maternelle au Lycée) sur [la plateforme VOIX](#) développée par la SACEM et Arte sous l'égide du Ministère de la Culture.



© Fabrice Bourdeau - Garde républicaine

Pour aller plus loin

Sur l'histoire de la Garde républicaine :

- Le [site institutionnel](#) ;
- L'article [Wikipédia](#) qui est très complet.

Sur les différentes unités de la Garde républicaine :

- Un [reportage](#) présentant la Garde républicaine ;
- Un [court reportage](#) de France Info présentant la cavalerie de la Garde républicaine ;
- Un [court reportage](#) de France Info présentant le service d'honneur de la Garde républicaine.

Sur l'historique et les fonctions du chant choral :

- Un article très documenté de [l'éducation musicale](#) sur les fonctions sociales et politiques du chant choral ;
- Bernadette Lespinard, *Les passions du chœur, la musique chorale et ses pratiques en France 1800-1950.*, Paris, Ed. Fayard, 2018.



© Fabrice Bourdeau - Garde républicaine

Annexes

Extrait d'un article de Berlioz :

En 1851, à Londres, Berlioz entend chanter un chœur de 6 500 enfants dans la cathédrale Saint-Paul. Il en éprouve une telle émotion qu'il décide d'ajouter un chœur d'enfants à son Te Deum récemment composé.

« Jeudi dernier a eu lieu dans la cathédrale de Saint-Paul la réunion annuelle des enfants élevés par la charité dans les écoles de Londres. J'avais lu il y a plusieurs années ce que M. Fétis a écrit sur cette cérémonie ; je m'attendais donc à quelque manifestation remarquable, mais la réalité a dépassé de beaucoup les promesses de mon imagination.

C'est la chose la plus extraordinaire que j'aie vue et entendue depuis que j'existe. [...] Après un accord de l'orgue, s'est alors élevé en un gigantesque unisson le premier psaume chanté par ce chœur inouï :

*All people that on earth do dwell
Sing to the Lord with cheerful voice.*

Inutile de chercher à vous donner une idée d'un pareil effet musical. Il est à la puissance et à la beauté des plus excellentes masses vocales [...]. J'ajoute que ce choral aux larges notes et d'un grand caractère est soutenu par de superbes harmonies dont l'orgue l'inondait sans pouvoir le submerger. [...]

Ces enfants ne savent pas la musique, ils n'ont jamais vu une note de leur vie. On est obligé tous les ans de leur seriner avec un violon, et pendant trois mois entiers, les hymnes et antiennes qu'ils auront à chanter au *meeting*. Ils les apprennent ainsi par cœur, et n'apportent en conséquence à l'église ni livre ni quoi que ce soit pour les guider dans l'exécution : voilà pourquoi ils chantent seulement à l'unisson. Leurs voix sont belles, mais peu étendues ; on ne leur donne à chanter en général que des phrases contenues dans l'intervalle d'une onzième, du si d'en bas au mi entre les deux dernières portées (clef de sol). Toutes ces notes, qui d'ailleurs sont à peu près communes au soprano, au mezzo-soprano et au contralto, et se trouvent en conséquence chez tous les individus, ont une merveilleuse sonorité. Il est douteux qu'on pût les faire chanter à plusieurs parties. Malgré l'extrême simplicité et la largeur des mélodies qu'on leur confie, il n'y a même pas, pour l'oreille des musiciens, une simultanéité irréprochable dans les attaques des voix après les silences. Cela vient de ce que ces enfants ne savent pas ce que c'est que les temps d'une mesure et ne songent point à les compter. En outre, leur directeur unique, placé très haut au-dessus du chœur, ne peut être aperçu aisément que des rangs

supérieurs des trois amphithéâtres qui lui font face, et ne sert guère qu'à indiquer le commencement des morceaux, la plupart des chanteurs ne pouvant le voir, et les autres ne daignant presque jamais le regarder.

Le résultat prodigieux de cet unisson est dû, selon moi, à deux causes : au nombre énorme et à la qualité de voix d'abord, ensuite à la disposition des chanteurs en amphithéâtres très élevés. Les réflecteurs et les producteurs du son se trouvant dans de bonnes proportions relatives, l'atmosphère de l'église, attaquée par tant de points à la fois, en surface et en profondeur, entre alors tout entière en vibration, et son retentissement acquiert une majesté et une force d'action sur l'organisation humaine que les plus savants efforts de l'art musical, dans les conditions ordinaires, n'ont point encore laissé soupçonner. J'ajouterai, mais d'une façon conjecturale seulement, que dans une circonstance exceptionnelle comme celle-là, bien des phénomènes insaisissables doivent avoir lieu, qui se rattachent aux mystérieuses lois de l'électricité. »

Hector Berlioz, *Journal des débats*, 20 juin 1851²

Le chant choral créateur de liens sociaux et outil d'intégration :

« Au sein des sociétés industrielles et post-industrielles, le lien communautaire a perdu de sa vivacité, au détriment de l'individualisme qui s'affirme tout au long du XX^{ème} siècle. L'individu a progressivement acquis une valeur centrale par rapport à la société, jouissant aujourd'hui d'une plus grande autonomie vis-à-vis des contraintes sociales. Cet affranchissement des tutelles traditionnelles de la famille ou de la religion s'est accompagné d'un processus de fragilisation du lien social. Cependant, cette distension du lien social ne doit pas être systématiquement entendue comme un affaiblissement des sociétés contemporaines : l'espace libéré permet à l'individu de se dégager de liens (familiaux, religieux, professionnels) parfois perçus comme étouffants. Dans les sociétés industrielles, le développement de la pratique chorale s'inscrit donc dans un processus d'intégration sociale plus souple et plus doux. Le chant choral suscite de nouveaux types de liens sociaux choisis et mesurés. La pratique chorale s'appréhende comme un nouvel espace de liberté susceptible de créer des liens sociaux réguliers et intenses. Le groupe choral représente un nouveau type d'ensemble humain dont l'existence favorise la création de solidarités inédites dans des sociétés caractérisées par la fragilisation des liens familiaux et professionnels. Apparaît ainsi une nouvelle forme de lien social qui ne s'impose pas à l'individu, mais qui est décidé librement par chacun. Au sein du groupe choral, les relations entre les individus passent non seulement par la

² <https://www.maisondelaradioetdelamusique.fr/article/pouvoir-du-chant-choral>

participation régulière aux répétitions et aux autres activités (concerts, rencontres musicales), mais également par l'adhésion à un projet musical et humain commun. Dans le groupe choral, le chant n'est pas seulement une expérience musicale, mais le résultat d'un jeu social (et psychosocial) dans lequel chaque individu trouve sa place. Chaque choriste adhère à l'idéal de réalisation d'un projet musical de qualité (idéal musical) et/ou de renforcement des liens avec les autres (idéal social). Le choriste vit cette unité — musicale et sociale — par l'alliance de chaque voix pour l'harmonie de l'ensemble.

Dans des sociétés touchées par la fragilisation des liens économiques, le chant choral participe également à l'insertion des individus (socialisation secondaire). Dans le monde du travail, dès la fin du XIX^{ème} et tout au long du XX^{ème} siècle, les secteurs industriels en déclin — les mines et la sidérurgie — ont été à l'origine des expériences chorales les plus actives. Dans le Pays de Galles et dans le Nord-Ouest de l'Angleterre, la tradition chorale au sein de la classe ouvrière représente un bon exemple de cohésion sociale fondée sur le chant. Dans les industries manufacturières de Liverpool, de Manchester, et plus tard au sein des chantiers navals de Merseyside, les ouvriers sont nombreux à prendre part aux activités chorales, notamment sous la forme de rencontres nationales et internationales. Le nord de la France possède également de nombreuses chorales autour des bassins miniers en déclin. Dans une dimension plus idéologique, le chant choral constitue même un moyen pour la classe ouvrière de décrire ses conditions de travail et d'unir les ouvriers contre toutes les formes d'oppression qu'ils vivent. Les activités ne se réduisent plus uniquement à des concerts, mais incluent des rallyes, des festivals de rue et des manifestations chantées pour exprimer les principales revendications. Le chant choral favorise également l'insertion de publics fragilisés comme les personnes âgées ou les personnes en situation de handicap et nourrit des nouveaux liens générationnels et intergénérationnels. »

*Pour une sociologie du chant choral, L'éducation musicale*³.

³ <https://www.leducation-musicale.com/index.php/paroles-d-auteur/5671-pour-une-sociologie-du-chant-choral>