

Université de Montréal

Le métier de chanteur lyrique au Québec (2000-2020) :
Médiation de la musique et nouvelles modalités du concert

Par Pierre-Luc Moreau

Faculté de Musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maître en musique, option
musicologie

Août 2020

Ce mémoire intitulé

Le métier de chanteur lyrique au Québec (2000-2020) :
Médiation de la musique et nouvelles modalités du concert

Présenté par

Pierre-Luc Moreau

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Sylveline Bourion
Présidente du jury

Michel Duchesneau
Directeur de recherche

Irina Kirchberg
Co-directrice

Robin Wheeler
Membre du jury

Résumé

Ce mémoire explore comment la médiation de la musique et les nouvelles modalités du concert s'intègrent dans la carrière des chanteurs lyriques québécois. Le corpus de la recherche est composé d'une analyse documentaire des activités de médiation dans les institutions lyriques nord-américaines et de la formation des chanteurs, ainsi que d'une enquête qualitative auprès de 12 chanteurs québécois.

Cette étude dresse un portrait des activités de médiation afin d'en faire ressortir l'apport des chanteurs par les fonctions qu'ils occupent au sein de la médiation de l'art lyrique.

Même si tous les chanteurs rencontrés ont fait des activités de médiation dans leur carrière, il y a de nombreux facteurs qui agissent sur la poursuite des activités de médiation. Il y a des contraintes sociales qui sont liées à la notoriété des chanteurs influencé par la valeur symbolique plus faible du point de vue réputationnel des activités de médiation comparée à la prestation comme soliste. Mais aussi des contraintes économiques qui obligent les chanteurs à avoir plusieurs activités pour vivre de leur art.

Il se dégage de cette étude que la médiation de la musique est un outil supplémentaire aux chanteurs, car ils deviennent polyvalents s'ils font de la médiation au côté d'un concert. Elle peut être aussi un moyen de diversifier leurs activités pour les chanteurs qui décident de créer des ateliers et des concerts dans de nouvelles modalités. Par contre, la médiation peut devenir une obligation dans la carrière des chanteurs, et ce malgré qu'ils n'y soient pas formés pendant leurs études.

Médiation de la musique – Modalité du concert – Chanteur lyrique – Métier de musicien

Abstract

This master thesis proposes to explore how the music mediation and the new modalities of the concert fit into the careers of lyric singers in Quebec. The corpus of my research is made up of a documentary analysis of mediation activities in North American lyrical institutions and the analysis of the singer's training, as well as a qualitative survey of 12 Quebec singers.

This study draws up a portrait of the mediation activities and the new modalities of the concert which are used to make opera accessible, then to highlight the contribution of the singers by the functions they occupy within the mediation of lyrical art.

Even though all the singers we met have done mediation activities in their career, there are many factors that influence the continuation of mediation activities. There are social constraints which are linked to the notoriety of the singers influenced by the lower reputational value of the mediation activities compared to the performance as a soloist. But also economic constraints, which oblige the singers to have several activities to make a living from their art.

It emerges from this study that music mediation is an additional tool for singers, as they become versatile if they mediate alongside a concert. It can also be a way to diversify their activities if the singers decide to create mediation workshops and concerts that are presented in new modalities. On the other hand, mediation can become an obligation in the career of singers, despite the fact that they were not trained for it during their studies.

Music mediation–Modalities of the concert–lyric singer–musician career

Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract	iv
Table des matières	v
Liste des tableaux.....	vii
Liste des abréviations	vii
Remerciements.....	viii

Introduction	1
La médiation de la musique et les nouvelles modalités du concert	4
Le chant lyrique	8
Entre polyvalence et pluriactivité : le métier d’artiste lyrique.....	9
Méthodologie	19
Analyse documentaire : un état des pratiques de médiation de l’art lyrique en Amérique du Nord.....	20
L’enquête de terrain	26
Plan du mémoire	29

1. La médiation de la musique dans le milieu de l’art lyrique.....	31
1.1. La médiation de la musique dans les institutions lyriques nord-américaines	31
1.1.1 Le chanteur-exemple.....	32
1.1.2 Le chanteur-interprète-spécialisé	36
1.1.3 Le chanteur-médiateur	42
1.2 Les activités de médiation créées par des chanteurs.....	47

2. La transformation du métier de chanteur lyrique à l’aune de la médiation de la musique.....	51
2.1 La formation des chanteurs	52
2.1.1 L’offre de cours universitaire	52
2.1.2 Le professeur et la formation des chanteurs	54
2.1.3 L’expérience et la pratique comme processus de formation.....	57
2.2 Les contraintes régissant le métier de chanteur lyrique.....	59

3. L'implication des chanteurs en médiation de la musique.....	67
3.1 La participation à des projets de médiation	67
3.2 La prise en compte des publics	71
3.3 Le degré de tolérance.....	79
Conclusion	85
Bibliographie.....	88
Articles et ouvrages.....	88
Sites internet.....	91
Documents divers	95
Annexe 1 : Schéma d'entrevue	97
Annexe 2 : Références bibliographiques sur les budgets annuels des maisons d'opéra	99
Annexe 3 : Listes des cours des programmes en chant classique.....	100
Annexe 4 : Extrait d'un synopsis illustré du MET	108
Annexe 5 : Extrait d'un guide pédagogique du Boston Lyric Opera ..	109
Annexe 6 : Extrait d'un guide pédagogique du Canadian Opera Company.....	110

Liste des tableaux

Tableau 1. Maisons d'opéras et organismes musicaux étudiés.....	22
Tableau 2. Récapitulatif des caractéristiques des chanteurs rencontrés	28

Liste des abréviations

Boston Lyric Opera (BLO)
Canadian Opera Company (COC)
Houston Grand Opera (HGO)
Jeunesses Musicales du Canada (JMC)
Metropolitan Opera House (MET)
Opéra de Montréal (OdM)
San Francisco Opera House (SFO)

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier Michel Duchesneau et Irina Kirchberg pour leur soutien et leur encadrement tout au long de mes études à l'Université de Montréal et particulièrement pendant la rédaction de ce mémoire.

Mes pensées vont aussi aux nombreuses personnes qui ont fait partie de mon parcours en musique, puis en musicologie et plus précisément à mes amis, collègues et professeurs qui m'ont fait découvrir l'opéra et continuent de me faire découvrir cet art sous toutes ces facettes.

Je souhaite aussi remercier Lucie, Françoise, Camille et Aurélien qui m'ont encouragé tout au long de la rédaction. Enfin, un merci spécial à Alexis pour les nombreuses journées de travail qui ont ponctuées l'écriture de ce mémoire, mais aussi pour ton écoute et tes conseils.

Introduction

Depuis cinq ans, j'évolue dans le milieu musical professionnel tant dans le domaine de la production, de l'administration que de la médiation de la musique. Après avoir exercé comme pigiste pour plusieurs organismes, dont le Festival Montréal Baroque, le Studio de musique ancienne de Montréal, l'Harmonie des saisons, l'Ensemble Vocal Arts-Québec, les Concerts Noncerto et La Nef, je suis depuis deux ans coordonnateur artistique pour le Festival de Lanaudière. Dans l'exercice de ces activités professionnelles, et même précédemment lors d'un stage que j'ai réalisé à l'Opéra de Montréal¹, j'ai pu observer les interprètes et principalement des chanteurs exercer leur art successivement sur scène (dans des productions lyriques ou dans des concerts de musiques anciennes), dans des parcs pour un concert ou encore dans des classes d'écoles primaires pour animer une activité de médiation de la musique. J'étais intrigué par la capacité de ces chanteurs à concilier leur rôle de soliste, de choriste, de médiateur et de pédagogue tout en évoluant dans des répertoires variés. La cinquantaine de concerts auxquels j'assiste chaque année ne faisait qu'attiser mes interrogations sur la façon dont les chanteurs s'adaptaient aux réalités qui semblaient faire partie intégrante de leur métier. Je me suis donc intéressé à la carrière des artistes du monde de l'art lyrique et particulièrement le rapport des chanteurs à la médiation de la musique et aux nouvelles modalités de concerts². Le but étant de voir comment les chanteurs lyriques s'adaptent aux nouvelles réalités professionnelles, principalement en lien avec le développement de la médiation de la musique et des nouvelles modalités du concert. Plus précisément, ma réflexion s'est articulée autour des trois interrogations suivantes : 1) Quelles sont les contraintes sociales et économiques qui influencent le métier

¹ Lors de ce stage, j'ai assisté le département du marketing afin d'ajouter des éléments de médiation de la musique dans les communications destinées aux réseaux sociaux de l'Opéra de Montréal. J'ai donc suivi les activités internes de l'organisme afin de créer du contenu.

² À ce stade du mémoire nous nous en tiendrons à cette première définition sommaire de la médiation comment étant : « un ensemble d'actions visant, par le biais d'un intermédiaire – le médiateur, qui peut être un professionnel, mais aussi un artiste, un animateur ou un proche -, à mettre en relation un individu ou un groupe avec une proposition culturelle ou artistique (œuvre d'art singulière, exposition, concert, spectacle, etc.), afin de favoriser son appréhension, sa connaissance et son appréciation. » [Bruno Nassim Abouddrar et François Mairesse, *la médiation culturelle*, 2^e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, p. 3.] Ce point sera développé plus loin dans la section « la médiation de la musique » p. 4.

de chanteur lyrique aujourd'hui ; 2) Quelle est la fonction des chanteurs dans les actions de médiation de la musique des institutions lyriques nord-américaines ; et 3) Quelles sont les stratégies professionnelles qui permettent d'expliquer la place que les chanteurs donnent aux activités de médiation et aux nouvelles modalités du concert dans leur carrière ?

Afin d'avoir une meilleure connaissance de l'état du milieu et avant de mener une enquête auprès des chanteurs québécois, je me suis d'abord intéressé aux études sur les publics de la musique. Si la médiation de la musique peut avoir l'objectif de les diversifier et que les organismes musicaux, les conseils des arts et les universités s'y intéressent, il me semble important de s'interroger à ce propos. Plus précisément à quoi ressemble les publics de l'art lyrique ? Ce questionnement m'a permis de mieux comprendre pourquoi le milieu se tourne vers la médiation comme outil de diversification et de développement des publics.

Nous parlons de pluralité de publics, car il serait erroné de dresser un portrait homogène considérant qu'une salle de concert peut accueillir plusieurs centaines de personnes d'horizons variés. Esquenazi le souligne dans son livre *La sociologie des publics* : « Pour le sociologue, les risques sont grands quand il s'agit de dresser le portrait d'un public particulier, car l'hétérogénéité semble le trait dominant de nombreux publics³. » Malgré tout, certaines tendances peuvent se dessiner à travers des études principalement statistiques. Au Québec, les études faites par le Ministère de la Culture nous permettent de prendre note de certaines caractéristiques générales des publics des arts. Pour dresser un portrait des auditeurs de musique classique au Québec et surtout de ceux qui viennent assister aux concerts et aux représentations lyriques, nous nous baserons sur la plus récente Enquête sur les pratiques culturelles menée au Québec qui date de 2014⁴. Le premier fait à relever c'est qu'on y indique que 98 % des personnes ayant répondu à l'enquête écoute de la musique « au moins quelques fois par année » et que 77 % d'entre elles en écoute de manières « quotidienne ou presque ». Il est donc possible d'en déduire que la musique tient une place importante dans la vie des Québécois. Il est à noter que 28 % des personnes

³ Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2009, p. 3.

⁴ Sophie Magnan (dir.), « Enquête sur les pratiques culturelles au Québec 2014 – Faits saillants de l'Enquête », numéro spécial de Ministère de la Culture et des Communications, *Survол : Bulletin de la recherche et de la statistique*, n° 27, mars 2016.

enquêtées nomment, parmi les 3 genres qu'elles écoutent le plus régulièrement, la musique dite « classique » et qui inclut l'opéra⁵. Près du tiers de cette population considère donc qu'ils écoutent de la musique classique régulièrement, mais qu'en est-il de la fréquentation des salles de concert ?

Selon le rapport, 50 % de la population de l'enquête a assisté à un spectacle professionnel de musique dans les douze derniers mois et 16 % des personnes interrogées ont assisté à un concert dit de « musique classique ». Il faut aussi noter que 12 % ont aussi assisté à un concert de chant choral⁶. Nous ne pouvons malheureusement pas isoler le pourcentage de québécois ayant assisté à des représentations liées à l'art vocal, car les concerts lyriques se trouvent agrégés dans les catégories « musique classique » et « chant choral ». On précise dans le *Recueil Statistique*⁷ que la musique classique inclut l'opéra et l'opérette⁸ et que le chant choral inclut « le chant classique, la musique gospel, la musique sacrée, chant grégorien, etc⁹. » Il reste tout de même qu'un maximum de 28 % des Québécois ont assisté à un concert de musique classique ou vocale et que c'est une partie de ces 28 % qui ont assisté à un événement lyrique.

Une minorité de Québécois fréquente les spectacles de musiques vocales, mais qui sont-ils plus précisément ? Dans l'enquête menée par le Ministère de la Culture et des Communications du Québec en 2014, nous notons que la majorité des spectateurs la musique dite classique a fait des études postsecondaires, bénéficie d'un revenu familial de plus de 60 000 \$ et a plus de 55 ans¹⁰. Pour sortir de cette frange de la population, les institutions ont changé leurs manières de faire dans les dernières années à propos des publics. S'il y a des institutions qui ont opté une programmation plus accessible et en y intégrant des concerts de musique pop, il y a aussi eu une augmentation du nombre d'activités de médiation culturelle et de concerts pensés sous de nouvelles modalités. Nous

⁵ Sophie Magnan (dir.), « Enquête sur les pratiques culturelles au Québec 2014 – Faits saillants de l'Enquête », op. cit., p. 24.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷ *Ibid.*, 2016.

⁸ *Ibid.*, p. 100.

⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁰ *Ibid.*, p. 40.

pouvons penser aux activités jeunesse qui se sont généralisées à l'opéra à partir des années 2000, en Europe et en Amérique du Nord¹¹ et que nous prenons le parti d'inclure dans les activités de médiation culturelle.

La médiation de la musique et les nouvelles modalités du concert

La médiation de la musique prend de nombreuses formes et s'inscrit de diverses manières dans les activités d'une institution. Que ce soit sous forme d'ateliers avec des jeunes en classes, de projets de co-création ou encore de conférences pré-concert l'appellation médiation de la musique regroupe une panoplie d'activités qui forment un univers de possibilités associé par les organismes à la médiation de la musique. Ce large éventail crée un problème de dénomination, puisqu'elle peut englober beaucoup de choses. La médiation peut s'énoncer, selon Eva Quintas, comme une démarche :

- d'accompagnement : éducation artistique, complément pédagogique, etc. ;
- de participation directe à la création : art communautaire, pratique artistique amateur, etc. ;
- de mise en relation et de circulation : artiste en résidence dans la communauté, collaboration entre les milieux culturels et socioéconomiques, inclusion du citoyen dans les décisions culturelles, etc¹².

Le terme médiation culturelle est donc polysémique, il regroupe un éventail de possibilités. En anglais, la notion de médiation culturelle n'est pas utilisée, il existe plutôt des termes spécifiques pour décrire chaque type d'action que les organismes entreprennent. Ce que rappelle Jean-Marc Fontan :

Les écrits produits en langue anglaise sont abondants [...], mais ne portent pas directement sur la notion de médiation culturelle. Il y est plus question « d'outreach », de « Art in community », de « Participatory Art » et enfin de « cultural mediation » au sens de médiation entre des communautés culturelles¹³.

¹¹ Philippe Agid, *Le Management des opéras : comparaisons internationales*, Paris, Descartes, 2011, p. 135.

¹² Eva Quintas, « Introduction », dans Jean-Marc Fontan et Eva Quintas (éd.), *Cahiers de l'action culturelle : Regards croisés sur la médiation culturelle*, Vol. 6, n°2, 2007, p.2.

¹³ Jean-Marc Fontan, « Aperçu général : De l'action à la médiation culturelle : une nouvelle avenue d'intervention dans le champ du développement culturel », dans Jean-Marc Fontan et Eva Quintas (éd.), *Cahiers de l'action culturelle : Regards croisés sur la médiation culturelle*, Vol. 6, n°2, 2007, p. 12

Puisque la médiation correspond à un regroupement de possibilités, les organismes utilisent parfois le terme pour des actions associées à la démocratisation et au développement de publics et d'autres qui se concentrent davantage sur l'aspect social. Pour Jean-Marie Lafortune, le terme est trop souvent utilisé par des organismes pour des activités d'éducation artistique, à défaut de représenter l'entièreté du spectre de la médiation :

Dans la pratique, la médiation culturelle est un processus de facilitation de la communication entre les objets et les publics qui s'apparente à des activités de vulgarisation et d'éducation¹⁴.

Il renomme donc la médiation culturelle en *médiaction* afin de retourner aux ambitions premières de la médiation. La *médiaction* « consiste à informer, à stimuler la participation et à faire accéder au changement des règles du jeu social¹⁵. » Cette *médiaction* délaisse donc les activités axées sur la démocratisation et l'éducation artistique :

La participation culturelle recherchée doit dépasser la rencontre des publics avec les œuvres légitimes et s'ouvrir à la valorisation de modes de vie ou d'œuvres en quête de légitimité, sous peine d'accentuer la fragmentation sociale¹⁶.

Il met donc l'emphase sur l'aspect social avec la *médiaction* et met de côté les activités de démocratisation, car elles sont basées sur l'accessibilité plutôt que sur la participation. Afin de représenter l'éventail des activités de médiation offerte par le milieu lyrique et surtout les réalités des chanteurs québécois au sein de ces activités de médiation et des nouvelles modalités du concert, je n'emprunte pas le chemin proposé par Lafortune et je m'appuie pour ce travail sur une définition plus englobante de la médiation de Aboudrar et Mairesse :

On appelle "Médiation culturelle" un ensemble d'actions visant, par le biais d'un intermédiaire – le médiateur, qui peut être un professionnel, mais aussi un artiste, un animateur ou un proche -, à mettre en relation un individu ou un groupe avec une proposition culturelle ou artistique (œuvre d'art singulière, exposition, concert, spectacle, etc.), afin de favoriser son appréhension, sa connaissance et son appréciation¹⁷.

¹⁴ Jean-Marie Lafortune, « De la médiation à la médiaction : le double jeu du pouvoir culturel en animation », dans *Lien social et Politique*, n°60, 2008, p. 52.

¹⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Bruno Nassim Aboudrar et François Mairesse, *la médiation culturelle*, 2^e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, p. 3.

Nous y retrouvons des idées plutôt associées à la démocratisation¹⁸, comme moyen de donner facilement accès aux arts dans le but que tous puissent s'approprier les arts d'un point de vue affectif, spirituel ou intellectuel¹⁹. Mais aussi des idées plutôt associées à l'animation culturelle qui est rattachée au champ de l'intervention sociale²⁰. Je prendrai donc en considération toutes les activités pouvant favoriser le lien publics-musiques, allant des concerts commentés aux activités participatives ou encore co-construites.

Dans le but de dresser un portrait de la médiation de l'art lyrique et la relation que les chanteurs et les chanteuses de mon enquête ont avec la médiation de la musique et les nouvelles modalités du concert, il est important de prendre en considération l'intégralité de ce qui constitue leur métier de chanteur lyrique. J'inclurai donc ici les représentations qui sortent des cadres habituels, car même si la musique n'y est pas nécessairement « médiée », modifier les règles traditionnelles du concert peut rassurer les auditeurs et changer leurs perceptions de la musique lyrique. Je parle ici à la fois des concerts donnés hors des salles de concert tel qu'à l'extérieur, dans des classes d'école, ou encore dans des bars, mais aussi des concerts créés ou adaptés pour certains publics tels que les concerts jeunesse. En reprenant la définition de Aboudrar et Mairesse, ce sont des offres artistiques qui peuvent permettre à des individus de contrer leurs appréhensions, tout en favorisant leurs connaissances et leur appréciation du genre au même titre que des activités participatives ou des concerts commentés. De plus, ces projets sont généralement présentés dans des lieux plus petits que la grande salle de spectacle, favorisant la proximité entre les interprètes et les publics, permettant ainsi un échange plus facile avant, pendant et après la prestation. Dans le cas plus précis des concerts jeunesse, Anne Nadeau dans son *Étude sur la sortie*

¹⁸ La démocratisation de la musique a pour but de mettre à la portée de tous cette dite musique. Plus largement les objectifs de la démocratisation sont principalement liés à un désir de diversifier les profils des publics dans les salles de concert.

¹⁹ Emmanuel Wallon, « Méditer la médiation », dans *La médiation culturelle dans les arts de la scène*, Lausanne, La Manufacture, Haute École de théâtre de Suisse romande, 2011, p. 12.

²⁰ Carmen Mörsch, « La médiation culturelle entre besoin de légitimation et critique de l'hégémonie culturelle », dans Nathalie Casemajor, Marcelle Dubé, Jean-Marie Lafortune et Ève Lamoureux (dir.), *Expériences critiques de la médiation culturelle*, Québec, Presse de l'Université Laval, 2017, p. 89.

*au théâtre en contexte scolaire*²¹ aborde les différentes missions que peuvent avoir ces sorties sur le parcours pédagogique des élèves puisque les professeurs peuvent les intégrer au cursus, mais que ce n'est pas nécessairement une finalité :

Cette expression implique un changement de rôle pour l'enseignant qui n'est plus le « maître » qui transmet des savoirs, mais bien un guide dans le partage et l'échange de différentes visions du monde, celles des enfants, de l'enseignant, mais aussi d'artistes, de penseurs, de scientifiques, etc. On invite désormais les enseignants actuels et futurs à développer « un rapport dynamique à la culture et même à porter un regard nouveau sur les savoirs scolaires »²².

Ce partage qui prend une place prédominante face à une vision pédagogique à sens unique revient aux idéaux de la médiation qui prône un échange entre tous les membres réunis pour une activité de médiation. Si dans ce cas, nous abordons la place du professeur dans ces activités, les artistes peuvent aussi être invités à participer. Nadeau continue en disant que ce sont les professeurs qui doivent « accompagner les jeunes dans le parcours émotif, cognitif et réflexif que peut provoquer un spectacle²³. » Si les documents que cite Nadeau sont reliés aux directives du Ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport (MELS), nous pouvons imaginer que les créateurs spécialisés font aussi une partie de ce travail, particulièrement lorsque le spectacle est adapté à des publics spécifiques ou lorsqu'il y a des activités participatives préparatoires avec un médiateur. Les concerts jeunesse qui sont très souvent destinés en tout ou en partie à des publics scolaires s'inscrivent donc au sein de la médiation de la musique²⁴.

Dans toutes ces activités de médiation, il y a nécessairement un médiateur qui peut être un professionnel (médiateur), un enseignant ou encore un artiste²⁵. Au Québec, selon le

²¹ Anne Nadeau, *Étude sur la sortie au théâtre en contexte scolaire*, Montréal, Conseil québécois du théâtre, 2015.

²² *Ibid.*, p.6.

²³ *Ibid.*, p.9.

²⁴ Des diffuseurs comme les salles pluridisciplinaires comme les centres culturels et les maisons de la culture montréalaise ou encore les Jeunesses Musicales du Canada présentent aussi des concerts jeunesse à des publics familiaux.

²⁵ Les cas mentionnés font référence à des activités animées par un médiateur en personne. La situation est différente pour les activités de médiation numérique où le dispositif par lui-même prend la place du médiateur.

*Panorama de la médiation de la musique au Québec : Définition, acteurs et enjeux*²⁶ produit par Irina Kirchberg, les personnes qui réalisent les activités de médiation de la musique dans les organismes de production et de diffusion de la musique sont plus souvent les artistes qui jouent ou chantent dans les ensembles que des médiateurs professionnels ou des enseignants spécialisés²⁷. Les artistes ont donc une place importante dans la médiation de la musique au Québec. Par contre dans ce panorama, il n’y a pas de différenciation entre les actions de médiation menées par les instrumentistes et celles réalisées par les chanteurs. Mon travail devrait permettre de préciser ce qu’il en est pour ces derniers sachant que pour réaliser ce mémoire, j’ai fait une enquête qualitative uniquement auprès des chanteurs québécois.

Le chant lyrique

Il est important de définir le chant lyrique, particulièrement vis-à-vis de l’opéra. En effet, ma recherche porte sur les chanteurs qui ont effectué des études en chant, mais qui ne font pas tous nécessairement de l’opéra.

Le chant lyrique est une technique vocale dont on pourrait dater les débuts au 16^e siècle²⁸. Si cette technique a évolué avec les siècles passant d’une grande virtuosité au 17^e et 18^e siècle à une voix plutôt axée sur la puissance et l’effet dramatique au 19^e siècle²⁹, on enseigne aujourd’hui le chant lyrique sous toutes ses facettes les parcours universitaires. Les chanteurs y abordent tant la mélodie française que le lied ou encore l’opéra à travers leurs études, puis parfois se spécialisent dans un genre, mais ce n’est pas le cas pour tous. Nous pourrions le constater dans le tableau récapitulatif consacré aux chanteurs et chanteuses rencontrés lors de mon enquête³⁰.

²⁶ Irina Kirchberg, *Panorama de la médiation de la musique au Québec : définitions, acteurs et enjeux*, Montréal, Partenariat sur les Publics de la Musique (P²M) et Conseil québécois de la Musique (CQM), 2018.

²⁷ Irina Kirchberg, *Panorama de la médiation de la musique au Québec*, op. cit., p. 38.

²⁸ Owen Jander, Ellen T. Harris, David Fallows et John Potter, « Singing », dans *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000025869>, consulté le 13 juillet 2020.

²⁹ Owen Jander, Ellen T. Harris, David Fallows et John Potter, « Singing », op.cit.

³⁰ Voir p. 28

Cette polyvalence permet aux chanteurs d'aborder un ou plusieurs genres dans leurs activités de médiation, dépassant parfois le répertoire dit « savant ». Dans ce cas, nous pourrions même parler de médiation de la voix lyrique, car ce n'est pas l'art lyrique en soi qui y est médié. Cette voix travaillée est particulière à l'écoute entre autres par la puissance qu'elle peut avoir, par la présence du vibrato, mais aussi par la variété de timbres et parfois par sa grande virtuosité. Pour la faire découvrir, une chanteuse rencontrée pendant mon enquête a mentionné qu'elle utilise des airs plus connus issus non pas du répertoire opératique, mais de recueils de chansons tel que *La bonne chanson*³¹.

Entre polyvalence et pluriactivité : le métier d'artiste lyrique

Pour débiter ma recherche sur les artistes lyriques québécois, je me suis intéressé aux biographies des grands chanteurs québécois qui ont marqué principalement la seconde moitié du 20^e siècle. Les chanteurs ayant toujours une carrière active, qui sont les plus âgés, ont généralement commencé leur carrière au début des années 1990, j'ai donc voulu voir à quoi ressemblait une carrière de chanteur des années qui précèdent en remontant aux années 1950 afin de m'offrir une base de comparaison avec les carrières des chanteurs québécois d'aujourd'hui. Plusieurs chanteurs étaient suffisamment connus pour avoir soit une biographie publiée comme Raoul Jobin (1906-1974)³², Richard Verreau (1926-2005)³³, Joseph Rouleau (1929-2019)³⁴ ou encore Pierrette Alarie (1921-2011) et Léopold Simoneau (1916-2006)³⁵. Tous ces chanteurs ont eu d'importantes carrières internationales. Dans leurs biographies, l'emphase est mise sur les exploits, les grands chanteurs avec qui ils ont partagé la scène, les chefs qui les ont dirigés et les théâtres qui les ont engagés. Ces biographies insistent sur le fait que l'intensité des activités d'interprète ne laisse pas de temps, ni le besoin d'avoir d'autres activités professionnelles dites « alimentaires ». En effet, particulièrement pour les chanteurs qui étaient membres d'une

³¹ Je fais référence ici aux 11 recueils de chansons populaires québécoises et françaises publiés par l'abbé Charles-Émile Gabdois à partir de 1937.

³² Renée Maheu, *Raoul Jobin*, Paris, P. Belfond, 1983.

³³ Louis Thériault, *Richard Verreau : chanter plus beau*, Montréal, Lescop, 2000.

³⁴ Jacques Boucher et Odile Thibault, *À tour de rôles : Joseph Rouleau, basse : itinéraire artistique*, Montréal, Fondation Jeunesses musicales du Canada, 2004.

³⁵ Renée Maheu, *Pierrette Alarie Léopold Simoneau : deux voix, un art*, Montréal, Libre Expression, 1988.

troupe dans une maison d'opéra, le nombre de représentations en plus du nombre de rôles à apprendre occupait la majeure partie du temps. De plus, ils étaient appelés à chanter comme invités dans d'autres maisons où à enregistrer des disques. Ce qui ne pouvait pas empêcher qu'ils aient participé à des activités de vulgarisation ou de sensibilisation à la musique au courant de leur carrière, mais pas de manière régulière.

Il faut néanmoins prendre avec précaution les informations que ces biographies nous donnent sur la pratique professionnelle du métier de musicien au tournant du siècle. En effet, chacun de ces chanteurs n'ayant bénéficié de l'attention que d'un unique biographe, il est difficile de mettre à l'épreuve la fiabilité de ces témoignages. On peut s'interroger notamment sur le passage sous silence de certaines activités (pédagogiques ou de vulgarisation) considérées comme moins prestigieuses et qui auraient pu être omises dans les ouvrages qui leur sont consacrés³⁶. Le récit des débuts de carrière de Joseph Rouleau³⁷ invite à cette prudence alors qu'il mentionne très succinctement ses participations aux Matinées de l'Orchestre Symphonique de Montréal. Il y avait donc une certaine place pour des chanteurs dans des activités jeunesse. Joseph Rouleau a aussi par la suite été président national des Jeunesses Musicales du Canada (JMC) et a participé à de nombreux concerts partout au Canada³⁸. Puisque les activités des JMC sont généralement adaptées pour un public jeune, Joseph Rouleau était donc impliqué dans ce que les organismes musicaux font désormais entrer dans le giron de la médiation de la musique. Il reste un cas particulier parmi les chanteurs nommés plus haut.

Alors que seuls les plus grands chanteurs ont eu droit à une biographie qui nous permet d'avoir un aperçu de leur carrière, il est difficile de savoir si les chanteurs de l'époque qui

³⁶ Le seul cas qui nous donne un peu plus en détail, est celui de Joseph Rouleau, car il a raconté sa carrière dans une entrevue : Mathieu Lavoie (réalisateur) et Marc Hervieux (animateur), « Entrevue : Marc Hervieux s'entretient avec Joseph Rouleau », *La dolce vita*, émission radiophonique, Radio-Canada, Ici Musique, diffusé le 25 février 2019, <https://www.icimusique.ca/articles/20957/marc-hervieux-joseph-rouleau-entrevue-90-ans>, consulté le 6 mai 2020.

³⁷ Mathieu Lavoie (réalisateur) et Marc Hervieux (animateur), « Entrevue : Marc Hervieux s'entretient avec Joseph Rouleau », op. cit.

³⁸ Giles Bryant et al., « Joseph Rouleau », L'encyclopédie canadienne, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/rouleau-joseph-1>, consulté le 6 mai 2020.

ne faisait pas de grandes carrières participaient quant à eux à des activités que l'on pouvait appeler à l'époque d'éducation musicale ou de vulgarisation.

Si nous avons vu le cas de grands chanteurs québécois dont la carrière repose sur l'interprétation de rôles à l'étranger qu'en est-il des autres chanteurs ? Dans l'ensemble du spectre de la musique lyrique, il y a de nombreux chanteurs qui ne sont pas solistes à l'opéra, ou rarement et n'ont donc pas ce statut de vedette et vivent leur carrière différemment. C'est le cas de beaucoup d'autres musiciens. Marc Perrenoud, dans une étude de cas sur les musiciens de jazz français³⁹ fait état des activités diverses que doivent exercer les musiciens moins connus, s'ils veulent vivre de leur art :

Certaines modalités d'exercice du métier d'instrumentiste, certaines situations de jeu, sont largement méconnues, inexistantes pour nombre d'auteurs, pudiquement qualifiées d'hétérodoxes pour d'autres, alors qu'elles constituent de fait des sources d'emploi importantes pour des musiciens à la base de la pyramide de notoriété, ou pour utiliser une image peut-être plus juste, dans la partie immergée de l'iceberg⁴⁰.

Les situations de jeu sont différentes entre les musiciens de jazz et les chanteurs lyriques. Mais l'important pour nous est de relever la multiplicité de manière de gagner sa vie comme artiste et particulièrement pour les artistes « dans la partie immergée de l'iceberg » qui sont dans les faits très nombreux. Il était donc important de faire porter ma recherche sur le cas des chanteurs qui ont des carrières plus internationales (des exceptions), mais aussi des « artistes ordinaires⁴¹ » situés en bas de la pyramide de notoriété. Comme l'indique Perrenoud, « ces artistes sont ordinaires, leur situation est banale, parce qu'elle est majoritaire dans les mondes artistiques⁴². » Cette différence de notoriété entraîne des inégalités sociales et économiques entre les musiciens « ordinaires » et les musiciens les plus reconnus. Ces inégalités sont accentuées dans les pays où il n'y a pas de régime

³⁹ Marc Perrenoud, « Jouer « le jazz » où, comment ? : Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu », dans Alain Pessin et Catherine Pessin (dir.), *Les Mondes du jazz aujourd'hui*, numéro spécial *Sociologie de l'art*, Opus 8, n°1, 2006, p. 25 à 42.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁴¹ Marc Perrenoud et Géraldine Blois, « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme », dans *Artistes ordinaires*, numéro spécial de *Biens symboliques*, n°1, Octobre 2017, <https://www.biens-symboliques.net/88>, consulté le 12 août 2020.

⁴² *Ibid.*, p. 4.

particulier pour assurer un revenu minimum pour les artistes, ce qui est le cas au Québec, car les musiciens y sont des travailleurs autonomes sans filet social particulier.

Cette précarité est liée au fait que, dans notre cas, les chanteurs québécois sont engagés par projet. Ils ne bénéficient donc pas des conditions de travail de salariés et sont dépendants des producteurs qui peuvent choisir de les réengager ou au contraire cesser de les engager, et ce même si l'artiste est recruté régulièrement par l'ensemble depuis de nombreuses années. De plus, le recrutement des artistes dans le milieu des arts de la scène se fait principalement par réputation :

Elle facilite les recrutements par cooptation et l'identification des compétences et des talents sur la base des réputations individuelles puisque le système d'emploi est fondé essentiellement sur des contrats de brève durée et qu'il interdit de recourir aux procédures trop lentes et trop coûteuses de prospection et de sélection habituellement pratiquées sur le marché du travail qualifié⁴³.

Cette situation est particulièrement présente dans les orchestres ou les ensembles qui n'organisent qu'un ou deux concerts vocaux par années comme c'est le cas par exemple à Montréal pour les Grands ballets Canadiens ou encore l'orchestre I Musici qui généralement ne présente qu'un concert avec chœur par année. Ils n'organisent donc pas d'audition pour ces concerts et recrutent sur des critères réputationnels. Coulangeon rappelle l'importance de la réputation dans la carrière des artistes :

L'économie du projet réalise par ailleurs sous une forme quasi parfaite le modèle du marché de concurrence pure de la théorie économique classique, puisque, pour s'en tenir au seul marché du travail, le revenu des individus fait l'objet d'une cotation en continu qui varie au gré des fluctuations de la demande du public et de la réputation au sein de la communauté des pairs⁴⁴.

Chez les artistes lyriques, ce filtre de la réputation est particulièrement associé aux contrats qu'ils ont en tant qu'interprète, donc plutôt soliste ou plutôt choriste. D'ailleurs dans les

⁴³ Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur : S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard, 2009, p. 528.

⁴⁴ Philippe Coulangeon, « L'expérience de la précarité dans les professions artistiques : Le cas des musiciens interprètes », dans Sophie LeCoq, *Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur ?*, numéro spécial de *Sociologie de l'art*, Opus 5, n°3, 2004, p. 86.

entrevues que j'ai menées pour ce mémoire, la question du statut de choriste est revenue régulièrement et j'ai pu confirmer que les types d'engagements que les chanteurs acceptent influencent grandement leur carrière et leur réputation. À ces questions de statut s'ajoutent les répertoires qu'ils chantent en général et les types d'engagements extérieurs au cadre du concert qu'ils acceptent, que ce soit des contrats dits « corporatifs » où ils animent des soirées privées ou des activités de médiation. Ce filtre de la réputation ajoute donc un poids à cette précarité qui contraint souvent les chanteurs à avoir plus d'un métier afin de poursuivre leurs activités artistiques et d'être capable d'en vivre :

Or le corrélat du risque professionnel, de la médiocrité des rémunérations dérivées de l'activité artistique et du sous-emploi des artistes est la contrainte du double métier ou de la multiactivité⁴⁵.

Il y a une différence à faire ici avec les artistes qui ont un autre emploi dit « alimentaire » hors du milieu culturel et les artistes qui multiplient leurs activités dans leur champ artistique d'expertise. Menger fait une comparaison entre les comédiens qui travaillent au théâtre, au cinéma et à la télévision. Il en ressort que les comédiens au théâtre sont plus nombreux à occuper plus d'une fonction, c'est-à-dire être interprète et effectuer d'autres tâches telles que de la mise en scène ou encore du travail technique ou administratif⁴⁶. Les différences dans l'organisation du travail artistique au théâtre, au cinéma et à la télévision expliquent en partie ces données. Dans notre cas, la carrière des chanteurs est très proche de la réalité des comédiens, entre autres, par l'organisation du travail qui se fait aussi par projet. Les comédiens travaillant au théâtre sont engagés par certaines grandes institutions, mais aussi par de nombreuses petites institutions, comme c'est le cas pour les chanteurs lyriques québécois :

De même, les constellations d'emplois simultanément occupés diffèrent, selon que l'artiste doit chercher hors du monde artistique des sources de revenus propres à financer l'exercice de son métier de vocation, ou qu'il trouve, par le cumul de plusieurs positions professionnelles à l'intérieur de son monde artistique, le moyen d'augmenter son autonomie

⁴⁵ Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur*, op. cit., p. 213.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 532-533.

et sa capacité d'initiative, d'accroître sa réputation artistique et sa cote, et d'éprouver le pouvoir hautement formateur d'expériences professionnelles variées⁴⁷.

Cette multiactivité peut permettre au chanteur de continuer à travailler dans le domaine musical, entre autres, par le biais de la médiation de la musique que l'on peut considérer comme une « autre » activité. De plus, certains vont plutôt vers l'entrepreneuriat et créent leurs propres débouchés, ce qui peut leur permettre d'augmenter leur autonomie artistique tout en leur assurant une certaine autonomie économique. De plus, s'ils développent des compétences spécifiques, leurs nouvelles activités peuvent leur donner accès à certains contrats incluant des activités de médiations dans des contextes plus particuliers. Menger parle aussi de ces activités comme des activités para-artistiques qui font parfois partie des diverses sources de revenus que peut avoir un artiste à côté de son activité artistique principale⁴⁸. Dans cette même lignée Marie-Christine Bureau et Roberta Shapiro dans leur texte *Et à part ça, vous faites quoi ?*⁴⁹ définissent plus spécifiquement ce que Menger appelle la multiactivité en déclinant ce terme en trois catégories distinctes. D'abord la polyvalence « qui correspond à l'exercice de plusieurs métiers au sein d'un même collectif de travail⁵⁰ ». Dans ce cas, un chanteur qui serait engagé dans un projet alliant interprétation d'une œuvre et activités de médiation ou encore un créateur de spectacle qui interpréterait aussi un rôle serait dans une dynamique de polyvalence. Plus précisément, si un employeur souhaite engager un chanteur pour un concert s'il fait aussi des activités de médiation, nous sommes face à une dynamique de valorisation de la polyvalence. Ensuite, la polyactivité qui « désigne le cumul d'activités dans des champs d'activité distincts⁵¹ » : il s'agit d'avoir un autre emploi considéré alimentaire. Enfin, la pluriactivité « est réservée à l'exercice de plusieurs métiers dans un même champ d'activité⁵² ». Dans ce cas, un chanteur qui est parfois interprète, parfois créateur de spectacle, parfois médiateur travaillerait dans une

⁴⁷ Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur*, op. cit., p. 536.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁹ Marie-Christine Bureau et Roberta Shapiro, « Et à part ça, vous faites quoi ? », dans Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro (dir.), *L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p.17-31.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁵¹ Marie-Christine Bureau et Roberta Shapiro, « Et à part ça, vous faites quoi ? », op. cit., p. 22.

⁵² *Ibid.*, p. 22.

dynamique de pluriactivité. La différence entre polyvalence et pluriactivité tient donc surtout au statut d'emploi puisque dans la pluriactivité, l'activité de médiation est un contrat supplémentaire qui n'est pas relié à un concert comme dans un système de polyvalence. Les catégories polyvalence et pluriactivité seront donc celles dont il sera question dans ce mémoire. Quant à la polyactivité, les chanteurs rencontrés lors de l'enquête sont tous musiciens à temps plein, ils ne travaillent donc pas dans un autre champ d'activité.

Ces trois catégories qu'il est possible de regrouper dans la définition de la multiactivité, Menger les analyse selon la théorie économique de « choix de portefeuille » :

La composition (plus ou moins contrainte) de ce portefeuille permet à l'artiste de diminuer les risques de la carrière artistique à travers la diversification des investissements et placements qui lui sont accessibles⁵³.

Il y a une diminution du risque, en ayant un portefeuille de contrats dont la composition est plus ouverte. Pour les chanteurs qui ne pourraient pas nécessairement vivre entièrement de leur qualité d'interprète, il y a nécessité de diversifier leur portefeuille, entre autres, par des activités para-artistiques, dont la médiation de la musique fait partie. L'aspect « plus ou moins contraint » devient aussi un enjeu important, particulièrement dans les situations où les chanteurs signent un contrat en tant qu'interprète qui les oblige à aussi faire de la médiation.

La vision des artistes par rapport à cette diversification des activités est évidemment différente en fonction des profils des uns et des autres :

Si certains artistes ordinaires ne se pensent pas comme des « perdants » et construisent des rapports au travail acceptable c'est aussi, dans certains cas, en rompant avec l'*Illusio* qui porte le champ et son idéal de « pureté » artistique. Développant de manière assumée une activité de service en entrepreneur efficace, l'artiste ordinaire devient alors un prospecteur de nouveaux marchés, « créant son emploi » comme le veut la vulgate libérale, en devenant par exemple un spécialiste de l'événementiel, vendant de l'animation musicale ou du spectacle de magie pour des soirées privées, ou bien un professionnel de l'intervention

⁵³ Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur*, op. cit., p. 216.

scolaire et du « jeune public » plaçant ses ateliers d'écriture ou de théâtre tout au long de l'année dans sa région⁵⁴.

La position que l'artiste prend par rapport à son travail par exemple en ne se pensant pas comme « perdant » en diversifiant ses activités est personnelle. De plus, chaque activité que ce soit de l'événementiel ou de la médiation par exemple, peut ne pas avoir la même valeur artistique aux yeux de l'artiste et de ses pairs, ce qui influence la notoriété de l'artiste puisque cette dernière est basée en partie sur l'évaluation des pairs.

Cette vision que les artistes peuvent avoir sur leur travail peut se définir par deux types de ressentis, celui d'exécutant et celui d'artiste. C'est ce que suggère Perrenoud dans son livre *Les musicos*⁵⁵ où il s'intéresse à l'expression « faire le métier » à propos des musiciens de jazz :

L'expression « faire le métier » remonte aux années 1960, quand les musiciens ont commencé à jouer dans des contextes très divers, en tant qu'exécutants polyvalents au service d'une industrie du disque et sur spectacle alors en plein développement, de la publicité ou du cinéma, des « idoles », des radios périphériques, etc⁵⁶.

« Faire le métier » revient donc à être exécutant, à la différence l'artiste qui lui n'accepte que les contrats qui conviennent à sa formation et sa vision artistique. Si l'on transpose cette réflexion dans le milieu lyrique, « faire le métier » peut correspondre à transiger sur le répertoire, mais aussi le contexte qui peut sortir de l'idéal correspondant à ce que le musicien a appris. Par exemple, si le chanteur anime une activité de médiation sans faire de concert relié à celle-ci, car il a besoin de faire le contrat pour des raisons économiques, se retrouve à « faire le métier » en mode de pluriactivité.

Plus largement, il est nécessaire de gérer l'ensemble de ces composantes liées à la carrière des chanteurs à la fois du point de vue économique pour gagner sa vie et du point de vue de la réputation. Pour les « chanteurs ordinaires », cette tâche de « gestion de carrière » fait

⁵⁴ Marc Perrenoud et Géraldine Blois, « Artistes ordinaires », op. cit., p. 9.

⁵⁵ Marc Perrenoud, *Les musicos : Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 279.

partie de leur métier, alors que les artistes internationaux qui ont des carrières de solistes ont des agents pour les représenter et les conseiller.

Dans *Intermédiaire du travail artistique*⁵⁷, Lizé, Naudier, et Roueff n'abordent pas la question des artistes autogérés puisqu'ils se concentrent exclusivement sur la posture des agents, excluant les artistes qui gèrent eux-mêmes leur carrière, soit la majorité des chanteurs. Ils abordent tout de même des différences marquées entre le travail d'une agente plus âgée et ancienne chanteuse lyrique et celui de deux agents plus jeunes, qui ont fait des études axées sur la communication, le management et la gestion. La première se concentre essentiellement sur la recherche de nouveaux contrats et donne des conseils aux chanteurs sur les rôles qu'ils devraient travailler et sur le développement de leur carrière⁵⁸, alors que les deux autres sont aussi productrices de spectacle agissant donc parfois à la fois comme agente et productrice auprès des chanteurs⁵⁹. Les « chanteurs ordinaires » font-ils montre des mêmes hésitations dans la gestion de leur carrière ? Il y a des chanteurs qui se spécialisent dans certains répertoires et cherchent essentiellement à poursuivre une carrière d'interprète, même si la participation à des activités de médiation n'est pas exclue. À l'inverse, il y en a qui décident de créer des spectacles et des activités de médiation de la musique. Dans le cas présenté par Lizé, Naudier et Roueff, l'âge des agentes et leur parcours influençaient grandement leur pratique.

Notre recherche permettra donc d'analyser si le modèle est le même chez les chanteurs, de comprendre si l'aspect générationnel impacte leur vision sur leur carrière et surtout s'il y a un impact quant au développement de la carrière lorsque l'on prend en considération l'ajout de la médiation de la musique dans leur pratique courante.

Outre la nécessité économique et le filtre de la réputation qui peuvent influencer le type de contrats acceptés par les chanteurs, il y a aussi leurs compétences propres nécessaires pour réaliser ces activités para-artistiques. Se pose alors la question : Comment les chanteurs

⁵⁷ Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Olivier Roueff, *Intermédiaires du travail artistique – À la frontière de l'art et du commerce*, Paris, Ministère de la Culture, 2011.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 207.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 215.

sont-ils formés aujourd'hui ? Coulangeon fait état du décalage entre la formation pour devenir artiste et les réalités professionnelles :

D'une manière générale, les professions artistiques sont sans doute plus menacées que d'autres par ces phénomènes de précarité identitaire, du fait notamment du décalage particulièrement important entre les aspirations forgées pendant la formation et la confrontation à la réalité de métiers de plus en plus fortement soumis à la diversification des missions qui leur sont assignées⁶⁰.

Perrenoud et Blois abordent aussi les séries de compétences diverses qui sont nécessaires aux « musiciens ordinaires » qui gagnent leur vie de manière locale :

Pour les musiciens ordinaires par exemple, mener une carrière locale pendant des décennies suppose la mise en œuvre d'une série de compétences très différentes de celle que l'on peut s'attendre à trouver chez des « artistes » et très éloignées du « style de vie artiste », des compétences finalement très ordinaires. En effet, le métier des musiciens ordinaires se développe souvent en l'absence d'intermédiaires si bien que les artistes doivent eux-mêmes jouer ces rôles d'agent, de technicien ou de chauffeur⁶¹.

À ces rôles d'agent, de technicien ou de chauffeur pourrait s'ajouter celui de médiateur et aussi créateur d'activités de médiation, qui nécessite aussi d'autres compétences qui se développent quand il n'y a pas d'intermédiaire. L'artiste est donc alors dans une situation de polyvalence. S'il y a un décalage entre les formations offertes et les réalités professionnelles, comment se développent ces compétences ? En regardant chez les médiateurs culturels des institutions muséales, où la médiation est ancrée dans les pratiques depuis beaucoup plus longtemps qu'en musique, nous constatons qu'il y a aussi un décalage entre la formation et les réalités professionnelles. Dufrêne et Gellereau relèvent qu'une partie des médiateurs est plutôt spécialiste du domaine artistique tel que l'histoire de l'art et qu'une autre partie est plutôt spécialisée en médiation culturelle, conception de projet ou en animation⁶². Peyrin parle plutôt d'une majorité de spécialistes de leur domaine artistique respectif et non de la médiation : elle explique que les jeunes diplômés

⁶⁰ Philippe Coulangeon, « L'expérience de la précarité dans les professions artistiques », op. cit., p. 109.

⁶¹ Marc Perrenoud et Géraldine Blois, « Artistes ordinaires », op. cit., p. 5.

⁶² Bernadette Dufrêne et Michèle Gellereau, « Qui sont les médiateurs culturels ? Statuts, rôles et constructions d'images », dans Marie Thonon (dir.), *Médiations & médiateurs*, Paris, L'Harmattan, p. 173.

découvrent la médiation entre la fin des études et le travail, souvent par le biais de stages⁶³. Les réalités professionnelles que ce soit au musée ou au concert, ne correspondent donc pas ce à quoi leurs études les préparaient :

Le récit des premiers moments face au public révèle un creux les savoirs et savoir-faire nécessaires pour concevoir et animer une visite : des notions de pédagogie (structure le discours de façon logique), des éléments propres à la situation ou au dispositif de visite (informations sur la durée, le thème) ou encore des éléments de connaissance du développement psychologique des enfants. Mais il faut surtout apprendre à se positionner face au public, placer sa voix et instaurer un rythme... Autant de connaissances et de compétences qui sont entièrement nouvelles pour ces jeunes adultes, et qu'ils doivent pourtant mettre en œuvre au cours de visite sans filet⁶⁴.

J'en viens donc à ma question de recherche : comment les chanteurs lyriques s'adaptent-ils aux nouvelles réalités professionnelles, principalement en lien avec le développement de la médiation de la musique et des nouvelles modalités du concert ? La propension à s'engager dans des activités de médiation de la musique tiendrait-elle aux dates d'entrée dans le métier ? Serait-elle inversement proportionnelle à leur renommée ? Comment leur formation, les compétences qu'ils ont développées et leurs conditions d'emploi en tant qu'artistes interprètes - particulièrement dans le cas des chanteurs qui ont un statut plus précaire que leurs collègues instrumentistes pour qui il est possible d'obtenir des postes dans des orchestres – influencent leur propension à s'engager dans des activités de médiation ?

Méthodologie

En plus des recherches statistiques sur les publics de la musique au Québec et une recherche plus large sur le métier d'artistes et de médiateurs que j'ai détaillées précédemment, j'ai effectué une recherche documentaire sur la médiation de la musique et les nouvelles modalités du concert au sein d'un certain nombre d'organismes lyriques

⁶³ Aurélie Peyrin, *Être médiateur au musée : Sociologie d'un métier en trompe-l'œil*, Paris, La documentation Française, 2010, p. 45.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 46.

J'ai également mené une enquête qualitative auprès de douze chanteurs québécois. Cet échantillon m'a permis de brosser un aperçu des réalités professionnelles des chanteurs québécois dans divers genres de musique savante, diverses conditions de pratiques et divers parcours artistiques. Le guide d'entretien semi-directif que j'ai conçu et passé auprès des enquêtés portait sur le statut socioprofessionnel, la conception du métier de chanteur et les expériences en matière de médiation de la musique⁶⁵.

Analyse documentaire : un état des pratiques de médiation de l'art lyrique en Amérique du Nord

J'ai commencé cette recherche sur la médiation de la musique et les nouvelles modalités du concert dans les institutions nord-américaines par une recherche à partir des données amassées par Opera America⁶⁶ sur les 150 maisons d'opéras membre de cette association⁶⁷. Opera America a, entre autres, mené plusieurs études en collaboration avec d'autres institutions artistiques, dont un certain nombre, sur des publics spécifiques tels que les milléniaux⁶⁸. D'autres études de cas ont été réalisées sur des publics de maisons d'opéra comme le Boston Lyric Opera⁶⁹, l'Opera Theater of Saint Louis⁷⁰, le Minnesota Opera⁷¹ et le Seattle Opera⁷². Ces études permettent de produire des analyses sur des actions précises mises en place par ces organismes pour diversifier leur public. Par exemple, l'étude de cas du Minnesota Opera porte sur le souhait de la directrice du marketing et des

⁶⁵ Voir Annexe 1

⁶⁶ <https://www.operaamerica.org> [Opera America est un organisme qui regroupe des ressources afin d'aider les organismes lyriques dans l'avancement de leur projet artistique.]

⁶⁷ Opera America, *Organizational Membership*, <https://operaamerica.org/content/support2/org.aspx>, consulté le 3 mars 2020.

⁶⁸ Cindy, Asen, *Building Millennial audiences : Barriers and Opportunities*, <https://www.wallacefoundation.org/knowledge-center/pages/building-millennial-audiences-barriers-and-opportunities.aspx>, consulté le 21 mars 2020. [Cette étude a été menée en collaboration avec The Wallace Foundation.]

⁶⁹ Bob Harlow, Thomas Alfieri, Aaron Dalton et Anne Field, *Cultivating the Next Generation of Art Lovers: How Boston Lyric Opera sought to create greater opportunities for families to attend opera*, New York, Bob Harlow Research and Consulting, 2011.

⁷⁰ Judith H. Dobrzynski, Think Opera's Not for you? Opera Theater of Saint Louis Says Think Again: See how the company's engagement of young people and diverse communities across the region is paying off, <https://www.wallacefoundation.org/knowledge-center/pages/think-opera-is-not-for-you-opera-theatre-of-saint-louis-says-think-again.aspx>, consulté le 14 janvier 2020.

⁷¹ Bob Harlow et Cindy Cox Roman, *Someone Who Speaks Their Language: How Nontraditional Partner Brought New Audiences to Minnesota Opera*, New-York, Bob Harlow Research and Consulting, 2014.

⁷² Bob Harlow, *Extending Reach with Technology: Seattle Opera's Multipronged Experiment to Deepen Relationships and Reach New Audiences*, Bob Harlow Research and Consulting, 2015.

communications de l'opéra, Lani Willis, d'attirer les femmes de 35 à 60 ans à l'aide de la radio commerciale (myTalk 107,1) et plus précisément d'un animateur, Ian Punnet, qui aime l'opéra⁷³. Le rapport s'intéresse à l'analyse de la vente des billets comme indice de résultat de l'opération de communication, mais aussi aux impacts positifs et négatifs d'un partenariat avec une personnalité publique. Nous verrons plus tard le cas du Boston Lyric Opera qui porte sur des versions abrégées d'opéra présentées en banlieue de Boston.

Suite à la lecture de ces rapports, j'ai fait une sélection des maisons lyriques américaines et canadiennes que j'allais étudier dans le cadre de ce mémoire. La sélection a été faite en considérant les budgets des maisons, leur situation géographique, ainsi que leur participation à des travaux de recherches sur l'opéra. Les opéras ont été choisis selon le classement effectué par Opera America dans son rapport annuel de 2016-2017⁷⁴. Dans ce rapport, les institutions lyriques sont classées en fonction de leur budget de fonctionnement afin de permettre des comparaisons entre des compagnies de taille similaire. La première catégorie réunit les compagnies aux budgets de plus de 15 millions, dont le San Francisco Opera House (SFO) et le Houston Grand Opera (HGO) font partie. La deuxième catégorie correspond aux compagnies ayant des budgets entre 3 et 15 millions. Dans notre cas, il s'agit du Boston Lyric Opera et du Cincinnati Opera. La dernière catégorie utilisée aux États-Unis est celle comprenant les opéras ayant un budget entre 1 et 3 millions, notre exemple ici est l'Opera Parallèle qui est une petite compagnie basée à San Francisco. Les compagnies ayant moins de 1 million de dollars de budget ont été écartées pour permettre une comparaison avec les opéras canadien et québécois, qui ont des budgets plus élevés comme on peut le constater dans le tableau 1. Le Metropolitan Opera House (MET) s'est ajouté à ce panorama, car il s'agit de la plus importante institution nord-américaine. Les maisons américaines proviennent aussi de diverses régions de manière à être le plus représentatives possible. Vu le nombre beaucoup plus petit de compagnies lyriques au Canada, il était nécessaire de puiser dans le vivier des États-Unis tout en limitant le nombre de compagnies américaines pour permettre des comparaisons.

⁷³ Bob Harlow et Cindy Cox Roman, *Someone Who Speaks Their Language*, op. cit., p. 6-7.

⁷⁴ Opera America, *Annual Field Report*, New-York, Opera America, 2019.

Maisons d'opéra	Nombre de production par année ⁷⁵	Budget annuel ⁷⁶
Boston Lyric Opera (BLO)	4	8 000 000 \$
Canadian Opera Company (COC)	6	43 000 000\$
Cincinnati Opera	4 à 5	9 300 000\$
Edmonton Opera	3	4 300 000\$
Houston Grand Opera (HGO)	7	28 000 000\$
Jeunesses Musicales du Canada (JMC)	1	2 millions
Manitoba Opera	2	2 600 000\$
Metropolitan Opera House (MET)	23 à 26	301 000 000 \$
Opéra de Montréal (OdM)	5	8 000 000 \$
Opéra de Québec	3	Entre 3 et 6 millions
Opera Parallèle	1 à 2	Entre 1 et 3 millions
San Francisco Opera House (SFO)	7 à 8	78 000 000 \$
Vancouver Opera	4	8 900 000 \$

Tableau 1. Maisons d'opéra et organismes musicaux étudiés

À ce portrait des activités menées dans les maisons d'opéra, se sont aussi ajoutés quelques projets créés par des chanteurs lyriques en dehors du cadre institutionnel de ces théâtres lyriques. Il s'agit de projets donnés en exemple par les enquêtés lors des entrevues puisque le mode de fonctionnement pour ce type de concert, essentiellement destinés aux jeunes en milieu scolaire et parfois pour des publics familiaux se fait essentiellement par appel à

⁷⁵ Puisque certaines maisons ne produisent pas le même nombre de productions chaque année, les chiffres des saisons 2019-2020 et 2020-2021 ont été utilisés pour construire ce tableau.

⁷⁶ Les obligations de divulgations des rapports annuels ne sont pas les mêmes dans tous les territoires étudiés, il s'agit des données issues des rapports de 2016 à 2019 qui ont été utilisées. Dans certains cas, il s'agit de chiffre donné par les organismes, non issu des rapports annuels. De même, l'Opéra de Québec et les Jeunesses Musicales du Canada ne rendent pas publiques leurs données, le nombre de productions me permet dans ce cas d'estimer leur budget annuel et de les mettre en comparaison avec les autres maisons lyriques du tableau. Voir Annexe 2 pour les références bibliographiques.

projets. Ces appels à projets viennent surtout des diffuseurs tels que des centres culturels, des organismes communautaires ou des festivals. Dans ces cas, il n'y a pas nécessairement de reprise, les informations disparaissent donc avec la fin du projet sur les sites web des diffuseurs. Il s'agit donc d'un véritable travail d'enquête pour les retracer qui a été facilité par le fait que même si ces projets sont rarement mis à l'avant, les interviewés ont donné suffisamment d'informations pour en reconstituer le contenu.

Ce dépouillement documentaire me permettra d'étudier les initiatives menées par plusieurs organismes américains, canadiens et québécois, ainsi que des initiatives menées par des chanteurs, pour créer un portrait non exhaustif du développement des activités de médiation en art lyrique. Je pourrai ainsi répondre à la question de savoir qu'elles sont les activités plus répandues à travers les institutions, mais aussi quelles sont les activités plus singulières et surtout quelle fonction des chanteurs lyriques occupent-ils dans ces activités ? Ce dépouillement me permettra également de créer une typologie de l'engagement des chanteurs lyriques en médiation. Pour créer cette typologie, je me suis basé sur des typologies déjà existantes que j'ai adaptées aux réalités des activités de médiation faites par les institutions lyriques choisies.

Il existe en effet plusieurs typologies liées aux actions de médiation. Nous pouvons entre autres penser à celle de Casemajor, Lamoureux et Racine⁷⁷. Cette typologie se base sur le degré de participation des participants. Il faut aussi citer la typologie des configurations professionnelles types de la médiation de Aubouin, Kletz et Lenay⁷⁸. Dans le premier cas, l'aspect nécessairement participatif des publics rendait la typologie difficilement utilisable, puisque plusieurs activités de médiation menée par les chanteurs n'engagent pas nécessairement une participation active de la part des gens à qui s'adresse l'activité. Dans le 2^e cas, axé sur les configurations professionnelles, les auteurs font plutôt état de la relation entre les divers professionnels qui occupent des postes de créateur ou d'animateur.

⁷⁷ Nathalie Casemajor, Ève Lamoureux et Danièle Racine, « Art participatif et médiation culturelle : typologie et enjeux pratiques », dans Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely (dir.), *Les mondes de la médiation culturelle : Volume 1 : approche de la médiation*, Paris, L'Harmattan, p. 171-184.

⁷⁸ Nicolas Aubouin, Frédéric Kletz et Olivier Lenay, « Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines » dans *Culture études*, vol. 1, n° 1, 2010, p. 1-12.

Dans ces postes de créateurs de dispositifs, il y en a qui sont plutôt axés sur le contenu ou au contraire plutôt vers les publics et c'est aussi le cas chez les animateurs qui sont aussi soit axé vers les publics ou vers les contenus. Puisque dans plusieurs cas les chanteurs occupent tous ces postes, s'ils créent et animent leur activité de médiation, les configurations ne permettraient pas de les placer à la fois par rapport aux contenus et aux publics. Les chanteurs entraient donc nécessairement dans la configuration « polyvalence » où le concepteur est aussi animateur sans détailler leur implication artistique et leur implication face aux publics.

Je me suis donc plutôt basé sur une typologie créée par Abouddrar et Mairesse, dans leur livre *La médiation culturelle*⁷⁹. Cette typologie est basée sur la différenciation des méthodes que les activités de médiation privilégient et se définit en trois catégories : 1) La médiation orale ; 2) La médiation technique et ; 3) Ateliers et projets culturels⁸⁰. Dans ce cas, la médiation technique, qui est en lien avec une médiation écrite et/ou numérique n'est pas vraiment utilisée par les chanteurs qui sont avant tout des interprètes. Je me suis donc limité à emprunter les catégories « médiation orale » et « ateliers et projets culturels » qui sont devenues les catégories Chanteur-interprète-spécialisé et Chanteur-médiateur afin de les rapporter à la fonction du chanteur. Dans la « médiation orale » Abouddrar et Mairesse parle principalement du discours des médiateurs dans les musées qui s'adaptent aux publics qu'ils ont devant eux. De la même façon, les Chanteur-interprète-spécialisés chantent des œuvres préalablement adaptées pour des publics spécifiques ou encore présentent un spectacle créé pour des publics spécifiques. Nous pouvons comparer ces choix à la visite guidée d'une salle dont les guides ont choisi certaines informations qu'ils souhaitent mettre en évidence. La participation peut être plus ou moins grande, allant de l'écoute passive des publics parfois accompagner d'éventuelles questions de l'auditoire⁸¹ à une participation plus accrue des publics, qui dans le domaine de la musique pourrait être par exemple de

⁷⁹ Bruno Nassim Abouddrar et François Mairesse, *La Médiation culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2018.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 68-69.

⁸¹ *Ibid.*, p. 70.

laisser une place aux publics au sein du spectacle présenté, tel que de chanter les chœurs⁸². En ce qui concerne le « Chanteur-médiateur », il reprend essentiellement les idées de « atelier et projets culturels » expliqués par Abouddrar et Mairesse. Les activités de médiation sont basées sur des ateliers où le médiateur fait participer les publics. Je reprends cette idée. Pour compléter l'analyse des fonctions des chanteurs dans les activités de médiation, j'ai dû créer une autre catégorie, celle du Chanteur-exemple, car plusieurs activités les plaçaient dans une fonction où un autre médiateur fait la médiation par elle-même et le chanteur est présent uniquement pour exécuter des « exemples musicaux » illustrant les dires du médiateur. Les activités dans lesquels les chanteurs sont des Chanteurs-exemples seraient considérées comme de la médiation orale en utilisant la typologie de Abouddrar et Mairesse, mais la place du chanteur n'est pas celle du médiateur. Le chanteur ne mobilise donc pas de compétences spécifiques à la médiation, car il est seulement présent pour chanter. Nous pouvons tout de même nous demander si cette fonction n'est pas une porte d'entrée vers la médiation pour les artistes, comme une première étape où ils peuvent se familiariser avec certaines activités de médiation.

À cette recherche sur les activités de médiation de la musique en Amérique du Nord et sur les fonctions des chanteurs dans la médiation, s'est ajouté la création d'un répertoire des cours obligatoires et optionnels programmes en chant classique au 1er et 2e cycle universitaire de l'Université de Montréal, l'Université McGill, l'Université Laval et le Conservatoire du Québec⁸³. Pour analyser ces offres de cours, j'ai cherché les intitulés ayant dans leur titre des mots qui font référence à la médiation de la musique, à l'enseignement, à la création de projets ou à l'écriture de travaux dirigés, à la carrière de musicien et les intitulés concernant les sujets spéciaux ou les cours libres. Cette partie de la recherche a pour but de mettre en lumière la formation des chanteurs face aux réalités professionnelles qu'ils vivent. Plus précisément en lien avec la médiation de la musique et les fonctions qu'ils adoptent dans la médiation de la musique.

⁸² C'est ce que fait la Fondation Arte musica lors des concerts de son intégral des cantates de Bach. Les publics sont invités à se joindre au chœur final de la dernière cantate du concert. [La fabrique culturelle, *Les cantates de Bach à la salle Bourgie – Nagano et l'OSM*, <https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/2480/les-cantates-de-bach-a-la-salle-bourgie-nagano-et-l-osm>, consulté le 29 août 2020.]

⁸³ Voir Annexe 3

L'enquête de terrain

L'enquête que j'ai menée au cours du mois d'octobre 2019 m'a permis de rencontrer 12 chanteurs lyriques québécois ayant divers parcours et étant à divers moments de leur carrière.

Pour ce faire, j'ai effectué une recherche sur les chanteurs lyriques en m'appuyant sur les listes de chanteurs qui sont invités à chanter en tant que soliste et en tant que choriste auprès des institutions musicales telles que l'Opéra de Montréal, l'Opéra de Québec, le Studio de musique ancienne de Montréal, la Chapelle de Québec et Chant libre. J'ai ainsi dressé une liste d'une cinquantaine de noms. À partir de cette liste, j'ai regroupé les chanteurs par âge artistique, puis par spécialité et enfin par type d'engagement qu'ils ont eu. Le but de cette enquête était d'avoir un portrait de la population actuelle des chanteurs lyriques québécois. Je voulais rencontrer des chanteurs rendus à divers points dans leur carrière, spécialisés en opéra, en musique ancienne ou en musique contemporaine ou encore sans spécialité spécifique. Enfin, je souhaitais rencontrer des chanteurs qui font du solo, mais aussi des choristes et plus largement des chanteurs qui ont une carrière diversifiée du point de vue des types d'engagements. Puisque de nombreux chanteurs lyriques ont un site professionnel pour parler de leurs activités, il était facile de trouver des informations telles que leur âge approximatif et le nombre d'années de leur carrière actuelle permettant de préciser ma liste. J'ai par la suite commencé à contacter une quinzaine de chanteurs qui correspondait à tous les critères et selon les réponses, j'ai poursuivi les contacts pour arriver à un échantillon final de 12 chanteurs. Je n'avais pas spécifiquement déterminé ce nombre, j'ai constaté à la 9^e entrevue que j'arrivais à l'épuisement du matériau puisque je n'entendais plus de nouvelles idées. Par contre, les disponibilités de chacun ont fait que les 3 derniers chanteurs étaient tous des chanteurs plus âgés que les autres chanteurs rencontrés. J'ai donc continué mes entretiens pour obtenir l'échantillonnage que je désirais en termes de représentativité des chanteurs en début de carrière, en milieu de carrière ou plutôt vers la fin de celle-ci.

Puisque le sujet est essentiellement lié à des expériences spécifiques, j'ai opté pour une enquête qualitative afin de pouvoir obtenir des détails plus précis et comprendre au mieux

les logiques derrière ces expériences. L'enquête qualitative était donc plus appropriée pour me permettre de faire évoluer mon sujet de recherche en lien avec les expériences des chanteurs rencontrés, puisque la logique de l'enquête qualitative le favorise :

Au plan méthodologique, la recherche qualitative s'inscrit dans une logique compréhensive en privilégiant la description des processus plutôt que l'explication des causes ; inductive, au sens où l'un acquiert la compréhension du phénomène de manière progressive ; récursive, invitant à réitérer les étapes de la recherche si nécessaire ; et souple en raison de l'absence de rigidité de la démarche le plus souvent inductive. Cette récursivité de l'entretien doit conduire à la formulation de nouvelles questions ou à la reformulation d'anciennes questions⁸⁴.

Cette démarche m'a permis de certes formuler de nouvelles questions, mais aussi d'ajouter des éléments d'analyse auxquels je n'avais pas nécessairement pensé au départ tel que les préjugés liés à la posture de choriste.

Les quatre sujets abordés lors des entretiens d'environ une heure étaient : 1) la présentation des chanteurs par eux même, pour me permettre de vérifier les informations recensées en ligne et approfondir les données sur leur carrière ; 2) la relation des chanteurs face aux divers publics qu'ils rencontrent 3) leur implication en médiation de la musique. Une grande partie des chanteurs ne savait pas ce que signifiait exactement la médiation de la musique, j'en profitais donc pour leur donner la définition de Aboudrar et Mairesse qui a servi de base à ma réflexion sur la médiation de la musique⁸⁵ ; 4) les modalités de concert. Puisque les formats de concerts changent, je souhaitais avoir l'opinion des chanteurs sur ces nouveaux formats de concerts, ainsi que leur expérience face à ces changements.

⁸⁴ Geneviève Imbert, « L'entretien semi-directif : à la frontière de la santé publique et de l'anthropologie », dans *Recherche en soins infirmiers* », n°102, 2010, p. 25.

⁸⁵ Voir p. 6.

	Nombre d'années de la carrière				Répertoires ⁸⁶	Types d'engagements				
	0 à 5	6 à 15	16 à 25	plus de 25		Soliste	Récital	Choriste	Pédagogue ⁸⁷	Création de spectacles
Chanteur 1 ⁸⁸	x				Pas de spécialisation	x	x	x		
Chanteuse 2			x		Musiques anciennes et Musique contemporaine	x	x	x		
Chanteuse 3		x			Pas de spécialisation	x	x	x		x
Chanteuse 4	x				Opéra	x	x			
Chanteuse 5			x		Musique contemporaine	x	x			
Chanteuse 6	x				Musiques anciennes et opéra	x	x	x		x
Chanteuse 7		x			Musiques anciennes	x	x	x		
Chanteur 8	x				Opéra romantique et musique contemporaine	x	x			
Chanteur 9		x			Pas de spécialisation	x	x	x		x
Chanteuse 10				x	Opéra, Mélodie française	x	x		x	
Chanteuse 11				x	Opéra, Lieder	x	x		x	
Chanteur 12				x	Opéra romantique	x	x		x	x

Tableau 2. Récapitulatif des caractéristiques des chanteurs rencontrés

Il est à noter que des informations telles que la tessiture des chanteuses et chanteurs ainsi que leur âge ont été enlevées de mon analyse. D'abord parce que le milieu des chanteurs lyriques québécois est plutôt restreint, il était essentiel d'exclure certaines informations qui pourraient permettre de facilement les identifier. En effet, certaines appréciations sur des types de concerts ou encore sur leur implication auprès des publics et plus largement leur avis sur la médiation de la musique et les nouvelles modalités du concert pourrait peut-être

⁸⁶ Pour définir les répertoires de chaque chanteur, je me suis basé sur les informations qu'ils m'ont données lors des entrevues. Si les catégories sont principalement reliées aux répertoires, j'ai dû tout de même créer un répertoire nommé seulement « Opéra ». Il s'agit des chanteurs qui n'ont pas de spécialités particulières en termes d'époque ou de répertoire, mais qui ont chanté des rôles solistes d'opéra allant de l'époque baroque à la création contemporaine. En ce qui concerne le terme « opéra romantique », il s'agit de cas où les chanteurs n'ont ni touché à l'opéra baroque, ni à l'opéra contemporain, leur répertoire se situe majoritairement au XIXe siècle.

⁸⁷ La catégorie « pédagogue » concerne les chanteurs qui enseignent au niveau post-secondaire.

⁸⁸ L'ordre de classement des chanteurs est calqué sur l'ordre dans lequel se sont déroulées les entrevues.

avoir des répercussions sur leur employabilité, c'est donc la raison pour laquelle des données ont été retirées. En ce qui concerne la tessiture, c'est aussi une donnée constante qui n'a pas de réel impact pour mon étude. S'il peut y avoir plus de compétition chez les sopranos que les mezzo-sopranos, car les sopranos sont plus nombreuses, ce n'est pas la tessiture qui fera changer d'avis un producteur, mais plutôt les autres facteurs comme la spécialisation, les types d'engagements et la notoriété de l'artiste. En ce qui concerne l'âge, la donnée a été remplacée par une fourchette du nombre d'années de la carrière, ce qui à la fois permet de regrouper en catégorie les chanteurs entre les entrants et ceux établis tout en rendant plus difficile à reconnaître les chanteurs rencontrés. Du côté des types d'engagements, six chanteurs de tous les âges ont quatre types d'engagements différents qui une fois combinés leur permettent de vivre de leur métier. La pluriactivité est une réalité très présente. Ils occupent de multiples fonctions au sein de la profession, tels qu'interprète, médiateur de la musique, professeur de chant, créateur de spectacles ou administrateur de compagnies. Chez les chanteurs plus âgés, la fonction de professeur de chant se combine souvent à une carrière d'interprète qui a débuté il y a plusieurs années. Chez les chanteurs ayant moins de 25 ans de carrière, cette pluriactivité semble s'orienter vers l'autonomie en termes de production et se traduit par la création de leur propre compagnie artistique ou la création de spectacles offerts aux diffuseurs clés en main⁸⁹.

Plan du mémoire

Dans le premier chapitre, j'aborderai la médiation de la musique dans les institutions lyriques américaines, canadiennes et plus spécifiquement québécoises. Pour mettre en lumière les actions de médiations menées par ces organismes, je les ai divisées selon la fonction du chanteur lyrique dans les différents dispositifs. Dans ce chapitre, nous verrons donc certaines modalités générales de mise en œuvre de la médiation de l'art lyrique, puis quelques projets menés par des chanteurs. Ce chapitre permettra de dresser un tableau

⁸⁹ C'est le cas de Frédérique Drolet qui a fondé Opéra à la carte [lien vers le site] et à Nadia Neiazy avec les Productions Alma Viva, [idem] il y a aussi, Émilie Baillargeon qui se « vend » comme interprète, mais aussi productrice de spectacle, ou encore des chanteurs qui créent des spectacles qui sont par la suite diffusés dans les réseaux des Jeunesses Musicales du Canada et des maisons de la culture telles que *Opéra-Bonbon* créé sur l'idée de la soprano Cécile Muhire ou encore *Opéra 101* créé par la mezzo-soprano Charlotte Gagnon et la pianiste Laurence Lambert-Chan.

global de la médiation de l'art lyrique en Amérique du Nord en lien avec les fonctions des chanteurs dans ces activités. Le chapitre 2 sera quant à lui consacré au métier d'artiste lyrique, plus spécifiquement sur l'éducation des chanteurs et les contraintes entourant le métier de chanteur lyrique en lien avec la médiation et les nouvelles modalités du concert. Le chapitre 3 abordera plus précisément les stratégies professionnelles qui permettent d'expliquer la place que les chanteurs accordent aux activités de médiations et aux nouvelles modalités du concert dans leur carrière. D'abord du point de vue de leur participation aux activités de médiation, ensuite en fonction de leur prise en compte des publics dans leur travail d'interprète et de créateur de spectacle et finalement à travers les nouvelles modalités du concert.

1. La médiation de la musique dans le milieu de l'art lyrique

Dans ce chapitre, nous regarderons comment les activités de médiation et les nouvelles modalités du concert se développent à l'échelle nord-américaine dans les institutions lyriques afin de faire émerger une typologie pour décrire les fonctions du chanteur dans les activités de médiation. Puis, nous verrons quelques exemples d'activités créées par des chanteurs de manière autonome.

1.1. La médiation de la musique dans les institutions lyriques nord-américaines

Dans cette partie, j'aborderai les activités de médiation organisées aux États-Unis, au Canada anglophone et au Québec, par les maisons d'opéra et quelques institutions dont les représentations d'art lyrique font partie de leur programmation annuelle⁹⁰. Dans ces treize institutions étudiées, une seule institution, l'Opéra de Québec, ne présente aucune activité de médiation dans le cadre de sa saison régulière. Dans cette institution, le pas fait en direction de publics moins familiers avec l'univers lyrique passe seulement par la présence de quelques pages sur leur site internet et qui présentent ce qu'est l'opéra⁹¹. Par contre, l'institution met en place des activités de médiation pendant le Festival d'Opéra de Québec présenté durant l'été. En somme, l'intégralité des institutions d'opéra réalisent des activités de médiation qui – outre le degré de participation, les convictions sociales dont les institutions font preuve et la place au sein de la saison que prennent ces activités – nécessitent un engagement de la part des chanteurs dépassant le cadre des fonctions généralement dévolues aux chanteurs.

Le dépouillement systématique des treize sites d'institutions lyriques et de cinq rapports d'enquête menés par Opera America m'a permis d'identifier trois types de fonctions adoptées par des chanteurs lyriques dans les activités de médiation proposées par les

⁹⁰ Voir Tableau 1 p. 22

⁹¹ Opéra de Québec, *Qu'est-ce qu'un opéra*, <https://operadequebec.com/decouvrir/qu-est-ce-qu-un-opera/>, consulté le 9 mars 2020.

organismes. La première est celle du chanteur-exemple : cette fonction regroupe les activités où le chanteur est appelé à interpréter une pièce ou un air au sein d'une activité plus large, mais dont la fonction ne dépasse pas l'interprétation d'un extrait musical tiré d'un opéra ou d'œuvres lyriques (oratorio, cantate, messe, etc.). La deuxième est celle du chanteur-interprète-spécialisé, dans ce cas, il s'agit de chanteurs qui apprennent des rôles spécifiques à certaines activités de médiation que ce soit un personnage pour un spectacle jeunesse ou un rôle issu d'un opéra qui a été réécrit pour en faire une version allégée. La fonction est essentiellement interprétative, par contre, elle nécessite une préparation particulière. La troisième est celle du chanteur-animateur, dans ce cas, le rôle du chanteur dépasse celui de l'interprète et se caractérise par une forte dominante d'animation, par exemple d'ateliers avec des publics.

1.1.1 Le chanteur-exemple

Si le terme de médiation culturelle a commencé à être utilisé à partir des années 1990, les activités qui entretiennent une parenté avec la médiation culturelle existent depuis plus longtemps. Aux États-Unis, des initiatives à grande échelle sont présentes dès 1946. Le Metropolitan Opera commence à présenter des opéras pour les jeunes à partir de ce moment-là. Le but était de créer un intérêt national pour l'opéra, car même si certaines écoles et certains professeurs organisaient des activités sur l'opéra, il s'agissait d'initiatives isolées⁹². Le *Music Educators National Conference*⁹³ et le *Metropolitan Opera Guild*⁹⁴ avaient décidé de s'unir pour présenter des opéras à des jeunes et pour créer du matériel pédagogique pour les professeurs de musique, d'art, d'art dramatique et de littérature. Le matériel proposé présentait des extraits à écouter, mais aussi à interpréter par les jeunes de tous les niveaux afin d'aider les professeurs qui souhaitaient intégrer l'opéra dans leurs

⁹² Luther A. Richman, «Opera and music education», *Music Educators Journal*, Vol. 33, n° 2, Nov-déc. 1946, p. 31.

⁹³ <https://nafme.org/about/> Le Music Educators National Conference, connu aujourd'hui sous le nom de National Association for Music Education est une association qui s'intéresse à l'éducation de la musique. Elle organise des conférences, partage des ressources et fournit des opportunités aux professeurs de musique à travers les États-Unis depuis 1907.

⁹⁴ <https://www.metguild.org/index.aspx> Le Metropolitan Opera Guild est un organisme fondé en 1935 par Eleanor Robson Belmont, une actrice mariée à un riche philanthrope. L'organisme a pour but d'aider le financement du MET, mais aussi de démocratiser l'opéra à travers l'ensemble des États-Unis.

cours⁹⁵. Il y avait alors eu 32 représentations réservées aux jeunes ce qui avait permis de faire découvrir l'opéra à 120 000 élèves⁹⁶. Ces informations tirées d'un article de 1946 nous donnent une idée de ce que l'on pourrait considérer comme les fondements de la médiation de l'opéra aux États-Unis, car il s'agit d'une démarche éducative tournée vers un public ciblé, qui est généralement absent des théâtres lyriques et qu'elle a pour but de rendre accessible les œuvres, ce qui est un des objectifs de la médiation de la musique. Ces actions sont encore au cœur des activités du Metropolitan Opera House en matière de médiation de la musique. Toutes les activités proposées par l'institution new-yorkaise sont destinées aux élèves du primaire et du secondaire⁹⁷. Les principales activités du MET en termes de médiation de la musique sont conçues pour permettre aux professeurs de télécharger des contenus et assister à des conférences pour leur apprendre à parler d'opéras⁹⁸. Les guides sont basés sur les opéras de la saison. Ils sont constitués de plusieurs outils dont des vidéos créés par le MET (en utilisant des extraits des captations de ses opéras) et des synopsis illustrés sous forme de courtes bandes dessinées⁹⁹. Les élèves des classes participantes ont par la suite l'opportunité d'aller voir une représentation de l'opéra dans un cinéma. Il existe aussi un autre volet spécialisé pour les professeurs en musique : Le MET mets à disposition de nombreux arrangements d'airs d'opéra pour chœur pour quatre voix (SATB), des versions pour chœur d'enfants ou des versions pour orchestre d'harmonie d'école secondaire¹⁰⁰. Dans ces arrangements, on trouve des airs tels que celui de la « Habanera »¹⁰¹ de *Carmen* ou « O soave fanciulla » tiré de la *Bohème*¹⁰². Ces arrangements permettent donc à des jeunes de découvrir la musique lyrique par l'intermédiaire d'airs connus sous une forme qui leur est accessible, puisqu'adaptés aux conditions d'exécution dans une école. Le répertoire lyrique ne fait généralement pas partie des premiers répertoires étudiés

⁹⁵ Luther A. Richman, «Opera and music education», op. cit., p. 31.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁷ The Metropolitan Opera, *Education at the Met*, <https://www.metopera.org/discover/education/>, consulté le 2 décembre 2019.

⁹⁸ The Metropolitan Opera, *HD Live in Schools*, <https://www.metopera.org/discover/education/hd-live-in-schools/>, consulté le 2 décembre 2019.

⁹⁹ Voir Annexe 4

¹⁰⁰ The Metropolitan Opera, *Opera Arrangements*, <https://www.metopera.org/discover/education/opera-arrangements/>, consulté le 2 décembre 2019.

¹⁰¹ George Bizet, *Carmen : L'amour est un oiseau rebelle* [1875], transcription pour chœur d'enfants et piano par David O, New York, The Metropolitan Opera, [2014].

¹⁰² Giacomo Puccini, *La Bohème : O soave fanciulla* [1896], transcription SATB pour chœur d'école secondaire et piano par David O, New York, The Metropolitan Opera, [2013].

par les jeunes musiciens, tout particulièrement les airs d'opéra. Ce sont donc des démarches qui engagent la participation des jeunes et leur permettent de créer une expérience sensible des œuvres. Ces activités tendent donc vers la médiation de la musique.

Dans d'autres maisons, tel qu'au Boston Lyric Opera, les guides pédagogiques sont créés en lien avec le programme scolaire en musique, mais aussi en sciences, en mathématique et en histoire¹⁰³. Le but est de donner aux professeurs le plus de points d'entrées possible vers l'œuvre. Par exemple, dans le livret pédagogique sur *The Rape of Lucretia* de Benjamin Britten présenté lors de la saison 2018-2019 au Boston Lyric Opera¹⁰⁴, l'équipe de BLO a intégré dans le cahier pédagogique l'histoire de l'opéra en général, le synopsis de l'opéra et une présentation des personnages de l'histoire, mais aussi une section consacrée à la physique liée à l'émission du son des chanteurs¹⁰⁵. Le livret pédagogique est un format régulièrement utilisé par les organismes culturels dans tous les domaines des arts de la scène. Par contre, certaines institutions le pensent autrement comme le Manitoba Opera où les professeurs peuvent emprunter une valise avec des costumes, des DVD, CD et un guide pour faire des activités avec leurs élèves. Les valises ne sont pas en lien avec un opéra de la saison, elles ont été créées autour de plusieurs opéras et sont disponibles telles quelles au fil des ans. Dans ces exemples, les chanteurs professionnels ne sont pas présents dans les activités de médiation, sauf pour les extraits audio et audio-visuel qui accompagnent les activités. Par contre, il y a des maisons qui invitent des chanteurs dans leurs ateliers de découverte de l'opéra qui accompagnent les générales ouvertes aux étudiants. C'est le cas du San Francisco Opera House (SFO) qui propose une rencontre avec un spécialiste de l'opéra (musicologue, critique) et un chanteur lyrique pour présenter l'opéra en classe avant la venue des jeunes en salle. Ces actions viennent s'ajouter au matériel pédagogique que les professeurs peuvent utiliser¹⁰⁶. Même si les chanteurs sont présents au SFO, la fonction reste celle du chanteur-exemple.

¹⁰³ Bob Harlow, Thomas Alfieri, Aaron Dalton et Anne Field, *Cultivating the Next Generation of Art Lovers*, op. cit., p. 10.

¹⁰⁴ Boston Lyric Opera, *Student study guide : The rape of Lucretia*, https://issuu.com/bostonlyricopera/docs/study_guide_lucretia-vf, consulté le 13 janvier 2020.

¹⁰⁵ Voir Annexe 5.

¹⁰⁶ San Francisco Opera, *School Programs: Final Dress Rehearsal Program*, <https://sfopera.com/discover-opera/education/schools/final-dress-rehearsal-program/>, consulté le 2 décembre 2019.

Si nous avons vu plusieurs activités de médiation de la musique destinées aux publics scolaires, qu'en est-il des activités organisées à destination des communautés entourant les institutions lyriques ? Les activités présentées en classe le sont aussi à des publics familiaux. Par exemple, le SFO utilise certaines activités prévues pour les classes, tel que les rencontres préparatoires aux opéras, pour les diffuser dans des bibliothèques. Tout comme à l'école, les rencontres sont animées par un médiateur qui est spécialiste de l'opéra. Le chanteur y est donc invité pour appuyer musicalement les dires du médiateur. La Canadian Opera Company évolue d'une manière similaire. La COC organise des ateliers de diction, des sing-along et des conférences où des chanteurs sont invités¹⁰⁷. Au Québec, L'Opéra de Montréal (OdM) a créé une série de conférences, nommé Parlons-opéra, qui est présentée un peu partout dans le Grand Montréal. Parlons-opéra est animée par un médiateur, spécialiste de l'opéra et un chanteur invité à interpréter quelques airs pour illustrer les propos du médiateur. Ces conférences ont pour but de présenter le prochain opéra de la saison ou dans certains cas des sujets plus large sur le genre lyrique ou son histoire. Pour satisfaire les amateurs, l'OdM maintient aussi la tradition d'une conférence pré-concert avant chaque représentation donnée dans le foyer de la salle Wilfrid-Pelletier.

Dans la majorité des exemples évoqués jusqu'à présent, les chanteurs sont absents physiquement des activités proposées ou alors leur présence se limite à interpréter une partie d'œuvre lors d'une conférence comme à l'OdM. Même si dans ce deuxième cas ils sont présents, ils ne font pas de médiation en soi, leur intervention musicale se limite à appuyer la médiation. Il s'agit tout de même d'une part importante des activités de médiation organisées par les institutions lyriques, même si elle tend vers une vision de la médiation plus axée sur une action de démocratisation du genre afin de faire découvrir les œuvres aux plus grands nombres.

¹⁰⁷ Canadian Opera Company, *Opera Insights*, <https://learn.coc.ca/EventsPrograms/adults/opera-insights>, consulté le 2 décembre 2019.

1.1.2 Le chanteur-interprète-spécialisé

J'ai pour le moment évoqué des activités de médiation où les chanteurs ne sont pas mobilisés pour animer les activités de médiation. Maintenant, je vais m'attarder à certains types de concerts où les chanteurs sont principalement interprètes, mais dans un contexte de changement des modalités du concert pour favoriser l'accessibilité de la musique lyrique.

Quelques maisons d'opéra programment de courts opéras ou des versions abrégées et, dans les cas que nous allons voir, traduites en anglais. Il s'agit de productions généralement conçues pour être déplacées dans les classes ou d'autres lieux de la ville. Cette démarche est adoptée par le Boston Lyric Opera, mais aussi par le Houston Grand Opera¹⁰⁸. Lors de sa saison 2019-2020, le Houston Grand Opera a présenté l'opéra *Strega Nona* de Mary Carol Warwick. Cet opéra créé pour le jeune public est chanté en anglais. Pour favoriser à la fois la possibilité de voir un opéra mis en scène, mais qui puisse se déplacer facilement, le spectacle a spécifiquement été conçu pour pouvoir se déplacer dans des écoles, des bibliothèques et des centres communautaires¹⁰⁹. Il s'agit de l'histoire d'une sorcière qui est capable de créer des pâtes avec une chanson et trois baisers. Lorsque la sorcière s'absente de la ville, son assistant Anthony tente de faire la même chose et inonde la ville de pâte¹¹⁰.

Le Boston Lyric Opera, pour sa part, produit plutôt des opéras connus en version abrégée : c'est le cas pour *Le Barbier de Séville* de Rossini, *Hansel et Gretel* de Humperdinck ou encore *La Flûte enchantée* de Mozart¹¹¹. Les productions sont présentées avec petit orchestre, costume et mise en scène par des chanteurs professionnels dans des salles du grand Boston. Jusqu'en 2011, il s'agissait essentiellement de salles dans les banlieues de Boston. Par la suite, le format a été modifié et les opéras non-traditionnels sont présentés

¹⁰⁸ Houston Grand Opera, *HGO Company, communication, collaboration : Connecting Houston Grand Opera to our Communities, Schools, & Families*, <https://www.houstongrandopera.org/community-programs>, consulté le 2 décembre 2019.

¹⁰⁹ Houston Grand Opera, *Opera to go! : Strega Nona*, <https://www.houstongrandopera.org/streganona>, consulté le 13 janvier 2020.

¹¹⁰ Miller Outdoor Theater, *Strega Nona*, <https://www.milleroutdoortheatre.com/performance/strega-nona-2/>, consulté le 13 janvier 2020.

¹¹¹ Boston Lyric Opera, *Our Mission & History*, <https://blo.org/mission-and-history/>, consulté le 13 janvier 2020.

dans des lieux inusités un peu partout dans la ville tels que des arénas, un cyclorama, ou encore dans une synagogue¹¹². Au Québec, une initiative similaire existe chez les Jeunesses Musicales du Canada. Dans leur cas, les versions abrégées sont présentées avec des chanteurs de la relève¹¹³, accompagnés au piano, au lieu du petit orchestre du BLO, mais toujours avec une mise en scène. Ces œuvres, puisqu'elles sont plus courtes, ne conservent que l'essentiel de l'intrigue facilitant la compréhension pour les spectateurs, puisqu'il y a généralement moins de personnages et que les histoires secondaires sont retirées afin de conserver seulement l'intrigue principale¹¹⁴. L'effort pour rendre accessible des œuvres passe donc par une réécriture, ce qui implique d'abord un travail supplémentaire pour les chanteurs qui doivent apprendre une version différente de l'original pour ces représentations¹¹⁵. La Canadian Opera Company crée aussi une version abrégée d'un opéra par année. Cette version abrégée d'une œuvre de la saison est d'une durée de 1 heure et est chantée en anglais¹¹⁶. La principale différence avec le Boston Lyric Opera et Les Jeunesses Musicales du Canada c'est que leur production abrégée est présentée dans la salle du Four Season Center comme toutes leurs productions lyriques.

Ces productions couplées à des activités présentées dans les bibliothèques locales et d'autres espaces communautaires ont pour but de rendre l'opéra accessible au public familial en dehors du cadre traditionnel de la représentation en soirée faite au centre-ville. L'accessibilité liée à la réécriture de l'œuvre est donc jointe à une accessibilité géographique dans le cas du BLO et des JMC. Ces représentations sont aussi ouvertes aux écoles, ce qui augmente le potentiel du public qui peut être rejoint. Il est intéressant de

¹¹² Boston Lyric Opera, *Our Mission & History*, <https://blo.org/mission-and-history/>, consulté le 13 janvier 2020.

¹¹³ Nous parlons généralement de chanteurs de la relève lorsqu'ils sont en début de carrière.

¹¹⁴ Par exemple, dans *Les Noces de Figaro* présenté par les JMC en 2019, les rôles ont été réduits au nombre de 5 (le comte, la comtesse, Susanna, Figaro et Cherubino) laissant toute la place à l'intrigue principale et réduisant ainsi la durée.

¹¹⁵ Pour les puristes, modifier les œuvres est une hérésie, considérant que seule la version originale mérite d'être entendue dans un contexte où les traditions d'exécution en musique savante sont parfois assez rigides, particulièrement pour les chanteurs et les chanteuses attachés aux interprétations historiquement informées. J'y reviendrai dans la section « le degré de tolérance » du 3e chapitre, p. 80.

¹¹⁶ Pour la saison 2019-2020, il s'agissait de *Hansel & Gretel* de Engelbert Humperdick. [Canadian Opera Company, *Opera for Young Audiences*, <https://learn.coc.ca/EventsPrograms/ChildrenYouthFamilies/oper-for-young-audiences>, consulté le 2 décembre 2019.]

consulter l'étude commandée par le Boston Lyric Opera portant sur la mise en place des versions abrégées d'opéra¹¹⁷.

Les résultats des activités ont été positifs en termes d'achalandage, particulièrement dans les quartiers où les parents sont consommateurs d'art lyrique. Environ 88 % des adultes présents aux versions abrégées étaient déjà des consommateurs d'opéra¹¹⁸. Les versions raccourcies et accessibles à moindre coût permettent donc aux parents appréciant l'art lyrique de le faire découvrir à leurs enfants¹¹⁹. Par contre, les tentatives d'apporter l'opéra dans des quartiers où les habitants n'étaient pas des consommateurs d'art lyrique n'ont pas été fructueuses. Lors de la rédaction du rapport, les employés du Boston Lyric Opera avaient tout de même identifié des groupes communautaires auprès desquels ils pourraient développer des partenariats qui favoriseraient la prise de contact avec les habitants qui ne connaissent pas l'art lyrique.

Les publics intéressés à faire vivre l'expérience « lyrique » à un jeune auditoire manifestent donc de l'intérêt pour ces formes abrégées. D'un point de vue pratique, le fait de déplacer l'opéra permet aux gens d'y accéder plus facilement en réduisant les problèmes liés au déplacement au centre-ville. Cette stratégie est entre autres venue du fait que les parents qui n'habitent pas au cœur de Boston rencontrent plusieurs obstacles dans leurs démarches devant les mener à aller voir un opéra. Le facteur du temps en est un. La durée moyenne d'une œuvre lyrique à laquelle s'ajoute le temps nécessaire pour se déplacer entre les banlieues de Boston et le centre-ville font en sorte que le temps à réserver pour l'activité est trop important, ce qui décourage les parents qui doivent organiser leur soirée en prenant en compte leurs enfants.

Ces opéras permettent donc à la fois aux amateurs d'art lyriques d'y avoir accès éventuellement à moindre coût, mais surtout de pouvoir partager leur passion pour l'art

¹¹⁷ Bob Harlow, Thomas Alfieri, Aaron Dalton et Anne Field, *Cultivating the Next Generation of Art Lovers*, op. cit.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 4.

lyrique à leurs enfants plus facilement¹²⁰. Les maisons d'opéra n'étant pas si nombreuses, elles sont souvent à offrir des spectacles sur une grande zone géographique. Sortir de leur lieu traditionnel permet donc d'aller chercher des gens plus près de chez eux.

Dans cette lignée de décentralisation de l'offre et d'accessibilité géographique, des organismes offrent gratuitement des concerts présentés en dehors des lieux traditionnels. Les concerts permettent aux passants d'être mis en contact avec l'art lyrique dans leur quotidien. En effet, puisqu'ils sont donnés à divers endroits, que ce soit à l'extérieur pour le Festival d'Opéra de Québec¹²¹ ou dans des lieux publics pour la COC tels que la Gare Union et le musée royal de l'Ontario, ces concerts peuvent attirer des passionnés d'art lyrique qui suivent les activités des institutions de près, mais ont surtout pour but de mettre en contact les passants avec l'opéra. Dans le cas de la COC, il s'agit de courts concerts présentés par les artistes en résidence au COC. Ils y chantent parfois des airs connus, parfois du répertoire adapté pour les enfants ou encore des œuvres contemporaines de compositeurs canadiens¹²².

Si nous pouvons associer ces activités à du développement de public, elles tendent vers la médiation entre autres parce qu'en principe elle contribue à briser des barrières symboliques en matière de lieux et de format de représentation. De plus, la liberté de ce format permet d'adapter le contenu aux publics présents ou encore de s'adresser plus spécifiquement à certains publics, ce que la prestation traditionnelle en salle ne permet pas.

Au Québec, bien que les JMC ne soit pas un organisme consacré uniquement à l'art lyrique, il occupe néanmoins une place importante dans le paysage de la diffusion de l'art lyrique. L'organisme concentre une grande partie de ses activités dans des spectacles jeunes publics. En effet, ces spectacles permettent de faire découvrir la musique à 103 000 jeunes

¹²⁰ Bob Harlow, Thomas Alfieri, Aaron Dalton et Anne Field, *Cultivating the Next Generation of Art Lovers*, op. cit., p. 13.

¹²¹ Festival d'Opéra de Québec, *Brigade lyrique*, <https://festivaloperaquebec.com/la-brigade-lyrique-2019/>, consulté le 2 décembre 2019.

¹²² Canadian Opera Company, *Opera Connect*, <https://learn.coc.ca/eventsprograms/adults/operacconnect>, consulté le 13 janvier 2020.

sur un public total d'environ 130 000 personnes par année¹²³. Les JMC organisent depuis 1949 des tournées de récitals, des concerts jeunesse et des productions lyriques. La place du chant y a toujours été importante¹²⁴. Depuis plusieurs années, les JMC produisent un opéra en version abrégé qui part en tournée au Québec et dans les maritimes¹²⁵. Cette tournée est aussi l'occasion pour les chanteurs de la production d'aller rencontrer des classes d'élèves dans les diverses villes où ils se produisent. Parmi les chanteurs rencontrés pour les entrevues au cœur de ce mémoire, cinq ont participé à ces productions. Pour la majorité, il s'agissait de leur première expérience de médiation de la musique, car en plus des représentations, ils rencontraient des classes d'élèves pour leur présenter le métier de chanteur lyrique et l'opéra que les élèves iraient voir quelques jours plus tard¹²⁶.

Le travail demandé aux chanteurs-interprètes pour rendre ces activités possibles est déjà plus grand que dans la fonction du chanteur-exemple. En effet, lorsqu'ils sont chanteur-interprète-spécialisés, ils doivent apprendre un rôle qui sort du répertoire traditionnel ou qui est tiré du répertoire traditionnel, mais modifié soit par une traduction soit par les coupures pour en faire des versions abrégées. De plus, la majorité de ces représentations sont hors des scènes dédiées à la musique savante ou même à l'extérieur. Qu'en est-il alors de la maîtrise de la voix dans ce genre de situations ? Particulièrement lorsqu'il s'agit de chanteurs de la relève comme c'est le cas dans les productions des JMC. Comment les chanteurs sont-ils préparés à ce genre de conditions qui ne sont pas optimales ? Plus largement ces activités de médiation imposées par les institutions sont-elles problématiques pour les chanteurs ou au contraire des atouts dans leur carrière ? Ces questions seront abordées dans les chapitres suivants.

¹²³ Jeunesses Musicales Canada, *Historique*, <https://www.jmcanada.ca/fr/a-propos/historique/>, consulté le 2 décembre 2019.

¹²⁴ Alexis Luko, Claire Villeneuve, Suzanne Thomas, « Jeunesses musicales du Canada/youth and Music Canada », *L'Encyclopédie Canadienne*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/youth-and-music-canadajeunesses-musicales-of-canada-emc>, consulté le 2 décembre 2019.

¹²⁵ La dernière production des Jeunesses musicales était l'opéra *Les Noces de Figaro* de Mozart. Cette production a été présentée pendant le Festival d'Opéra de Québec, puis dans une 1^{re} tournée à l'automne 2019. Il devait y avoir une seconde tournée au printemps 2020, mais les dates ont été annulées à cause de la pandémie. Au cours de ces 2 tournées, les représentations avaient lieu un peu partout au Québec et dans les maritimes.

¹²⁶ Le chanteur 1 a parlé de ces activités lors de l'entrevue.

L'autre manière de rejoindre la communauté entourant les maisons d'opéra est plutôt basée sur la création d'œuvres contemporaines qui reposent sur la participation citoyenne. Dans ces actions les créateurs se nourrissent des témoignages de la communauté qui irriguent le processus de création. Par exemple, le Houston Grand Opera a mis en place un projet qui se nomme *Song of Houston* consacré à la création de nouveaux opéras de chambre inspirée par les personnes, les lieux et l'histoire de la ville. Ces œuvres se veulent intégrées à la réalité des habitants de Houston. Il y a entre autres eu un opéra basé sur l'histoire de vétérans de la ville¹²⁷. Un autre portait sur l'histoire de Marian Anderson, une contralto afro-américaine, qui a brisé de nombreuses barrières raciales au cours de sa vie devenant entre autres la première chanteuse afro-américaine à chanter au MET¹²⁸. On souhaite donc faire découvrir l'art lyrique aux personnes intéressées par l'histoire locale ou des réalités que plusieurs habitants vivent tout en les emmenant à découvrir leur histoire sous une forme lyrique.

La participation citoyenne est centrale dans ces projets. Les liens directs créés entre les publics, les créateurs, les lieux et les protagonistes des œuvres peuvent faire tomber des barrières et permettre de découvrir l'opéra. Opera Parallèle¹²⁹, dont les créations suivent cette idée, organise aussi des activités en lien avec le ou les opéras que l'organisme présente durant la saison. Pour la saison 2019-2020, la compagnie présente un opéra sur Harvey Milk, un militant qui a été le premier élu ouvertement homosexuel à siéger à la ville de San Francisco et qui a été assassiné. Entre février 2020 et mai 2020, quatre discussions autour d'Harvey Milk et de son legs pour les droits homosexuels devaient être organisées pour préparer aux représentations qui devaient avoir lieu en mai 2020¹³⁰. Opera Parallèle organise aussi des performances artistiques offertes par des ensembles tels que le San Francisco Gay Men's Chorus.

¹²⁷ Houston Grand Opera, *Veterans Songbook*, <https://www.houstongrandopera.org/veteranssongbook>, consulté le 2 décembre 2019.

¹²⁸ Houston Grand Opera, *Marian's Song*, <https://www.houstongrandopera.org/marian>, consulté le 2 décembre 2019.

¹²⁹ Opera Parallèle est une compagnie lyrique basée à San Francisco qui se consacre essentiellement à la production et à la création d'œuvres contemporaines.

¹³⁰ Opera Parallèle, *Harvey Milk : The Bullhorn Series : Conversations to inspire hope*, <https://operaparallele.org/bullhorn/>, consulté le 26 juillet 2020. En raison de la pandémie de Covid-19, les discussions et les représentations seront reportées lorsque la situation le permettra.

Dans les activités que nous venons de décrire, il y a un apport important des chanteurs qui se prêtent au jeu d'apprendre de nouveaux opéras ou des versions abrégées pour se déplacer et interpréter les œuvres pour des jeunes et des familles dans des contextes variés. Les chanteurs dans cette situation acceptent donc de jouer dans des salles (voir **(voire)** des salles de classe) qui ne sont pas nécessairement adaptées à l'art lyrique. Ce sont donc des concessions parfois importantes que les artistes doivent faire quant à leur travail artistique. D'ailleurs dans le cadre de ces activités, ils peuvent aussi être sollicités plus intensément. Les responsables du Boston Lyric Opera ont découvert, après l'analyse de sondage post-représentation, que plusieurs spectateurs se plaignaient du bruit lors des représentations. Les plaintes concernaient surtout le début de chaque représentation, car des familles arrivaient trop tard et s'installaient alors que la représentation avait commencé. Pour résoudre le problème, un des interprètes vient dorénavant présenter avant le début du spectacle quelques codes du concert qui s'appliqueront à la représentation. Le musicien-médiateur explique ainsi à quel moment crier « Bravo » tout en faisant crier les enfants et en leur faisant dépenser leur énergie ce qui permet aux dernières personnes arrivées de s'installer sans déranger personne¹³¹.

Dans les deux premières sections, nous avons vu des fonctions où le chanteur est d'abord et avant tout un interprète. Ils restent tout de même principalement dans un rôle qu'ils ont appris lors de leurs études soit celui de chanteur. Nous verrons maintenant la fonction de chanteur-médiateur.

1.1.3 Le chanteur-médiateur

Dans cette fonction, le chanteur-médiateur se retrouve à la tête de l'activité de médiation. En effet, il agit comme animateur ou co-animateur. Au San Francisco Opera House, il existe ainsi plusieurs activités participatives auxquels les élèves sont invités à jouer des rôles au côté de chanteurs professionnels, c'est le cas du projet *Opera à la carte* présenté par le SFO. Les élèves choisis apprennent des lignes de textes ou participent comme

¹³¹ Bob Harlow, Thomas Alfieri, Aaron Dalton et Anne Field, *Cultivating the Next Generation of Art Lovers*, p. 40.

figurant à la représentation. Il est même encouragé que les autres élèves de l'école qui ne participent pas à la création du spectacle apprennent les parties de chœurs pour qu'ils puissent se joindre à la représentation effectuée à l'école¹³². Toutes les activités présentées par le SFO n'ont pas nécessairement comme but de créer un spectacle. Les professeurs peuvent choisir des programmes selon le nombre de visites des intervenants qu'ils souhaitent. Ainsi, les élèves peuvent développer un spectacle en entier ou développer des compétences reliées à l'écriture, la composition, le chant, la danse et les mouvements, l'histoire de l'opéra, la mise en scène ou la création de décors¹³³.

La Canadian Opera Company (COC) suit aussi un schéma similaire. Les professeurs disposent d'un programme dans lequel ils peuvent choisir divers éléments tels que le chant choral, la composition, le rythme et le mouvement, l'écriture de livret ou la performance artistique¹³⁴. Les professeurs choisissent 3 modules qu'ils souhaitent explorer et créent ainsi, sur mesure, un atelier de 90 minutes pour leur classe. Il existe aussi un programme de création d'opéra qui s'inscrit sur une plus longue période de temps. Dans les deux cas, les intervenants peuvent être des chanteurs, des compositeurs, des designers, des musiciens, etc. Selon le type d'activités, les intervenants sont choisis pour faire ce qu'ils connaissent le mieux¹³⁵. Les chanteurs sont donc mis à contribution pour ces ateliers qui sont déclinés de plusieurs façons. C'est ainsi que les élèves du secondaire ont la possibilité d'aller passer une demi-journée ou une journée complète au Four Season Center, la salle de la Canadian Opera Company, pour y voir les installations, participer à un atelier de médiation, puis assister à une représentation¹³⁶.

Ce genre d'initiative se retrouve aussi à Opera Parallèle. En effet, Opera Parallèle a un volet spécifiquement adapté aux élèves dans leur programmation où les ateliers animés par

¹³² San Francisco Opera, *Opera à la carte : The Pirates of Penzance* : <https://sfopera.com/discover-opera/education/schools/opera-a-la-carte/>, consulté le 2 décembre 2019.

¹³³ San Francisco Opera, *School Program : ARIA Residency*, <https://sfopera.com/discover-opera/education/schools/aria-residency/>, consulté le 13 janvier 2020.

¹³⁴ Canadian Opera Company, *Primary/Junior*, <https://learn.coc.ca/EventsPrograms/Students-and-schools/PrimaryJunior>, consulté le 2 décembre 2019.

¹³⁵ Canadian Opera Company, *Primary/Junior*, <https://learn.coc.ca/EventsPrograms/Students-and-schools/PrimaryJunior>, consulté le 2 décembre 2019.

¹³⁶ Canadian Opera Company, *Intermediate*, <https://learn.coc.ca/EventsPrograms/Students-and-schools/Intermediate>, consulté le 2 décembre 2019.

des chanteurs sont organisés autour de commandes faites à des librettistes et des compositeurs de la relève. L'œuvre est composée afin que les élèves puissent participer à la représentation. Avec ce projet, Opera Parallèle réussit à créer un nouvel opéra environ tous les 2 ans qui s'adressent à un public familial à la différence des autres œuvres programmées pendant la saison. En 2017 et 2018, ils ont créé *Harriet's Spirit* de Marcus Shelby¹³⁷. On y parle de l'histoire d'une jeune fille qui triomphe des défis de l'adolescence en s'inspirant de Harriet Tubman¹³⁸ comme modèle et guide spirituel. Pour créer cet opéra, les jeunes ont découvert les ficelles des métiers de l'opéra avec des professionnels, dont des chanteurs, et se produisent sur scène avec des chanteurs professionnels, accompagnés par un ensemble instrumental¹³⁹. Ils apprennent aussi à concevoir des costumes avec des professionnels, travaillent avec un chef d'orchestre et un metteur en scène. En 2016 et 2019, Opera Parallèle a aussi présenté *Xochitl and the Flowers* de Chris Pratorius Gomez¹⁴⁰. Cet opéra parle d'immigration, plus précisément d'une famille qui est déterminée à s'intégrer à une nouvelle société tout en préservant son bagage culturel¹⁴¹. Le sujet abordé par l'opéra favorise la médiation puisqu'on y aborde l'échange entre les bagages culturels de la société qui accueillent et celle de la famille nouvellement arrivée. L'opéra est chanté en anglais et en espagnol. Comme dans le cas d'*Harriet's Spirit*, des professionnels chantent les rôles-titres et des élèves font les chœurs.

¹³⁷ Marcus Shelby est un compositeur et un bassiste basé à San Francisco. Il a composé plusieurs oratorios et suite autour de l'histoire, le présent et le futur des Afro-Américains, les mouvements sociaux et l'éducation musicale.

Il est aussi impliqué dans plusieurs festivals de jazz.

[Marcus Shelby, *Bio*, <https://marcusshelby.com/bio>, consulté le 28 août 2020.]

¹³⁸ Harriet Tubman est une Afro-Américaine qui a aidé de nombreux esclaves à s'échapper de leur maître au 19^e siècle. Elle a aussi milité en faveur des droits des Afro-américains et des femmes jusqu'à sa mort en 1913.

¹³⁹ Dans ce cas-ci, il s'agissait d'un ensemble jazz. Il y avait 3 rôles chantés par des professionnels et les jeunes chantaient des chœurs et jouaient les scènes de groupe. Opera Parallèle, *Hands-On-Opera*, <https://operaparallele.org/hands-on-opera/>, consulté le 2 décembre 2019.

¹⁴⁰ Chris Pratorius Gomez est un compositeur basé en Californie. Il a composé des opéras, des pièces orchestrales et des pièces pour voix, pour chœur et pour des formations de chambre. Il enseigne la théorie, la composition et le piano à l'Université de Californie à Santa Cruz et à la California State University de Monterey Bay. [Chris Pratorius Gomez, *About Chris*, <http://www.pratorius.com/about>, consulté le 28 août 2020.]

¹⁴¹ Opera Parallèle, *Hands-On-Opera*, <https://operaparallele.org/hands-on-opera/>, consulté le 13 janvier 2020.

L'Opéra de Montréal suit une démarche similaire avec le projet Cooper qui existe depuis 2004 et qui consiste à créer un opéra en co-création avec des jeunes¹⁴². Nous retrouvons essentiellement le même schéma au SFO, à la COC et à Opera Parallèle. L'OdM se distingue néanmoins par l'organisation d'activités destinées à d'autres types de populations. L'OdM a mis en place le projet Yo'opéra en 2018 qui permet à des jeunes souffrant de maladie mentale qui sont en voie de réintégrer la société de participer à la création d'un opéra de manière collaborative pour favoriser leur réinsertion sociale¹⁴³. Le spectacle est créé de manière collective, de l'écriture du texte à la composition, de la mise en scène à la représentation. Pour ce faire, les jeunes participent à plusieurs ateliers pour apprendre à chanter, mais aussi à rédiger un livret, composer de la musique, etc. L'OdM compte aussi dans ses réalisations des activités créées avec des personnes en situation d'itinérances comme *Opéra de rue : Humanitude* composée par Éric Champagne¹⁴⁴. Dans ce projet, il y a un dialogue avec une population marginalisée et une implication dans la communauté. Nous sommes donc dans les idéaux de la médiation liés à l'implication sociale des organismes. Dans toutes ces activités, les chanteurs ont une place primordiale, car ils animent la majorité des ateliers. Ils sont à la fois médiateurs et interprètes lors de la représentation dans laquelle ils chantent. Ce relevé des activités où les chanteurs ont un rôle de médiateur, permet de poser la question à savoir si les chanteurs sont prêts à animer des activités de co-création, puisqu'ils sont essentiellement formés comme interprète. Aussi, dans tous les projets présentés, il s'agit de publics ciblés ce qui peut demander des compétences particulières de la part des médiateurs pour qu'ils puissent animer les ateliers adéquatement. Comment les chanteurs sont-ils préparés pour faire face aux divers publics ?

Au côté de ces activités qui durent plusieurs semaines, il existe aussi des ateliers animés par des chanteurs, qui ne sont pas en lien avec le contenu spécifique d'une œuvre en particulier, mais qui sont motivés par la pertinence du rapprochement entre le thème exploré et ce qu'une œuvre peut offrir comme ouverture sur des questions plus larges. Par

¹⁴² Opéra de Montréal, *CoOpéra*, <https://www.operademontreal.com/ecoles/coopera>, consulté le 2 décembre 2019.

¹⁴³ Opéra de Montréal, *YO'péra*, <https://www.operademontreal.com/yopera>, consulté le 2 décembre 2019.

¹⁴⁴ Opéra de Montréal, *Opéra de rue : Humanitude*, <https://www.operademontreal.com/evenements/opera-de-rue-humanitudes>, consulté le 19 décembre 2019.

exemple, La COC aborde des sujets tels que le mouvement et la danse dans une activité de médiation en lien avec les représentations de *Rusalka* ou l'improvisation et le théâtre avec le *Barbier de Séville*¹⁴⁵. Le Manitoba Opera présente aussi des ateliers animés par des chanteurs professionnels. L'activité a pour but d'explorer comment conter une histoire à travers la musique et de vivre l'expérience du chant lyrique en présence d'un chanteur¹⁴⁶. Dans le cas du Manitoba Opera, la place donnée aux chanteurs lyriques est plutôt importante, car ce sont eux qui animent les activités de médiation présentée dans les classes.

L'inventaire que j'ai dressé permet d'avoir un portrait général des activités de médiation à caractère éducatif de quelques-unes des maisons d'opéra importantes en Amérique du Nord. Trois grandes catégories d'activités se dégagent de notre panorama : 1) l'ouverture aux générales ou à des spectacles adaptés avec une préparation ; 2) la participation à des ateliers, conférences, etc. 3) la création d'un opéra par les jeunes à l'aide de professionnels. Si dans la première catégorie, le médiateur est principalement le professeur qui se prépare avec les guides créées par les maisons d'opéras, dans les 2 autres cas, le chanteur prend une place prépondérante. Au terme de ce panorama, on se rend compte que les chanteurs semblent prendre une place un peu plus importante au Canada qu'aux États-Unis dans les activités de médiation de l'art lyrique. En effet, si aux États-Unis leur participation est principalement limitée à la sphère de l'interprétation, au Canada ils sont plus souvent engagés pour animer des ateliers, que ce soit des activités en classe (cf. Manitoba Opera et Canadian Opera Company) ou des ateliers avec des personnes vivant avec une maladie mentale (cf. Opéra de Montréal). Presque toutes les institutions analysées en organisaient au Canada, alors que dans le corpus étudié, il n'y a que le SFO et Opera Parralèle aux États-Unis qui organisent des ateliers animés par des chanteurs-médiateurs intégrés dans leurs activités régulières de la compagnie. Suite à ce constat, nous pourrions croire que les chanteurs canadiens disposent de compétences supplémentaires de médiateurs qui

¹⁴⁵ Canadian Opera Company, *Youth Opera Lab*, <https://learn.coc.ca/EventsPrograms/ChildrenYouthFamilies/youth-opera-lab>, consulté le 2 décembre 2019.

¹⁴⁶ Manitoba Opera, *Opera Class : Free Classroom atelier*, <https://mbopera.ca/school-programs/opera-class/>, consulté le 2 décembre 2019.

constitueraient un atout dans leur carrière internationale. Par contre ce n'est pas ce qui ressort lors des entretiens.

Pour compléter l'inventaire des activités de médiation en rapport avec le chant lyrique, je vais maintenant aborder des activités de médiation créées par des chanteurs québécois.

1.2 Les activités de médiation créées par des chanteurs

Lors des entretiens, les chanteurs et chanteuses ont donné des exemples de concerts jeunesse qu'ils ont vus ou dont ils ont entendu parler et qui ont été créés par des chanteurs. Je souhaitais donc étendre l'inventaire des activités de médiation présenté par les institutions pour faire un portrait le plus fidèle possible des activités de médiation dans lesquels les chanteurs sont présents sans égard à la place qu'ils ont dans le processus de création ou de présentation. Ici, il s'agit de spectacles qui ont essentiellement pour but de faire découvrir l'art lyrique à des jeunes en brisant les conventions du concert traditionnel. Dans les trois cas, les projets ont pu être documentés grâce à des pages web contenant de nombreuses informations. Ils sont présentés dans l'ordre où ils ont été mentionnés dans les entretiens.

Le premier exemple a été créé par la Mezzo-soprano Charlotte Gagnon et la pianiste Laurence Lambert-Chan. Il s'agit d'un spectacle nommé *Opéra 101 : Quand l'opéra rencontre le clown*¹⁴⁷. Ce spectacle a pour but de démocratiser l'art lyrique comme semble le suggérer le dossier de presse :

« Toutes deux ayant atteint un certain ras-le-bol du carcan étouffant des conventions du milieu de la musique classique, elles vous offrent un concert décoiffant dans lequel elles déferont brique par brique le mur entre les artistes et le public tout en mettant de l'avant un jeu musical irréprochable¹⁴⁸

La démarche proposée par les deux artistes s'appuie sur le désir de déconstruire l'opéra pour en faire quelque chose de nouveau. Ici, le mélange avec l'art burlesque est un moyen

¹⁴⁷ Duo Opéra 101, *Opéra 101 : Quand l'opéra rencontre le clown...*, <https://www.opera101duo.com>, consulté le 7 avril 2020.

¹⁴⁸ Laurence Lambert-Chan et Charlotte Gagnon, *Dossier de presse : Opéra 101 : Quand l'opéra rencontre le clown*, Montréal, duo opéra 101, 2019.

de sortir du cadre établi. Dans leurs mots, elles décrivent leur spectacle comme « un opéra cocasse aux allures de conférences TED ». Deux caractéristiques s'additionnent : un aspect pédagogique en plus de l'aspect ludique du burlesque. À la différence d'autres projets de démocratisation comme les versions abrégées d'opéra abordées précédemment, *Opéra 101* est à la fois œuvre de scène et outil de démocratisation puisqu'il s'agit aussi d'expliquer ce qu'est l'opéra aux publics. La création de ce projet a donc nécessité un travail de recherche sur les œuvres qu'elles souhaitaient présenter et les informations qu'elles souhaitaient transmettre. Dans ce cas, elles ont par la suite obtenu de l'aide d'un scénariste (Pascal Blanchet) et d'une metteuse en scène (Maya Gobeil) qui ont pu les aider à la création du spectacle. Les créatrices continuent de vendre leur spectacle pour le produire à plusieurs reprises, elles doivent donc aussi gérer la mise en vente et l'administration du spectacle.

Le second exemple se nomme *ZoOpéra*. Cette production a été créée par la soprano Frédérique Drolet en collaboration avec le baryton Pierre Rancourt. Le spectacle a été présenté dans le cadre du Festival d'opéra de Québec 2019¹⁴⁹. Ce projet prend une tangente différente par rapport à *Opéra 101*. En effet, ce concert jeunesse se veut avant tout un spectacle pour enfant auquel se greffe de la musique chantée par des chanteurs lyriques et accompagnés au piano. Ici, on ne cherche pas à expliquer l'opéra, mais plutôt à faire découvrir la voix lyrique à travers une histoire. On ne présente donc pas l'opéra comme genre, mais on permet par le biais d'une histoire mettant en vedette des animaux de faire découvrir la voix lyrique dans un spectacle jeunesse mis en scène avec des décors et des costumes. On y retrouve donc certaines caractéristiques que nous avons vues dans des projets associés à la typologie du chanteur-interprète-spécialisé. Dans ce cas-ci, le projet a été mené presque au complet par les chanteurs. Les chanteurs ont donc écrit l'histoire, choisi les œuvres, puis mis en scène le spectacle. Par contre, ils ont utilisé des décors et des costumes préexistants, ils ne les ont pas créés, ni fabriqués.

Le troisième exemple est un spectacle diffusé par Les Jeunesses Musicales du Canada, mais il a été créé par la chanteuse Cécile Muhire. Il s'agit d'*Opéra-bonbon : l'aventure*

¹⁴⁹ Festival d'Opéra de Québec, *ZoOpéra : Opéra jeunesse*, <https://festivaloperaquebec.com/opera-jeunesse-zoopera/>, consulté le 13 avril 2020.

gourmande d'Hansel et Gretel qui est basée sur le conte Hansel et Gretel et l'opéra éponyme de Humperdinck. Il s'agit d'un concert de courte durée orienté vers la découverte de la voix lyrique qui se distingue des autres par la présence d'un cahier pédagogique créé pour y présenter l'histoire de l'opéra, le fonctionnement de la voix lyrique, mais aussi un code de conduite pour les concerts¹⁵⁰. Ce troisième exemple mélange donc à la fois certains idéaux plutôt associés à la démocratisation puisqu'on souhaite transmettre des informations sur l'opéra *Hansel et Gretel*, mais tout en faisant découvrir la voix lyrique à l'aide d'une histoire basée sur le conte, mais réécrite pour en faire un concert jeunesse. Il faut dire que Les JMC font généralement de nombreuses représentations de leurs projets. Donc, même si le projet est initié par un artiste, il bénéficie d'un appui plus important. Le travail particulier que nécessite ce projet de la part de la créatrice est essentiellement l'idéation, puis la création du concept du spectacle. Par la suite, un pianiste et arrangeur (Carl-Mathieu Néher), un scénographe (Pierre-Luc Boudreau), un metteur en scène (Alain Gauthier) et un auteur (Pascal Blanchet) se sont ajoutés au projet¹⁵¹. Il y avait donc une équipe à l'image des projets créés par les institutions lyriques qui ont aidé au processus de création de l'artiste lyrique. C'est sans compter que le projet, présenté par les JMC, a bénéficié du soutien d'une équipe administrative qui se charge de la mise en vente, de l'administration et de la promotion du spectacle.

Nous avons décortiqué des concerts jeunesse qui sont présentés dans des programmations artistiques de salle de spectacle ou de festival. Ce sont des spectacles qui suivent certains codes du spectacle vivant, entre autres, dans la disposition des publics par rapport aux artistes sur scène. Ce sont aussi des spectacles mis en scène avec costumes et décors. Dans les trois exemples précédents, le chanteur reste plutôt dans la fonction du chanteur-interprète-spécialisé. Puisque ce sont des projets initiés par des interprètes, il n'est pas étonnant qu'ils utilisent leurs aptitudes et compétences fondamentales. Par contre, dans la création de spectacles, il y a aussi des compétences extérieures au chant lyrique, dont la création d'un concept de spectacle, l'écriture dramatique si l'équipe ne comprend pas un

¹⁵⁰ Pascal Blanchet, Julie Dubé, *Cahier pédagogique ; Opéra-bonbon : L'aventure gourmande d'Hansel et Gretel*, Montréal, Jeunesses Musicales Canada, S.D.

¹⁵¹ Pascal Blanchet, Julie Dubé, *Cahier pédagogique ; Opéra-bonbon*, op. cit., p. 5.

scénariste, même les choix autour du répertoire, de l'implication des publics et plus largement la prise en compte des publics auxquels les créateurs souhaitent s'adresser nécessite des compétences qui sont différentes des compétences liées à l'interprétation. Si le cas d'*Opéra-bonbon* a bénéficié de l'infrastructure des JMC, dans les autres cas ce sont des projets menés par les chanteuses qui ont toutes les responsabilités même celle de vendre le projet. La mise en marché du spectacle tout comme sa gestion administrative leur reviennent. Ces compétences étaient donc nécessaires à la réussite du projet et elles dépassent celle de chanteurs ou chanteuses engagés au sein d'un projet dirigé par une institution lyrique. En quoi ces compétences font-elles partie de leurs études artistiques en général ou des compétences développées autrement.

Dans les cas analysés dans ce chapitre, force est de constater qu'une partie importante de ce qui s'apparente le plus à des dispositifs de médiation de la musique est destinée aux milieux scolaires. Cette donnée est d'ailleurs confirmée au Québec par l'étude menée par Irina Kirchberg¹⁵². La majorité des activités organisées par les organismes québécois étaient destinées au moins de 25 ans¹⁵³. Les chanteurs se retrouvent donc à faire des activités de médiation principalement orientées vers de jeunes publics. Or chanter pour un tel public est fort différent que de chanter pour un public de mélomanes expérimentés. De plus, il y a des chanteurs qui créent des activités de médiation de toute pièce, ce qui nécessite des compétences en création de spectacles, mais aussi en médiation culturelle particulièrement lorsque l'activité est orientée vers un public ciblé. La prise en compte des publics aux caractéristiques singulières que ce soit des populations marginalisées, des jeunes enfants, des élèves du primaire, etc. devient donc un enjeu tant pour les médiateurs qui animent les ateliers, que pour les créateurs de spectacle qui doivent en tenir compte dans leur création. Nous verrons dans le prochain chapitre comment les chanteurs sont préparés à cette réalité pendant leur parcours universitaire et plus largement comment le métier de chanteur lyrique a évolué dans les dernières années et quelles sont les contraintes actuelles auxquels les chanteurs sont confrontés.

¹⁵² Irina Kirchberg, *Panorama de la médiation de la musique au Québec*, op. cit.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 46.

2. La transformation du métier de chanteur lyrique à l'aune de la médiation de la musique

J'ai proposé dans le premier chapitre une typologie de la place des chanteurs en fonction de leur rôle dans les actions de médiation de l'art lyrique. Elle nous permet d'identifier concrètement les rôles que les chanteurs ont dans les activités de médiation. De ces rôles, deux d'entre eux montrent une diversification du métier de chanteur lyrique, celui de chanteur-médiateur et celui de chanteur-interprète-spécialisé. En effet, ces fonctions nécessitent des compétences différentes de celles purement liées à l'interprétation d'un rôle à l'opéra, à celui de choriste ou encore à celui de récitaliste suivant les conventions traditionnelles du concert. Au Québec, les chanteurs ont souvent une posture d'animateur dans les activités de médiation de la musique qui entourent le concert auquel ils participent. Peut-être parce que la voix est leur instrument et que par conséquent, il semble cohérent qu'ils parlent aussi. Or, cette pluriactivité ou cette polyvalence n'est pas forcément « naturelle ».

Dans notre cas, nous pouvons voir cette tendance à la fois chez les jeunes chanteurs, mais aussi chez les chanteurs plus établis. Cette polyvalence est entre autres favorisée par le nombre peu élevé d'interprètes professionnels et le grand nombre d'étudiants universitaires en musique qui entraîne une grande concurrence à la sortie de leur parcours universitaire. Il n'y a pas de données permettant de connaître le nombre de diplômés en musique qui vivent ensuite de leur art au Québec. Par contre, en 2018, il y avait 7000 personnes employées comme musiciens et chanteurs au Québec tous genres confondus¹⁵⁴. Alors que la même année, seulement dans les facultés de musique de l'Université de Montréal et de L'Université McGill, il y avait plus de 1500 étudiants¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Emploi Québec, *Musiciens/musiciennes et chanteurs/chanteuses (CNP 5133) : Salaires et statistiques*, http://imt.emploi Quebec.gouv.qc.ca/mtg/inter/noncache/contenu/asp/mtg122_statprof_01.asp?cregn=QC&PT1=1&lang=FRAN&Porte=1&prov=FPT&PT3=9&pro=5133&PT2=17&PT4=53&cregncomp1=QC, consulté le 19 mars 2020.

¹⁵⁵ Université McGill, *McGill University Enrolment Reports*, <https://www.mcgill.ca/es/registration-statistics>, consulté le 19 mars 2020. [En 2018, il y avait 910 inscrits en musique à l'Université McGill.]

Université de Montréal, *La Faculté, le musicien et le monde...*, http://www.musique.umontreal.ca/a_propos/presentation.html, consulté le 19 mars 2020. [Il y a en moyenne près de 650 étudiants dans la faculté de l'Université de Montréal.]

Nous verrons dans ce chapitre la formation des chanteurs à travers les parcours universitaires, l'influence des professeurs et les effets des premières expériences dans le métier. Puis, j'analyserai les contraintes sociales qui régissent le métier et qui influencent la part que peut prendre la médiation dans la carrière des chanteurs.

2.1 La formation des chanteurs

Précédemment, j'ai pu illustrer que des producteurs de musique demandent aux chanteurs québécois de prendre part à des activités de médiation de la musique ou de participer à des projets hors du cadre habituel de la pratique du chant lyrique. Si ce n'est pas nécessairement une réalité pour toutes les institutions ni pour tous les chanteurs, elle prend de l'importance à tel point que les 12 chanteurs rencontrés ont tous eu à prendre part à des activités de médiation durant leur carrière.

On peut se demander de quelle manière les chanteurs développent les outils nécessaires pour construire leur carrière dans ce cadre de « pluriactivité » qui inclue la réalisation d'activité de médiation ? Pour répondre à cette question, j'analyserai d'abord l'offre des cours universitaires dans les parcours en chant lyrique des enquêtés. Ensuite j'étudierai l'influence des professeurs dans le rapport à l'ensemble des activités périphériques (dont la médiation). Enfin, j'aborderai les expériences socialisatrices professionnelles rencontrées par les chanteurs interviewés. Ces premières expériences socialisatrices vécues en début de carrière permettent aux chanteurs de développer des compétences qui peuvent leur être utiles dans leurs pratiques professionnelles puisqu'elles apportent un complément à la formation universitaire. Je pourrai ainsi dresser un portrait plus global de la formation des chanteurs.

2.1.1 L'offre de cours universitaire

Tous les chanteurs rencontrés ont effectué des études universitaires ou des parcours dans les Conservatoires. Ces établissements d'enseignement post-secondaire jouent donc un rôle majeur dans leur formation et leur préparation à entrer dans le monde professionnel. Puisque nous avons vu que la médiation de la musique peut devenir une part non

négligeable de la carrière, qu'en est-il de la place de la médiation de la musique dans les programmes de 1^{er} cycle et de 2^e cycle que suivent la majorité des chanteurs avant de se lancer en carrière ?

Seule l'Université de Montréal, et cela depuis 2017, propose un programme distinct de médiation de la musique (DESS en médiation de la musique), dont les séminaires rattachés directement au programme font partie de la banque de séminaires optionnels des étudiants en chant au second cycle¹⁵⁶. Il s'agit de la seule institution où la médiation culturelle apparaît comme telle dans un cursus de chant. À l'Université de Montréal, il est aussi possible d'effectuer un sujet spécial, qui pourrait donc être relié à la médiation de la musique. Dans le même esprit, l'Université McGill et les conservatoires du Québec laissent la possibilité de suivre un cours dit « libre ». Aux conservatoires, ces cours peuvent être suivis dans les universités avec qui des ententes de partenariat existent. Il serait donc possible aux étudiants en chant d'aller chercher dans d'autres institutions des cours reliées à la médiation de la musique. À l'Université de Laval, il est possible de choisir un profil entrepreneurial en adéquation avec le baccalauréat en musique¹⁵⁷. Les cours rattachés au profil entrepreneurial ont pour but de développer un projet artistique. Ce projet pourrait être relié au développement d'une carrière à cheval entre interprétation et médiation. Par contre, il faut que les étudiants aient déjà connaissance du champ d'intervention et qu'ils aient le désir d'orienter leurs études vers la médiation. Le nombre de cours disponible dans les formations des institutions citées est plutôt faible et dans plusieurs cas, tels que les cours orientés vers la réalisation de projets interdisciplinaires, les travaux dirigés, les sujets spéciaux et les cours sur le métier de musiciens, la médiation peut y être abordée par les étudiants ou les professeurs, mais ça ne fait pas partie intégrante de la description des cours auxquels j'ai eu accès. La place de la médiation de la musique dans les parcours universitaires des étudiants en chant lyrique est donc très réduite, voire pratiquement absente de la majorité des cursus encore aujourd'hui.

¹⁵⁶ Voir Annexe 3

¹⁵⁷ Université Laval, *Baccalauréat en musique*, <https://www.mus.ulaval.ca/programmeBM.htm>, consulté le 20 mars 2020.

Cette différence entre l'offre de cours de l'enseignement supérieur et les réalités du métier n'est pas nouvelle. Cinq des chanteurs que j'ai rencontrés ont obtenu leur diplôme il y a plus de 15 ans, la médiation de la musique n'était pas une réalité inscrite dans le spectre du métier à l'époque. Mais à ce compte, la diversité des orientations musicales, notamment du point de vue du répertoire n'était pas non prise en compte dans la formation des chanteurs. La chanteuse 5 rappelle¹⁵⁸ :

Dès que j'ai fait mes études en chant assez rapidement on m'expliquait que non non non... musique ancienne, chorale "Eurk", musique contemporaine "pfff", faut que tu fasses de l'opéra. Il n'y a pas d'autorité en dehors de l'opéra¹⁵⁹.

Même chez les interprètes plus jeunes cette réalité ne semble pas avoir beaucoup évolué :

On n'est pas préparé au fait que quand on va sortir, on ne va pas rentrer à La Scala de Milan. Les profs... ils nous forment pour ça, mais la réalité est complètement différente¹⁶⁰.

Ces commentaires confortent l'idée qu'il existe une inadéquation entre la manière dont la carrière est conçue par les professeurs et la réalité du milieu de l'art lyrique.

2.1.2 Le professeur et la formation des chanteurs

L'analyse de la structure des programmes d'enseignements montre qu'il n'y a pas eu de changement majeur dans le curriculum de formation de l'ensemble des enquêtés, et ce quel que soit leur âge. La formation est essentiellement portée sur la technique vocale, l'apprentissage des langues, le travail théâtral et l'apprentissage du répertoire et des styles. L'objectif ultime étant de former les étudiants aptes à devenir solistes à l'opéra, donc à un très haut niveau technique sur tous les plans essentiels à l'opéra. On peut faire l'hypothèse que l'étude de l'ensemble de ces matières peut, faute de temps, rendre difficile la possibilité d'intégrer des cours dédiés spécifiquement à l'étude des méthodes de médiation de la musique dans le cadre actuel sans abaisser la qualité de la formation d'interprète dont les

¹⁵⁸ Par souci de ne pas trahir la pensée des chanteurs, j'ai retranscrit les entretiens en incluant les hésitations, raccourcis et autres éléments propres au langage parlé.

¹⁵⁹ Chanteuse 5, 16 à 25 ans de carrière, spécialisée en musique contemporaine, soliste et récitaliste.

¹⁶⁰ Chanteuse 6, 0 à 5 ans de carrière, spécialisée dans les musiques anciennes et en opéra, soliste, récitaliste, choriste et créatrice de spectacle.

standards internationaux sont très élevés. On trouve néanmoins dans le curriculum de formation des chanteurs des disciplines qui peuvent les aider dans la mise en place d'activités de médiation. C'est le cas du travail théâtral et de l'apprentissage de la déclamation¹⁶¹ qui peuvent doter les chanteurs de compétences relatives à la présence scénique et à de la prise de parole devant un groupe de personnes.

La sensibilité des professeurs de chant à la question de la médiation est aussi déterminante dans la propension que les étudiants manifeste à s'intéresser aux autres réalités du monde musical. Les chanteurs 2 et 5 ont parlé du fait que les professeurs rajeunissent et qu'ils voient une différence dans la manière d'approcher l'enseignement, qui ne s'inscrit pas nécessairement dans la structure de cours officielle. Le fait que les professeurs de chant soient généralement des chanteurs ayant eu une carrière importante explique la différence entre ce dont ils ont développé comme compétences et les réalités actuelles du milieu pour une majorité d'artistes. Ce phénomène est, entre autres, lié à l'aspect générationnel. La chanteuse 10 a parlé de cet écart, car elle enseigne maintenant. Lorsqu'elle était étudiante, il était à peu près impensable de faire des concerts extérieurs ou dans des bars comme cela se fait couramment aujourd'hui. Elle résume la pensée de sa professeure de l'époque : « Si tu chantes, c'est parce qu'il y a un piano, une salle, un costume, pis de l'éclairage¹⁶². » Si on se réfère aux expériences relatées précédemment, les mentalités ont clairement évolué dans les dernières années. La chanteuse 10 a eu une importante carrière de soliste, mais elle a aussi réalisé des projets se rapprochant du théâtre musical, tout comme elle a chanté dans le cadre de contrats corporatifs¹⁶³. Ces types d'engagements s'écartent de l'image qu'avait sa professeure du métier de chanteur. Aujourd'hui, cette carrière influence son travail de professeure :

¹⁶¹ Je fais référence ici aux répertoires de l'opéra-comique, de l'opérette et du singspiel ou la voix parlée est présente au côté de la voix chantée.

¹⁶² Chanteuse 10, plus de 25 ans de carrière, spécialisée dans le répertoire de l'opéra et dans la mélodie française, soliste, récitaliste et pédagogue.

¹⁶³ Il s'agit essentiellement de contrats donnés par des entreprises ou des particuliers pour l'animation de soirées privées.

Mais, comme professeur, je me dis que quand ça demeure dans les limites du répertoire et de la voix et qu'on ne fait pas des choses comme aller hurler comme si tu faisais du Death Metal avec notre voix, y'a toujours quelque chose à apprendre¹⁶⁴.

Elle précise que c'est particulièrement le cas pour les concerts extérieurs ou dans des lieux à l'acoustique particulière, car le seul moyen d'apprendre à maîtriser sa voix dans ces circonstances, c'est l'expérience des lieux. En approuvant cette pratique, elle peut aider ses étudiants à mieux affronter les réalités du métier¹⁶⁵.

Parmi les initiatives que l'on peut associer à une action de médiation de la musique, citons les récitals de classes commentés. Évidemment, les avis des professeurs sur cette pratique sont très variables : on peut y voir une opportunité essentielle pour se préparer à prendre la parole en public et construire un discours pertinent ou ne pas y voir d'intérêt. Les chanteurs 11 et 12 sont tous les deux professeurs au niveau postsecondaire au Québec et ont des avis divergeant sur le sujet. La chanteuse 11 fait parler ses étudiants de manière systématique dans les concerts de classe ; elle fait même participer les pianistes lors des classes consacrées aux lieder et aux mélodies. Pour elle c'est le moment d'apprendre à parler en public et que chacun puisse évoquer ce qu'il a envie de dire sur la pièce ou le répertoire en général. Certains étudiants choisiront de développer un discours éducatif, sur le genre, d'autres sur l'histoire racontée par le texte ou le poème, d'autres encore sur des faits plus anecdotiques entourant l'œuvre et le compositeur. Le chanteur 12 quant à lui ne fait pas parler ses élèves lors des récitals. Pour lui, si les chanteurs parlent pendant le récital, c'est strictement pour appuyer le concept du récital. Ce moment de parole doit servir le récital conçu comme un tout, en s'appuyant sur une trame narrative, comme celle d'un cycle de lieder. Ce n'est donc pas approprié pour les concerts de classes où les étudiants chantent leur nouveau répertoire, souvent morcelé. Les étudiants qui étudient avec l'un ou l'autre de ces professeurs ne terminent donc pas leur parcours avec les mêmes aptitudes concernant cette pratique de base de la médiation de la musique, soit celle de tenir un discours sur la musique afin de renforcer le lien de connivence avec le public. Ils n'auront

¹⁶⁴ Chanteuse 10, plus de 25 ans de carrière, spécialisée dans le répertoire de l'opéra et dans la mélodie française, soliste, récitaliste et pédagogue.

¹⁶⁵ J'aborderai les questions de santé vocale dans la section « Le degré de tolérance » du 3^e chapitre, p.80.

pas vécu les mêmes expériences qui nourriront leurs pratiques tout au long de leur carrière. Si le concert commenté fait partie des initiatives de « base » pour certains enseignants, d'autres expériences, parfois proposées par les professeurs de chant comme nous venons de voir, ont un impact sur la formation des chanteurs.

2.1.3 L'expérience et la pratique comme processus de formation

C'est à travers des expériences diverses, telles que donner des concerts à l'extérieur ou animer une activité auprès des jeunes, que les chanteurs développent leurs habiletés liées à leur pratique professionnelle. Une étude menée en France il y a déjà 10 ans montrait que l'apprentissage par la pratique et l'expérience faisait partie intégrante du travail d'artiste :

Ceux qui possèdent un diplôme dans le domaine du spectacle considèrent eux-mêmes très majoritairement (80 %) que l'expérience, la pratique, sont au cœur de l'apprentissage, un apprentissage permanent qui s'alimente de la multiplicité et de la diversité des expériences. Que ce soit dans le cadre d'emplois rémunérés ou non, l'expression « apprendre en faisant » décrit une modalité essentielle de la formation des intermittents¹⁶⁶.

Dans un contexte comme au Québec où la pluriactivité fait partie du métier de la majorité des chanteurs, l'apprentissage par la pratique est essentiel afin d'être prêt à affronter une plus grande variété de situations. Pour exemple, lorsqu'un chanteur est invité par la SAMS¹⁶⁷ pour présenter un concert, il est amené certes à performer pour des publics en milieu de soins, mais aussi à interagir avec les publics et les faire chanter avec lui. Être présent socialement pour ces publics peut être un défi pour un chanteur formé à être soliste sur scène. Il s'agit d'un seul exemple, mais la SAMS présente 850 concerts par années¹⁶⁸. Il est difficile de comparer le nombre de récitals offerts par les réseaux traditionnels de diffusions puisque la pandémie de Covid-19 a grandement modifié les programmations artistiques ne permettant pas de calculer le nombre de récitals offerts dans la dernière saison régulière. Par contre, en dehors des salles spécialisées telles que la Salle Bourgie et la

¹⁶⁶ Antonella Corsan et Maurizio Lazzarato, « Travailler dans le secteur du spectacle : les intermittents, dans Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro (dir.), *L'artiste pluriel : Démultiplier l'Activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 42.

¹⁶⁷ La SAMS est un réseau de musiciens professionnels qui présente des concerts en milieu de santé au Québec. Ajouter le lien vers le site.

¹⁶⁸ La SAMS, *La SAMS en bref*, <https://samsante.org/la-sams-en-bref/>, consulté le 8 août 2020.

Chapelle historique du Bon-Pasteur qui présentent une dizaine de récitals de chant chaque année et les producteurs tels que la Société d'art vocal de Montréal, la société Pro Musica ou encore le Ladies' Morning Musical Club qui en présentent entre 1 et 2 récitals de chants par année. Le récital de chant n'est pas particulièrement courant. Les possibilités offertes seulement par la SAMS représentent donc un apport important de contrats pour les musiciens professionnels qui ont l'envie et les aptitudes faire des concerts en milieu de santé. Comme nous l'avons vu, ces aptitudes ne sont pas nécessairement liées aux formations dont ils ont bénéficié dans le cadre de leur apprentissage du chant.

Dès la première entrevue, le Chanteur 1 a exposé des idées reprises ensuite par plusieurs autres participants :

Je suis quelqu'un d'assez ouvert et assez extraverti. J'aime parler, j'aime expliquer ce que je fais, j'aime apprendre des choses aux gens. J'ai toujours été comme ça. Donc, je pense que je suis une personne outillée naturellement pour ça, mais [...] dans les écoles, on ne nous apprend pas ça pis c'est plate à dire, mais [...] on ne sera pas tous des grands solistes internationaux¹⁶⁹.

Ce témoignage met en avant, ce qui semble une évidence, c'est-à-dire que les étudiants en chant lyrique ne seront pas tous des solistes internationaux et que la formation n'est pas en adéquation avec la réalité du milieu de pratique. Ce sentiment est d'ailleurs aussi apparu chez les chanteurs 2, 3, 5, 6 et 9. Parmi les 6 autres, il est à noter que 4 d'entre eux (les chanteurs 8, 10, 11 et 12) ont ou ont eu une carrière plutôt de soliste au niveau national et international, ce qui correspond à l'idéal du chanteur soliste pour lesquels la formation semble conçue. Dans la citation précédente, le Chanteur 1 insiste sur le fait que ce sont des qualités « naturelles » et non pas son cursus scolaire et universitaire qui lui permet de mener des activités de médiation. Au cours de l'entrevue, on découvre qu'il a fait du théâtre avant de faire du chant lyrique. Ce qu'il a appris au théâtre lui a certainement servi lorsqu'il s'est retrouvé confronté à la nécessité d'animer des activités de médiation. Le fait d'avoir de la facilité à établir une relation avec les gens et à parler en public a aussi été évoqué chez les chanteurs 2-3-5 et 12 comme étant des outils qu'ils ont à leur disposition lorsqu'il s'agit de

¹⁶⁹ Chanteur 1, 0 à 5 ans de carrière, pas de spécialisation de répertoire, soliste, récitaliste et choriste.

forger une relation par la musique. Une partie de cette facilité peut venir de leurs études scéniques qu'ils ont faites pendant leurs études. Le travail théâtral et la déclamation peuvent par exemple leur donner des outils sur lesquels s'appuyer lors de leurs premières expériences, à défaut d'avoir vécu des situations de médiation. Cependant, tous les chanteurs ont souligné qu'ils n'avaient pas été préparés à cet aspect de la vie artistique pendant leur parcours aux études supérieures en chant.

Si pour ces chanteurs, il s'agissait principalement d'outils communicationnels, d'autres ont mentionné des compétences différentes mises au service de la création et de l'animation des activités de médiation qu'ils réalisent. La chanteuse 4 explique qu'elle a une grande connaissance de la littérature et qu'elle écrit beaucoup. Elle a par exemple participé à des activités de médiation de l'opéra où des jeunes étaient invités à écrire un livret d'opéra. À l'évidence, ce sont des qualités qui ne lui viennent pas de ses études en chant lyrique. Dans le même ordre d'idée, la chanteuse 6 crée des concerts originaux en mêlant une variété d'œuvres du répertoire. Dans cette optique, elle a souligné son intérêt de découvrir des airs méconnus et sa facilité à mettre en relation les répertoires d'époques différentes par une trame narrative. La capacité à concevoir une activité de médiation fait donc appel à des connaissances et compétences extra-musicales, tout en restant en lien étroit avec le chant lyrique.

L'apprentissage par la pratique est donc une part importante de la formation des chanteurs lyriques pour se préparer aux réalités professionnelles et continuer de se professionnaliser. Une place pour la médiation de la musique et une sensibilité accrue aux conditions de plus en plus diverses de l'exercice du métier dans les cursus universitaires permettraient tout de même de donner des bases aux chanteurs, bases sur lesquels ils pourraient s'appuyer lors de leurs premiers contrats qui, en fonction du degré de performance et d'adaptabilité qu'ils y démontreront pourraient déterminer en partie du moins, leur avenir.

2.2 Les contraintes régissant le métier de chanteur lyrique

Le métier de chanteur est régi par de nombreuses contraintes liées au niveau de dont ils sont crédités dans un milieu fortement compétitif caractérisé par le déséquilibre entre

l'abondance des chanteurs professionnels et le nombre de contrats offerts sur la scène québécoise. Lors des entrevues, dix des douze chanteurs rencontrés ont parlé des jugements portés sur eux en fonction des choix qu'ils font en acceptant certains projets. Il est à noter que les 2 chanteurs¹⁷⁰ qui n'en ont pas spécifiquement parlé ont, tous les deux, des carrières importantes et qu'ils ont principalement gagné leur vie en chantant des rôles de premier plan dans des maisons d'opéra à l'international et en enseignant. Ils ont eu ce que plusieurs chanteurs indiquaient comme la carrière « idéale » lorsqu'ils la comparaient avec leur propre carrière. Les autres artistes lyriques qui ne percent pas comme soliste doivent donc gagner leur vie autrement. Ils peuvent concevoir des récitals ou des concerts de tout de sorte, chanter des petits rôles ou encore dans des chœurs professionnels. Même si la majorité des chanteurs rencontrés gagne leur vie en diversifiant leurs cadres d'emploi, il n'en reste pas moins qu'ils sont rapidement étiquetés par les producteurs (et par les pairs) selon les catégories de soliste, choriste, etc., et selon leur répertoire de prédilection (musique baroque, contemporaine, etc.). La catégorisation comme « choriste » semble particulièrement épineuse, et la majorité des enquêtés s'en font les témoins. Dès qu'un chanteur commence à participer à des chœurs, il est « catalogué » comme choriste. Cette étiquette péjorative est associée à des représentations négatives quant au niveau du chanteur ainsi identifié. Cette catégorie est d'autant plus stigmatisante qu'elle ne prend pas en considération que les chanteurs peuvent tenir des parties solistes dans ce type de contrats. La Chanteuse n° 2 a vécu cette situation, elle indiquait que « tu n'es pas pris au sérieux comme soliste si tu chantes dans des chœurs, que tu es considéré comme un choriste qui “pointe de la tête” parfois ». Les 4 chanteurs qui ont des contrats comme choriste à l'occasion ont parlé de cette réalité. Même s'ils avouent aimer faire ce genre de musique, trois d'entre eux préfèrent être soliste. La chanteuse 2 a dû, au fil des années, commencer à refuser les contrats de chœur pour se détacher de ce milieu. La chanteuse 6 lorsqu'elle décrit ses activités en faisait mention :

Je me promène entre le milieu opératique et baroque. ... j'aime vraiment cette musique-là (le baroque), mais je ne veux pas me spécialiser juste dans un ou dans l'autre, parce que je

¹⁷⁰ Il s'agit des chanteurs 11 et 12.

trouve que les milieux sont très petits, pis on associe vraiment les gens à l'un ou à l'autre des milieux avec tous les aspects positifs et négatifs de la chose¹⁷¹.

Ce témoignage vient confirmer qu'il est important pour les chanteurs de choisir ce qu'ils font et à quoi ils veulent être associés.

Malgré les effets contre-productifs de chanter pour les messes ou dans des chœurs, les jeunes commencent souvent leur carrière de cette manière. Dans les entrevues effectuées pour ce mémoire, j'ai repéré ce qui m'apparaît être un changement de mentalité à ce propos chez les jeunes chanteurs. Ces jugements posés sur les chanteurs par leurs pairs en fonction du type de contrats qu'ils acceptent prend aussi en considération leur propension à participer à concerts jeunesse ou à des animations d'activités de médiation. Ces activités n'entrent pas dans l'idéal de la carrière de chanteur axé sur la fonction de soliste à l'opéra. L'image qui se dégage de leur pratique influence directement les possibilités de développement des chanteurs dans l'avenir.

À propos des types de concerts et de leur valeur symbolique au sein d'une carrière, la chanteuse 3 fait part d'observations qu'elle a relevées :

Je trouve ça dommage d'entendre des fois des gens du milieu qui disent "Ah c'est juste un spectacle pour 20 personnes" ou "c'est juste pour des petits vieux, on peut ne pas se préparer, c'est juste un petit spectacle en région"¹⁷².

Les moyens techniques et financiers semblent être un moyen de classer les prestations, de même que la valeur symbolique associée aux publics. Les jugements de valeur sur ces aspects viennent probablement de l'importance de l'opéra à grand déploiement dans le parcours académique des chanteurs et dans la carrière en général. L'opéra, les concerts symphoniques avec voix et le récital, donc les formats associés aux lieux de concerts traditionnels, ont une valeur élevée comparée aux plus petits formats présentés en extérieur où devant des publics spécifiques tels que des groupes scolaires ou des personnes âgées. Si

¹⁷¹ Chanteuse 6, 0 à 5 ans de carrière, spécialisée dans les musiques anciennes et en opéra, soliste, récitaliste, choriste et créatrice de spectacle.

¹⁷² Chanteuse 3, 6 à 15 ans de carrière, pas de spécialisation de répertoire, soliste, récitaliste, choriste et créatrice de spectacle.

les premiers peuvent permettre d'obtenir une reconnaissance à l'international, les seconds restent au niveau local. Puisque les chanteurs sont formés dans l'idée de devenir solistes et donc d'être reconnu au niveau international, les formats traditionnels sont les seuls qui peuvent leur permettre d'être vus avec la perspective d'une reconnaissance à l'international, particulièrement pour les rôles de solistes à l'opéra et dans les concerts avec des orchestres symphoniques. Le concert dans un cadre institutionnel de réputation (grand orchestre, diffuseur réputé, festival connu, etc.) est aussi le principal moyen d'être remarqué par la critique et les organisations artistiques internationales qui pourront les engager par la suite. Par contre, l'avis sur les prestations hors du réseau de diffusion habituel peut aussi changer avec le temps comme c'est le cas pour le chanteur 9 :

J'ai l'impression que ces petits shows-là que quand j'étais plus jeune je voyais comme : bon je vais aller faire ce contrat-là, c'est alimentaire. [...] Là maintenant, je les cherche ces contrats-là, je veux les faire parce que je trouve qu'ils ont une portée¹⁷³.

L'utilisation du terme « petits shows » n'est pas anodine, elle correspond à l'avis que plusieurs chanteurs semblent avoir sur les concerts sortant du cadre traditionnel des salles de concert. Dans sa remarque finale, il évoque la portée de ces concerts. Pour lui, les plus petits concerts ont un plus grand impact dû à la proximité que les chanteurs ont avec les publics et à la nature adaptable de ces formats vis-à-vis des publics présents. Deux visions s'affrontent ici : une qui est plutôt d'exécutant : « Ah c'est juste un spectacle pour 20 personnes¹⁷⁴ », il faut donc faire le concert, mais on ne trouve pas le concert à la hauteur de la qualité artistique de notre carrière ; et une autre, celle de l'artiste : « je trouve qu'ils ont une portée¹⁷⁵ », dans ce cas le chanteur 9 valorise ce concert et le trouve pertinent pour sa carrière artistique, mais aussi pour la portée sociale qu'il a comme artiste dans la société avec ce type de concert.

¹⁷³ Chanteur 9, 6 à 15 ans de carrière, pas de spécialisation de répertoire, soliste, récitaliste, choriste et créateur de spectacle.

¹⁷⁴ Cité comme exemple par la Chanteuse 3, 6 à 15 ans de carrière, pas de spécialisation de répertoire, soliste, récitaliste, choriste et créatrice de spectacle.

¹⁷⁵ Chanteur 9, 6 à 15 ans de carrière, pas de spécialisation de répertoire, soliste, récitaliste, choriste et créateur de spectacle.

Nous pourrions donc rapporter ce phénomène chez les chanteurs qui chantent à l'église pour faire un peu d'argent, mais aussi aux chanteurs qui font de la médiation. C'est particulièrement vrai lorsqu'ils sont jeunes et qu'il faut qu'ils vivent de leur art. Mais plusieurs continuent, car « faire le métier¹⁷⁶ » leur permet de durer dans le temps comme chanteur :

Toutefois, on a vu que les porosités perduraient longtemps entre ces deux grands types de carrières que l'on aurait tort de considérer d'un point de vue trop essentialiste, les musicos portant en eux *à la fois* [...] la figure de l'exécutant et celle de l'artiste, qu'ils combinent en général pendant des années [...] en multipliant et en diversifiant les emplois avant que se dessine une trajectoire durable¹⁷⁷.

C'est ce qui s'est passé pour les chanteurs 2 et 12, tout comme pour le chanteur 9 qui a vu son avis évoluer à l'égard de la médiation et des nouvelles modalités du concert en trouvant que les plus petites formes de concerts « ont une portée ». La portée sociale de ces concerts nourrit désormais sa posture d'artiste, même si la valeur symbolique de ces concerts est moindre dans le système réputationnel qui régit le milieu lyrique.

Les choix professionnels des chanteurs ont donc un impact important sur leur débouché et même si les activités de médiation n'ont pas une valeur symbolique élevée par rapport aux représentations traditionnelles, elles peuvent devenir une part importante des carrières. D'ailleurs, dans le milieu culturel, la substitution pour les rôles de second plan est facile. C'est ce que Menger explique : « Un emploi est un appariement entre les caractéristiques du postulant et celles du travail à accomplir¹⁷⁸. » Puisqu'il y a de nombreux chanteurs, il est facile de les remplacer par d'autres chanteurs possédant les mêmes caractéristiques telles que la tessiture, mais aussi la connaissance du répertoire et les qualités que le milieu leur reconnaît. C'est ce qui fait que lorsqu'un producteur doit engager des choristes, il choisit souvent les choristes qu'il connaît, ou qu'il a entendu chanter avec un autre ensemble. Chanteuse 2 l'a évoqué pendant son entrevue : si elle accepte un contrat de choriste, elle reçoit presque systématiquement des appels dans les semaines qui suivent

¹⁷⁶ Marc Perrenoud, *Les musicos*, op. cit., p. 279.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 300-301.

¹⁷⁸ Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur*, op. cit., p. 528.

pour d'autres contrats de choristes. Ce système d'« appariement sélectif¹⁷⁹ » renforce la catégorisation des chanteurs selon les types d'engagements qu'ils obtiennent. Par exemple, le fait d'être aussi médiateur peut être un argument de plus pour être compétitif lorsque ces aptitudes sont recherchées. De plus, la compétitivité du milieu peut pousser des chanteurs à essayer des nouvelles formes de spectacle, comme c'est le cas pour la chanteuse 6 :

Ben le fait qu'il n'y ait pas beaucoup de job en opéra au Québec [...] Ça nous pousse à créer. Moi c'est un peu en réaction à ce qu'il n'y a pas que je décide de faire des affaires complètement folles¹⁸⁰.

La chanteuse 6 a entre autres présenté un opéra dont l'action se situait dans un bar dans une mise en scène qui incluait l'espace occupé par le public. Elle voulait que les spectateurs soient en immersion complète dans l'histoire, assis autour des tables en buvant et mangeant tout en étant spectateur de cette histoire originale composée autour d'airs d'opéra choisis par l'artiste. Puisque le milieu est très compétitif, la création d'activités de médiations et de concerts dans des nouvelles modalités peut mettre en valeur l'inventivité des chanteurs. Sur le modèle d'auto-entrepreneur, ils créent leurs emplois indépendamment de l'offre disponible dans le circuit institutionnel.

Dans notre cas, les chanteurs 3-6-9 sont les exemples qui représentent le plus cette tendance. Ils sortent des sentiers battus en interprétant divers répertoires qu'ils soient classiques ou populaires, font des concerts hors des salles de diffusion associées au chant lyrique et créent des activités pour des publics spécifiques que ce soit pour des jeunes enfants, le public familial ou encore des personnes âgées. Ce sont des chanteurs plus jeunes, mais ce n'est pas une tendance qui regroupe l'ensemble des jeunes chanteurs. Pourtant, ces trois chanteurs ont décidé de voir autrement leur carrière, après avoir été confrontés aux réalités professionnelles qui sont basées sur un régime de compétition nationale et internationale dont le nombre de débouchés est infiniment plus petit que le nombre d'artistes professionnels disponible sur le marché du travail musical.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 354.

¹⁸⁰ Chanteuse 6, 0 à 5 ans de carrière, spécialisée dans les musiques anciennes et en opéra, soliste, récitaliste, choriste et créatrice de spectacle.

Les chanteurs, particulièrement les nouveaux entrants dans le métier, sont donc rapidement classés selon leurs activités professionnelles, ce qui a une grande influence sur le développement de leur carrière. Le fait de choisir de chanter à l'église, de chanter dans un chœur ou de faire des activités de médiation dans le cadre d'activités en milieu scolaire ou encore de faire des prestations en milieu de santé peut être mal vu par le milieu, car la diversification des activités est plutôt perçue comme une faiblesse, puisqu'il ne s'agit plus d'être chanteur selon le canon de la vedette de l'opéra. Dans cette optique, la médiation peut être vue comme une nécessité économique, il s'agit donc de « faire le métier » pour continuer de gagner sa vie. Par contre, avec le temps, il est possible de passer du statut d'exécutant à celui d'artiste en incluant la médiation dans la pratique artistique et c'est ce que je constate chez les créateurs d'activités de médiation et les créateurs de spectacles qui s'engagent dans de nouvelles pratiques. Les chanteurs peuvent donc faire le pari de la médiation puisqu'elle leur permet de vivre de leur art, tout en leur permettant une liberté de pratique, et ce même si le risque reste, bien que les mentalités évoluent rapidement, d'être étiqueté dans ce seul rôle.

Au cours de ce chapitre, j'ai exploré les différences importantes entre la formation professionnelle des chanteurs et les réalités professionnelles, particulièrement en ce qui a trait aux activités réunies sous le chapeau de la médiation de la musique et aux conditions particulières de l'interprétation dans des contextes non traditionnels. C'est sans compter les nombreuses contraintes qui agissent sur le métier de chanteur lyrique, qu'elles soient de nature économique ou sociale. À travers le témoignage des enquêtés, j'ai constaté que les chanteurs aujourd'hui sont de plus en plus demandés pour participer à des activités de médiation, mais que ces activités n'ont pas d'impact nécessairement positif sur la notoriété des chanteurs. Par conséquent, si les chanteurs ne sont pas particulièrement bien préparés pour ces activités « complémentaires » à la carrière d'interprète dans le cadre de leur cursus universitaire, c'est à la fois à cause du décalage entre les objectifs de la formation et les réalités du milieu et à cause du poids symbolique plus ou moins négatif associé aux activités autres que celle de chanter sur scène. Il n'est donc pas étonnant de constater que les diverses contraintes du milieu, notamment celle de légitimité limitée qu'à toute activité

autre que le récital ou la scène, ne favorisent pas l'intégration d'activités de médiation de la musique dans leur pratique.

Ces difficultés m'amènent maintenant à réfléchir sur l'implication des chanteurs québécois dans la médiation de la musique.

3. L'implication des chanteurs en médiation de la musique

Après avoir analysé la place de la médiation dans les institutions lyriques au prisme du rôle qu'y tiennent les chanteurs, étudié le rapport entre l'éducation des chanteurs lyrique et l'évolution de leur métier, j'aborderai ici la place de la médiation de l'art lyrique dans la carrière des chanteurs. Tous les artistes rencontrés dans le cadre de ce mémoire ont réalisé des activités de médiation de la musique au courant de leur carrière. Par contre, ils ne l'ont pas tous fait de la même manière. Nous verrons ici quelles sont les stratégies professionnelles qui permettent d'expliquer la place que les chanteurs donnent aux activités de médiations et aux nouvelles modalités du concert dans leur carrière. Ensuite, nous étudierons la place que prennent les publics dans le travail des chanteurs, particulièrement lorsqu'ils entreprennent de créer des récitals et des formats de concert plus intimes où les interprètes disposent de plus de liberté sur leur manière d'établir une relation étroite avec les auditeurs. Finalement, j'analyserai l'impact de ces nouvelles modalités du concert dans la carrière des chanteurs d'aujourd'hui et le degré de tolérance que les chanteurs ont face à ces nouvelles modalités.

3.1 La participation à des projets de médiation

Lors des entrevues, les chanteurs m'ont parlé des activités de médiation qu'ils ont faites et comment ils ont vécu ces expériences. Je rappelle que lors des entretiens, je donnais la définition de la médiation utilisée pour ce travail. Les activités que les chanteurs m'ont décrites étaient donc en lien avec cette définition. En analysant leurs témoignages, j'ai constaté que chez les chanteurs en début de carrière (0 à 5 ans de carrière), il semble y avoir une implication plus importante en médiation de la musique que chez les chanteurs plus avancés dans leur carrière (plus de 15 ans de carrière). Le chanteur 1¹⁸¹ a évoqué cinq activités de médiation auxquels il a participé à quelques reprises, allant du récital en milieu de santé, à l'animation d'atelier avec des enfants en passant par toutes les fonctions vues dans le chapitre 1. Alors, que la chanteuse 11¹⁸² n'a évoqué qu'une animation avec des enfants et quelques récitals commentés dans des salles traditionnelles. Les jeunes chanteurs

¹⁸¹ Chanteur 1, 0 à 5 ans de carrière, pas de spécialisation de répertoire, soliste, récitaliste et choriste.

¹⁸² Chanteuse 11, plus de 25 ans de carrière, spécialisée dans le répertoire de l'opéra et dans le lied, soliste, récitaliste et pédagogue.

avaient tous plusieurs expériences à me raconter et le chanteur 8 a même parlé de l'importance de la médiation dans une carrière :

Oui, j'en ai déjà fait [...] c'est toujours d'ailleurs important parce que c'est une des branches de l'opéra. [...] Je pense que tu ne peux pas vraiment choisir de ne pas en faire¹⁸³.

L'importance de la médiation était récurrente chez les quatre chanteurs ayant moins de cinq ans de carrière à leur actif et qui ont participé aux entrevues. Le chanteur 8 lorsqu'il précise que « c'est une des branches de l'opéra », positionne la médiation comme faisant partie de l'éventail des activités professionnelles possibles dans le cadre de l'exercice de sa carrière lyrique.

L'obtention de contrats pour les jeunes chanteurs est en effet souvent conditionnelle à la réalisation d'activités de médiation. Comme c'est le cas pour les Jeunesses Musicales du Canada et leur opéra abrégé. De plus, certains orchestres décident de réengager des musiciens s'ils acceptent de réaliser des activités de médiation. C'est le cas de la chanteuse 6, qui après avoir chanté son premier solo avec un orchestre symphonique a été engagée de nouveau pour participer à des récitals-médiations que l'orchestre organisait dans des classes d'écoles secondaires. Ces récitals sont composés de 2 parties. Une première sous forme d'un concert traditionnel, puis une période d'échange entre les élèves et l'interprète. On peut tout de même se demander pourquoi demander à une chanteuse plutôt qu'à un musicien de l'ensemble de présenter ces ateliers. La réponse semble se retrouver dans l'agrégation de trois raisons.

La première : le statut qu'a le chanteur invité par un orchestre est celui du soliste. À l'instar des solistes instrumentaux qui sont invités ou des chefs qui prennent la parole dans les concerts jeunesse ou même pendant les conférences pré-concert, il est donc plus facilement identifiable par les publics qu'un musicien de l'orchestre. La deuxième raison, régulièrement entendue pendant les entretiens, tient au fait que les chanteurs se sentent généralement bien outillés pour mener ces ateliers, car ils ont déjà eu des expériences en

¹⁸³ Chanteur 8, 0 à 5 ans de carrière, spécialisé en musique contemporaine et dans le répertoire romantique de l'opéra, soliste et récitaliste.

médiation sur lesquels s'appuyer suite à leurs études. Cet argument est aussi à relier à aux capacités communicationnelles, qu'ils ont développées pendant leurs études grâce à la formation scénique et la nécessité de s'exprimer par la voix :

Je pense que pourquoi ça m'interpelle [la médiation de la musique], c'est que l'aptitude première que je me reconnais comme chanteuse, c'est surtout une capacité à communiquer, à transmettre¹⁸⁴.

La présence du texte dans le chant, donne des points d'accroche aux chanteurs lorsqu'ils ont pour objectif de sensibiliser les publics à l'œuvre et à son contenu expressif, qui est à la fois musical et poétique.

Enfin, les enquêtés soulignent que le chant permet de faire participer des publics facilement et c'est la leur troisième argument explicatif de la préférence donnée aux chanteurs dans l'animation de telles activités :

Je me dis : les chanteurs on est particulièrement bien placé pour faire de la médiation culturelle parce que tout le monde a cet instrument-là. Tout le monde est capable de faire un son, même si c'est pas beau, c'est quand même un son, pis ça peut quand même faire de la musique. On est chanceux¹⁸⁵.

L'enjeu de la participation est clairement au cœur de cette « capacité » à médier leur pratique. Même si la participation est une chose relativement facile à réaliser avec des percussions ou un piano, le chant se caractérise par le fait qu'il ne nécessite pas de matériel particulier, ce qui facilite la tenue des activités de médiation. Cela n'amoindrit cependant pas la tâche qui revient aux chanteurs dont les compétences pour susciter cette participation sont essentielles au bon déroulement de l'activité.

Si nous avons vu certaines des raisons pour lesquelles les chanteurs sont plus demandés que les instrumentistes pour mener des activités de médiation des récitals, je n'ai pas encore

¹⁸⁴ Chanteuse 5, 16 à 25 ans de carrière, spécialisée en musique contemporaine, soliste et récitaliste.

¹⁸⁵ Chanteuse 7, 6 à 15 ans de carrière, spécialisée dans les musiques anciennes, soliste, récitaliste et choriste.

abordé la question de l'implication que ces activités de médiation demandent de la part des chanteurs.

Les exigences demandées aux chanteurs par les organismes musicaux pour créer ou présenter des ateliers de médiation peuvent varier du tout au tout. Par exemple, on a demandé à la chanteuse 6, de donner un récital d'une trentaine de minutes puis, de parler de son métier et de répondre aux questions. Le récital était présenté en classe dans une école secondaire. La formule établie était assez précise et relativement conventionnelle. Dans le cas d'une autre activité réalisée l'an dernier, la chanteuse 7 devait prévoir l'intégration d'une section participative à l'atelier qu'elle animait sans savoir exactement à qui elle aurait à faire. Cette activité était liée à un concert de musique ancienne donné à Montréal et l'activité s'adressait à des étudiants de niveau collégial que l'on préparait au concert. Une partie de la présentation était théorique - à propos de la musique ancienne et de l'interprétation historiquement informée. La seconde partie était consacrée à la lecture d'un extrait d'une pièce du concert que la chanteuse 7 avait préalablement choisie. Celle-ci lui semblait à priori appropriée pour des élèves de niveau collégial étudiant en musique¹⁸⁶ ce qui ne s'est pas révélé être totalement le cas :

J'aurais voulu parler plus, pis qu'ils puissent participer plus [...] ça m'a frustré beaucoup cette expérience-là, parce que musicalement j'aurais aimé ça qu'ils essaient [de chanter]. [...] Pis tu vois, j'avais oublié à quel point au Cégep finalement tu n'es pas prêt musicalement à faire du déchiffrage *on the spot*, pis que ce n'est pas ton cours de solfège pis que là je te demande une vraie œuvre¹⁸⁷.

L'activité ne s'est pas déroulée comme elle l'avait imaginé, car elle n'avait pas prévu que l'extrait serait trop difficile à déchiffrer pour les jeunes et elle n'avait pas les ressources techniques pour improviser sur-le-champ quoi que ce soit d'autre. Au-delà du choix de la pièce chantée par le groupe, il lui manquait probablement des indications contextuelles et des outils musicaux adaptés pour faire apprendre une pièce rapidement à un groupe de cégépiens. C'est la seule personne interviewée qui a fait part d'une activité de médiation où la participation était prévue. On déduit du récit de l'artiste que pour une première

¹⁸⁶ Il s'agissait d'une pièce vocale à deux voix issues du répertoire de la renaissance. Par souci d'anonymat de la chanteuse et vu le caractère unique qu'avait le concert, je ne peux pas divulguer plus d'information sur cette pièce.

¹⁸⁷ Chanteuse 7, 6 à 15 ans de carrière, spécialisée dans les musiques anciennes, soliste, récitaliste et choriste.

expérience avec des publics du Cégep, ses compétences n'étaient pas suffisamment développées pour créer une activité de médiation participative adaptée ou de moins, adaptable en toute circonstance.

Dans les autres cas, il s'agit de récitals destinés à des jeunes, ou de conférences pré-concerts. La majorité des activités évoquées sont donc basées sur une transmission unidirectionnelle vers les publics, avec parfois une période de questions.

Les chanteurs sont donc sollicités pour mener des activités de médiation, particulièrement les jeunes chanteurs. Ils sont sollicités, car le statut de soliste leur permet d'être identifiables, ils ont des capacités communicationnelles particulières liées à l'étude du chant et ils peuvent faire participer les publics. Par contre, il reste que les compétences liées à la création et à l'animation d'activités de médiation ne sont pas toutes nécessairement suffisamment développées particulièrement lorsqu'il est question de susciter la participation des publics.

3.2 La prise en compte des publics

Dans cette section, il s'agit de voir si les chanteurs prennent en considération leurs publics dans leurs activités d'interprète, mais aussi à quel point et comment cette prise en compte se traduit dans leurs activités. Les activités de médiation ayant pour but de briser certaines barrières liées à l'accessibilité, mais aussi et surtout de permettre l'expression d'expériences sensibles et l'exercice du jugement critique par les participants la prise en compte des publics y est essentielle, encore plus lorsqu'il s'agit d'activités à caractère social et co-créatif. Après avoir exposé quelques pistes qui permettent de saisir comment les modalités de réception des publics ont évoluées ces dernières années j'aborderai différentes attitudes choisies par les chanteurs pour briser ce « 4^e mur » qui les sépare du public.

Dans une dynamique de diversification des publics, les créateurs sont poussés à créer de nouvelles manières d'apprécier l'art lyrique afin de permettre à tous les publics d'apprécier l'art lyrique. Nous pouvons voir cette pluralité de pratiques du regard esthétique dans l'article de Pierre-Michel Menger *L'oreille spéculative : Consommation et perception de*

*la musique contemporaine*¹⁸⁸. Menger parle de différentes catégories d'auditeurs qui assistent à des concerts de musique contemporaine :

Les mélomanes profanes qui ont avec la musique classique une familiarité tout à la fois ancienne et précoce se souviennent plus souvent de la perceptibilité des œuvres. Ceux qui rapprochent dans leurs préférences la musique contemporaine, le jazz, la pop et les autres éléments d'une culture moyenne candidate à la reconnaissance légitimante insistent plutôt sur les qualités de « créativité », de « spontanéité », d'« humour », de « fun », d'« anticonformisme ». Les auditeurs les plus familiers de la création contemporaine et de ses défis voient dans l'accomplissement architectural des œuvres le vrai ressort de l'innovation authentique¹⁸⁹.

Du côté du jazz, Wenceslas Lizé met en lumière comment l'évaluation esthétique des mélomanes se construisent dans son article *La réception de la musique comme activité collective : Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang*¹⁹⁰ :

Leurs évaluations esthétiques s'appuient le plus souvent sur la mobilisation d'une connaissance de l'histoire du jazz et surtout sur la comparaison avec des expériences musicales antérieures qui sont inséparablement des ressources au service de l'appréciation esthétique et de la distinction sociale¹⁹¹.

Dans les deux cas, les mélomanes aguerris ont une connaissance poussée de la musique qu'ils vont écouter en concert. Lorsque nous sommes dans une optique de démocratisation, les publics variés ont donc nécessairement un rapport différent à la musique. Cette pluralité de pratiques du regard esthétique met principalement en opposition les pratiques traditionnelles et les pratiques nouvelles. Dans l'esprit de permettre à des publics diversifiés de découvrir et d'apprécier l'art lyrique, les chanteurs qui créent des projets recherchent cette pluralité de pratiques et se permettent d'adapter leurs différents projets selon les producteurs qui les engagent :

On va prendre en considération au niveau de la présentation peut-être au niveau du public, c'est-à-dire que moi j'aime ça parler entre les pièces, quand je suis dans un concert de salon,

¹⁸⁸ Pierre-Michel Menger, « L'oreille spéculative : Consommation et perception de la musique contemporaine », dans *Revue française de sociologie*, vol. 27, n°3, p. 445-479.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 474-475.

¹⁹⁰ Wenceslas Lizé, « La réception de la musique comme activité collective : Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang », dans Anthony Pecqueux et Olivier Roueff, *Écologie sociale de l'oreille : Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, éditions de l'EHESS, p. 49-83.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 79.

ça va devenir très personnel, ça va être plus improvisé. Dans un grand concert comme le concert que je fais à la Place-des-Arts [...] là, je suis en train de préparer avec une metteuse en scène mes interventions parce qu'il faut quelque chose d'un peu plus ordonné que ce que je fais normalement¹⁹².

La mise en scène est très souvent utilisée dans la création de concerts : on souhaite allier le théâtre et parfois la scénographie pour appuyer le texte que l'on chante, même dans un contexte de récital. Le jeu accompagne la prise de parole pendant les récitals :

En fait ce qui est dur c'est que l'opéra est tellement codifié pis quand tu as juste 5 minutes pour parler aux gens. Faut pas qu'y ait de code ou faut que les codes soient très faciles à intégrer. Sois-tu prends un moment pour expliquer avant, moi c'est ça je fais ça beaucoup quand je fais des concerts aléatoires ou dans des nouveaux, dans des endroits. Ou je fais juste vraiment incarner dans le jeu¹⁹³.

La chanteuse 4 fait ici référence particulièrement aux concerts gratuits présentés un peu partout dans les villes¹⁹⁴. Pour ces représentations, les publics peuvent, à son avis, se diviser en deux catégories, ceux aimant l'art lyrique, les habitués, qui se déplacent pour le concert, et les personnes qui entendront le concert sans vraiment savoir de quoi il s'agit en passant leur chemin. Ces personnes vont décider rapidement si elles resteront ou non. Pour les chanteurs, c'est dans ces circonstances qu'il y a nécessité de faciliter l'accès aux codes nécessaires à la compréhension du genre. Utiliser le théâtre pour incarner le répertoire et ainsi toucher les publics non avertis par un aspect affectif plus immédiat, celui du jeu corporel, permet un contact plus direct avec la musique.

En dehors de l'ajout de mise en scène, il y a aussi le format des récitals commenté qui est couramment utilisé par les chanteurs pour briser le « 4^e mur » :

¹⁹² Chanteur 9, 6 à 15 ans de carrière, pas de spécialisation de répertoire, soliste, récitaliste, choriste et créateur de spectacle.

¹⁹³ Chanteuse 4, 0 à 5 ans de carrière, spécialisée dans le répertoire de l'opéra, soliste, récitaliste.

¹⁹⁴ Tel que les Pop-up opéra du Canadian Opera Company ou encore la brigade lyrique du Festival d'Opéra de Québec.

Voir Canadian Opera Company, *Opera Connect*, <https://learn.coc.ca/eventsprograms/adults/operacconnect>, consulté le 13 janvier 2020 et [Festival d'Opéra de Québec, *Brigade lyrique*, <https://festivaloperaquebec.com/la-brigade-lyrique-2019/>, consulté le 2 décembre 2019.

Ça casse cette froideur, cette tradition que l'artiste est là et le public là, moi je parle avec eux, je les fais rire quelquefois. [...] Il faut qu'on commence à casser la tradition et parler plus aux gens¹⁹⁵.

Cette attitude qui permet de ludifier la transmission des connaissances est aussi adoptée par la chanteuse 11¹⁹⁶ durant ses cours.

Y'a toujours un petit aspect pédagogique ludique, mettre les gens en contexte pis tout ça [...] j'ai un intérêt là-dedans¹⁹⁷.

C'est aussi le cas chez le chanteur 12 :

Le côté académique, je ne crois pas, à ça. Si tu viens pis tu leur dis bon moi je suis un chanteur d'opéra, je chante "ah ah ah", pis là tu fais tes petites vocalises, tu perds les gens.¹⁹⁸

Cette attitude n'est d'ailleurs pas la même pour tous les chanteurs, il ne se manifeste pas non plus de la même manière. Les chanteurs qui m'ont parlé des récitals commentés qu'ils font n'abordent pas nécessairement les mêmes aspects. Les intérêts des chanteurs sont variés et expliquent la direction différente que chacun prend en abordant certains sujets, tels que le texte ou encore des données factuelles sur le compositeur, ou en ayant une posture plus académique ou plus ludique.

Leur démarche est influencée par ce qu'ils ont vu par le passé. Les chanteurs s'approprient la formule de concerts sortant des cadres habituels qu'ils auront appréciés tout comme ils pourront la rejeter si le concept ne leur plaît pas :

Parce que ça m'ennuie, je m'endors quand je vais voir de la musique classique la majeure [partie] du temps, c'est un somnifère parfait¹⁹⁹.

¹⁹⁵ Chanteuse 11, plus de 25 ans de carrière, spécialisée dans le répertoire de l'opéra et dans le lied, soliste, récitaliste et pédagogue.

¹⁹⁶ Voir p. 56

¹⁹⁷ Chanteuse 2, 16 à 25 ans de carrière, spécialisée dans les musiques anciennes et en musique contemporaine, soliste, récitaliste et choriste.

¹⁹⁸ Chanteur 12, plus de 25 ans de carrière, spécialisé dans le répertoire romantique de l'opéra, soliste, récitaliste, pédagogue et créateur de spectacle.

¹⁹⁹ Chanteur 9, 6 à 15 ans de carrière, pas de spécialisation de répertoire, soliste, récitaliste, choriste et créateur de spectacle.

Leur posture de spectateur peut donc parfois les nourrir en tant qu'artiste-médiateur dans une dynamique d'apprentissage en continu. Cette prise en compte des publics passe donc aussi par des expériences personnelles que les chanteurs ont vécu en étant les publics d'autres concerts. Dans le cas du chanteur 9, les concerts classiques respectant les normes traditionnelles l'ennuient. Il n'est donc pas étonnant que lorsqu'il crée un récital, il ajoute une mise en scène ou décide de créer une histoire au travers des œuvres au programme. Il élargit ainsi le cadre formel du concert en lui donnant une allure plus décontractée laissant la possibilité aux publics de découvrir l'art lyrique par diverses portes d'entrée comme la théâtralisation de la prestation. Partant de son désir de ne pas transmettre une expérience de concert « ordinaire », forme qu'il n'apprécie pas personnellement, le chanteur 9 explore à travers ses projets des nouvelles façons de faire pour permettre aux publics de découvrir son art différemment. Il s'intéresse ainsi au mélange du visuel et de l'auditif, entre autres par l'utilisation de la projection :

Moi le *mapping*²⁰⁰ c'est un autre média que je trouve super intéressant maintenant en musique classique, on devrait développer davantage pour aller chercher d'autres couleurs, d'autres teintes à la musique qui est uniquement visuelle [puisqu'on voit les musiciens sur scène] et auditive²⁰¹.

En ajoutant du *mapping* à la représentation, le chanteur 9 repense la manière de vivre le concert en y intégrant un médium contemporain. L'idée n'est pas nouvelle en soi et Isabelle Moindrot dans *La représentation d'opéra : poétique et dramaturgie*²⁰² parue en 1993 suggère de repenser le rapport à la musique d'opéra pour s'arrimer avec les « compétences du destinataire » au lieu de celle de l'« émetteur » qui est le compositeur qui a vécu à une autre époque :

Car en matière de codes — et la redécouverte de formes anciennes comme l'opéra seria ou la tragédie lyrique nous l'a récemment prouvé —, «La compétence du destinataire n'est pas

²⁰⁰ Le *mapping* est une forme de projection aussi nommée fresque lumineuse. Il permet de projeter des couleurs et des formes généralement dans ou sur des bâtiments en utilisant les caractéristiques de l'architecture du lieu.

²⁰¹ Chanteur 9, 6 à 15 ans de carrière, pas de spécialisation de répertoire, soliste, récitaliste, choriste et créateur de spectacle.

²⁰² Isabelle Moindrot, *La représentation d'opéra : Poétique et dramaturgie*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

nécessairement celle de l'émetteur". Il serait absurde d'espérer qu'un accord puisse être à nouveau conclu autour des codes dans les mêmes termes que lors de la création, et par-delà le temps, entre nos contemporains et le compositeur ou le librettiste²⁰³.

Les codes compris à l'époque parce que les publics étaient contemporains aux œuvres peuvent être difficiles à comprendre pour certains publics d'aujourd'hui. Encore plus pour des publics qui découvrent l'opéra, c'est donc ce désir de s'adapter aux réalités contemporaines et donc de s'adapter à la pluralité des profils des publics d'aujourd'hui dans une optique de démocratisation de l'art lyrique qui amène les chanteurs à créer des concerts nouveau genre.

Si plusieurs chanteurs tentent de changer les conventions pour créer un lien avec les publics, tous ne vont pas dans cette direction :

C'est un peu le côté que je trouve ben tannant des fois. Des fois, on nous demande de faire un mini-concert ou de parler, c'est comme si on a la pression, faut que tu sois intéressant, faut que tu sois drôle, pis faut que tu ailles les chercher, pis c'est important de leur ça sous une forme qui va faire... en moment donné y'a une limite à édulcorer ce qu'on fait²⁰⁴.

Lorsqu'il y a une demande des organismes culturels pour faire des concerts très « accessible » ou tout est expliqué pour favoriser la compréhension des œuvres, les artistes sentent une pression. Enjoint à devenir des « animateurs » ces derniers rappellent qu'ils sont d'abord et avant tout chanteurs.

Deux populations de chanteurs apparaissent donc. La première est celle des chanteurs qui croient à ce changement de paradigme sur la manière de faire des concerts et s'engagent de bon cœur dans ces activités. La seconde, celle des chanteurs plutôt ancrés dans la tradition, qui ne souhaitent pas nécessairement faire du concert une activité hybride, entre concert et activité de médiation, mais qui se retrouvent ébranlés dans leurs convictions par l'enthousiasme des premiers. La chanteuse 10 n'est pas contre le fait de parler au public ou d'ajouter une théâtralisation au concert, mais elle croit aussi que les conventions du concert

²⁰³ Isabelle Moindrot, *La représentation d'opéra*, op. cit., p. 24.

²⁰⁴ Chanteuse 10, plus de 25 ans de carrière, spécialisée dans le répertoire de l'opéra et dans la mélodie française, soliste, récitaliste et pédagogue.

doivent être conservées pour préserver l'essence de leur art. Pour elle, les deux formats doivent pouvoir cohabiter. Les chanteurs 7-8-10-11 et 12 sont de cet avis. Les raisons qui les poussent à vouloir conserver les habitudes du récital de chant sont principalement reliées au respect des traditions, au désir de ne pas voir s'affaiblir le niveau d'exigence musicale et d'écoute et de préserver le cadre d'une activité qui s'adresse aux publics d'amateurs qui connaissent le répertoire et les conventions qui l'accompagnent. Il est intéressant de constater que cette opinion face aux traditions musicales est répandue dans toutes les générations des chanteurs et chez les chanteurs ayant des carrières aux profils différents, nuancés par les types d'engagements. Si les chanteurs 8-10-11-12 ont plutôt une carrière de soliste et chantent donc plutôt dans des contextes traditionnels, ce n'est pas le cas de la chanteuse 7. Son répertoire, la musique ancienne, doit avoir un impact sur la conception de l'activité du concert, à cause du caractère musicologique essentiel à l'interprétation historiquement informée des musiques anciennes. Pour le chanteur 8, chaque chanteur doit choisir la posture qu'il souhaite avoir face aux conventions :

C'est juste à quel degré tu vas décider de prendre ton public par la main. D'une certaine manière, je pense que notre forme d'expression pour moi c'est un art de communication. C'est sûr que si je te donne pas quelques petites clés, ben tsé si tu passes par là, ça va t'aider à avoir un peu plus d'émotion que si tu t'envoies par là. Donc, c'est sûr que c'est une bonne idée, juste de se poser cette question-là²⁰⁵.

La prise en compte des publics ici se traduit minimalement par une réflexion sur la propension à communiquer avec les publics selon la situation dans laquelle le concert est présenté.

Le dernier cas est plutôt issu d'un certain militantisme que des chanteurs évoquent, principalement à propos des jeunes. En effet, les chanteuses 3-6 et 7 ont fait part de l'importance pour elles de faire découvrir la musique lyrique et surtout la voix lyrique aux enfants. Dans ce désir, elles se mettent volontiers dans la peau des enfants qui entendent pour la première fois une voix lyrique :

²⁰⁵ Chanteur 8, 0 à 5 ans de carrière, spécialisé en musique contemporaine et dans le répertoire romantique de l'opéra, soliste et récitaliste.

Mais c'est génial, parce qu'eux n'ont jamais entendu ça. Déjà une voix d'opéra, une voix classique, pis y sont choqué, pis il y en a qui se bouchent les oreilles pis là tu le vois. Moi je trouve ça super drôle, je ne suis pas choquée par ça. C'est sûr que ton premier réflexe, moi comme enfant c'était de faire la même chose²⁰⁶.

Ces trois chanteuses ont parlé de l'importance de faire découvrir l'art lyrique aux enfants et de leur plaisir de voir des réactions très vives face au chant lyrique. L'expérience permet aux jeunes certes de découvrir le genre, mais aussi de ressentir la puissance liée à la vibration de la voix. Pour elles, c'est un moyen de faire disparaître certains préjugés liés à l'opéra, car la première expérience de ces jeunes avec l'opéra se fait avant qu'ils sachent de quoi il s'agit :

Ils ne comprenaient pas, en même temps, ils n'ont pas de jugement. C'est fort, ça ils savent. Ils s'en rendent compte parce que les harmoniques, avec les tympanes, ça fait comme des fois des effets de vibrations, pis c'est sûr qu'ils sont un peu *flabbergastés*, mais en même temps ils aiment ça. Mais ils ne sont pas déjà en train de dire *wouash* l'opéra. Je trouve que c'est le fun faire des concerts pour les enfants, parce que [...] ça les éduque. C'est une pièce de théâtre pour eux²⁰⁷.

Cette expérience peut tenir d'une forme de militantisme pour la défense de l'opéra dans le but de défaire des stéréotypes. La chanteuse 3 développe un peu sur ce sujet en parlant de son désir de mélanger de nombreuses formes d'art et de formats qu'elle a dans ces activités de médiation qu'elle crée :

Mais y'a tout de sorte forme d'arts lyriques pis y'en a peut-être une là-dedans qui t'intéresses pis si tu joins ça avec quelque chose comme le conte [...] avec des expos de dessins style BD. C'est ça que je veux essayer de faire pour que des gens qui *trip* jardinage, peuvent être emmené à écouter de l'opéra, pis y'associent dans leur mémoire l'expérience de jardinage et d'art lyrique qui était super le fun pis c'est de même aussi que tu développes tes goûts²⁰⁸.

Elle souhaite s'affranchir du répertoire, des grandes œuvres et des codes associés au genre dans le but de faire découvrir l'opéra et contribuer au développement du goût des publics

²⁰⁶ Chanteuse 7, 6 à 15 ans de carrière, spécialisée dans les musiques anciennes, soliste, récitaliste et choriste.

²⁰⁷ Chanteuse 6, 0 à 5 ans de carrière, spécialisée dans les musiques anciennes et en opéra, soliste, récitaliste, choriste et créatrice de spectacle.

²⁰⁸ Chanteuse 3, 6 à 15 ans de carrière, pas de spécialisation de répertoire, soliste, récitaliste, choriste et créatrice de spectacle.

en associant l'art lyrique avec des pratiques amateurs parfois très éloigné de l'opéra tel que le jardinage.

Les attitudes face à la prise en compte les publics se basent d'une part sur leur vision personnelle du spectacle, c'est-à-dire comment ils souhaitent développer leur relation avec leur public. D'autre part, les expériences qu'ils vivent comme spectateur influencent leur désir de changer ou de conserver les conventions du spectacle. Enfin, cette prise en compte des publics peut aussi être motivée par ce qui pourrait être qualifié de militantisme auprès de publics spécifiques pour leur faire découvrir leur art. L'implication des chanteurs ici est donc plutôt axée sur leur désir personnel associé à des idéaux de démocratisation et aux expériences vécues en tant que public.

3.3 Le degré de tolérance

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, une des façons courantes d'assurer l'accessibilité des concerts aux publics les plus variés consiste à produire des spectacles dans des lieux publics tels des centres d'achat, des parcs, des bibliothèques, etc.. Les concerts dans les parcs pendant la période estivale semblent être devenus une pratique courante et généralisée, mais les chanteurs ont aussi évoqué des concerts dans des bars, dans une ancienne piscine, dans un marché public et à l'extérieur en plein hiver. Ces lieux s'ajoutent aux concerts faits dans des musées, dans des gares ou dans des classes d'école, ce que j'ai évoqué dans le premier chapitre²⁰⁹. Les conditions particulières associées à chacun de ces lieux ont un impact important sur la façon dont les chanteurs appréhendent les activités de médiation. De quels impacts s'agit-il ? Et quelle solution est apportée au problème de la diffusion vocale dans des lieux inappropriés ? Nous prendrons en compte l'avis des chanteurs sur l'amplification et sur les modifications apportées aux œuvres pour le bien d'une prestation plus adaptées au contexte.

Dans ces nouveaux lieux de concert, les conditions ne sont pas optimales pour la musique lyrique que ce soit par l'absence de réverbération, une réverbération trop importante ou encore des bruits et du mouvement environnant qu'on ne retrouverait pas dans une salle de

²⁰⁹ Ces cas se retrouvent principalement dans les projets de chanteur-interprète-spécialisé p. 37.

concert. De plus l'absence de retour de son que les chanteurs ont dans une salle de concert, peut déstabiliser les chanteurs qui ont été formés en pouvant s'entendre et peuvent se baser sur ce retour pour ajuster des éléments musicaux. Tous les chanteurs ont évoqué les impacts parfois négatifs sur leur voix de ce type de concerts. Dans tous les cas, les risques pris par les chanteurs quant à leur santé vocale est un aspect très important à considérer lorsqu'ils acceptent des projets, en particulier quand le concert a lieu en extérieur et qu'il n'y a pas de retour de son :

On fait ça dans toute sorte de conditions, pis après, on décide de notre degré de tolérance. C'est-à-dire, y'a des choses qui sont dommageables, tsé aller crier dans un parc, allez chanter, pis j'dis crier parce que quand c'est mal foutu dans un grand espace à air ouvert où si tu tournes la tête tout le monde te perd ce n'est pas le fun. Mais un moment donné, si les gens veulent nous entendre, ben qu'ils s'approchent²¹⁰.

La chanteuse 10 évoque le « degré de tolérance [que l'on] s'impose à soi ». Ce degré de tolérance peut concerner ce qui est vocal, si la salle n'est pas du tout adaptée ou si le concert est à l'extérieur et que personne ne nous entend comme l'indique la chanteuse 10. Mais le degré de tolérance concerne aussi les conditions générales de travail qui ne sont pas les mêmes dans une salle équipée pour le spectacle vivant et dans un espace non conçu pour en faire. Les chanteurs qui ont une pratique orientée vers les nouveaux types de concert, telle que la chanteuse 2, ne sont plus déstabilisés par des conditions du travail non-idéal :

Je pense que je suis rendu habituer de faire : « ok regarde on se réchauffe dans les toilettes de parc, y'a pas d'essuie-main, on a à peine une loge. » Pas grave, on en a vu d'autres. On s'est changé dans un garde-robe souvent, ça, je pense que ça va²¹¹.

À l'évidence, tous les chanteurs n'ont pas nécessairement le même niveau de tolérance sur les conditions entourant les représentations. Le chanteur 12 parle aussi qu'avec les années ce genre de projets peuvent prendre moins de place :

²¹⁰ Chanteuse 10, plus de 25 ans de carrière, spécialisée dans le répertoire de l'opéra et dans la mélodie française, soliste, récitaliste et pédagogue.

²¹¹ Chanteuse 2, 16 à 25 ans de carrière, spécialisée dans les musiques anciennes et en musique contemporaine, soliste, récitaliste et choriste.

Aller chanter dans des parcs, y'a longtemps que je l'ai fait, mais ce n'est pas parce que je snob ce genre de chose là, c'est simplement que ma vie m'emmène plus à faire ce genre de chose là, pis c'est plus quelque chose de jeune²¹².

Le degré de tolérance quant aux conditions matérielles de réalisation de leur prestation (évoqué par la chanteuse 10) peut donc évoluer de façon inversement proportionnelle aux années de présence dans le métier. Néanmoins les réflexions concernant la santé vocale des chanteurs sont toujours présentes à l'esprit des enquêtés :

Garder le focus sur la santé vocale c'est aussi important parce que quand tu travailles dans tout de sorte [de conditions]. Tu n'es pas toujours dans la maison symphonique où tu t'entends vraiment bien²¹³.

Pour la chanteuse 4, c'est plutôt l'occasion de tester sa technique vocale :

Techniquement, ça ne devrait pas changer. Je pense que c'est un très bon check-in pour soi-même par exemple de se faire déstabiliser comme ça, se faire sortir de l'acoustique idéale.

Mais ce n'est pas évident pour tous, comme pour la chanteuse 2 :

Y'en a qui ont des techniques très assises, ça bouge pas de là. C'est pas moi ça, faut que je me ramène, faut que je me re-focus²¹⁴.

Il y a un consensus sur l'importance de faire attention à la santé vocale particulièrement dans les lieux extérieurs. D'ailleurs ces lieux peuvent être propices à l'utilisation de microphone, ce qui peut affecter la santé vocale particulièrement lors des premières expériences :

C'est vraiment la première étape des concerts extérieurs, y faut apprendre à chanter avec un micro parce que sinon on se pète la voix. On ne s'entend pas nécessairement comme on s'entend dans une salle, donc on a tendance à peut-être pousser la voix²¹⁵.

²¹² Chanteur 12, plus de 25 ans de carrière, spécialisé dans le répertoire romantique de l'opéra, soliste, récitaliste, pédagogue et créateur de spectacle.

²¹³ Chanteuse 2, 16 à 25 ans de carrière, spécialisée dans les musiques anciennes et en musique contemporaine, soliste, récitaliste et choriste.

²¹⁴ Chanteuse 2, 16 à 25 ans de carrière, spécialisée dans les musiques anciennes et en musique contemporaine, soliste, récitaliste et choriste.

²¹⁵ Chanteur 1, 0 à 5 ans de carrière, pas de spécialisation de répertoire, soliste, récitaliste et choriste.

Mais c'est vrai que les premières fois que j'ai chanté avec un micro j'avais été fatigué vocalement après. Pis quand là je fais des spectacles avec du monde pis qu'on met des micros. Pis des fois on en parle de ça. Pis j'essaie de leur dire de changer rien à leur manière de chanter²¹⁶.

Que ce soit les lieux inhabituels ou l'utilisation de micro, il y a un enjeu pour la santé vocale. Mais le commentaire de la chanteuse 2 montre comment, le contrôle de la voix dans ces circonstances difficiles devient un enjeu de ces concerts atypiques. Si l'inclinaison des artistes à accepter ces contrats extérieurs tient à leur ancienneté dans le milieu, elle est également corrélée au type de répertoire dans lequel ils sont spécialisés et ainsi à leur familiarité avec l'usage de l'amplification. Les répertoires dans lesquels se sont spécialisés influencent inévitablement leur avis sur le sujet. Les avis sur l'utilisation de microphones dans la pratique en général sont partagés. Une interprète de musique contemporaine utilise régulièrement des microphones puisque le répertoire comprend des œuvres qui incluent du traitement sonore sur la voix, alors qu'une interprète musique ancienne aura rarement l'occasion d'utiliser de microphones. D'ailleurs la chanteuse 5, principalement une interprète de musique contemporaine, considère que les outils d'aujourd'hui sont un moyen de pallier des acoustiques peu flatteuses :

On est en 2019, faut qu'on m'entende. Me semble qu'il devrait y avoir un moyen. Je peux comprendre que fut une époque où c'était problématique. Mais là aujourd'hui il n'y a plus de raison²¹⁷.

À l'inverse la chanteuse 7, spécialiste des musiques anciennes, perçoit l'amplification comme un élément qui dénature l'œuvre :

Les micros dans Bach, ça m'a tellement traumatisé. Ça, c'est la chose la plus traumatisante de ma vie, beaucoup plus que d'aller chanter tout nu sur scène comme j'ai fait cet été, beaucoup plus que de danser en chantant, beaucoup plus que de faire de la danse contemporaine en disant des dialogues²¹⁸.

²¹⁶ Chanteuse 3, 6 à 15 ans de carrière, pas de spécialisation de répertoire, soliste, récitaliste, choriste et créatrice de spectacle.

²¹⁷ Chanteuse 5, 16 à 25 ans de carrière, spécialisée en musique contemporaine, soliste et récitaliste.

²¹⁸ Chanteuse 7, 6 à 15 ans de carrière, spécialisée dans les musiques anciennes, soliste, récitaliste et choriste.

De cette idée, le « degré de tolérance » de la chanteuse 7 à propos des activités qui nécessitent l'utilisation de microphones, donne la forte impression qu'elle hésitera dans l'avenir à chanter avec un micro et donc accepter des contrats liés à ce type de concerts atypiques.

Nous avons vu que le nombre d'années de carrière et l'amplification jouent un rôle dans les choix des chanteurs à propos des activités qu'ils acceptent de faire, mais à cela s'ajoute aussi un rapport différent à l'intégrité des œuvres et aux modifications que l'on peut y apporter. La chanteuse 3²¹⁹ qui fait de la médiation de la musique et des concerts jeunesse son activité principale a évoqué des changements qui accompagnent les nouvelles modalités. Lors d'un projet avec des enfants où ces derniers découvraient l'art lyrique avec leurs parents, les artistes ont dû transposer certaines pièces pour éviter de se retrouver dans un registre trop aigu. La chanteuse nous précisait que dans le registre aigu, les notes peuvent être très fortes ce qui peut être désagréable pour les enfants, qui étaient très proches des chanteurs :

Tsé quand c'est vraiment aigu, c'est obligé de sonner fort, pour les enfants on chantait souvent une tierce plus basse, une quarte plus basse. Le ténor disait : « Je vais transposer plus bas sinon ça va comme péter pis là [l'enfant] va avoir peur²²⁰. »

Ce genre d'adaptation peut être considéré comme une atteinte peu acceptable à l'intégrité de l'œuvre, dénaturant le rendu sonore. Pour d'autres c'est une pratique acceptable compte tenu du contexte.

S'il y a un consensus sur le fait que les nouvelles modalités du concert peuvent affecter la santé vocale des chanteurs, il n'y a pas de consensus à propos de l'intégrité des œuvres dans ces nouvelles modalités, qui relève donc plutôt du « degré de tolérance » que les artistes peuvent avoir selon leur conviction artistique.

²¹⁹ Chanteuse 3, 6 à 15 ans de carrière, pas de spécialisation de répertoire, soliste, récitaliste, choriste et créatrice de spectacle.

²²⁰ Chanteuse 3, 6 à 15 ans de carrière, pas de spécialisation de répertoire, soliste, récitaliste, choriste et créatrice de spectacle.

L'implication des chanteurs est d'une part due à la nature du chant lyrique qui les met dans une position favorable pour mener des activités de médiation, mais surtout au degré de tolérance de chaque chanteur. Une partie des contrats de médiation est reliée à des contrats de soliste et donc contraint les chanteurs à faire de la médiation. Par contre, l'implication des chanteurs vient aussi de leur vision de ce que sont les publics rencontrés. Cette vision se base sur leurs expériences en tant que spectateur, sur leurs convictions artistiques et même sur leur militantisme à faire découvrir le répertoire lyrique. À cette attitude qui influence leur propension à prendre en compte les publics s'ajoute le « degré de tolérance » qu'ils ont sur les conditions d'interprétations.

Conclusion

Par ce mémoire, j'ai souhaité m'intéresser à la carrière des chanteurs au Québec en partant de l'hypothèse que la place grandissante de la médiation et les nouvelles modalités du concert ont des impacts sur l'exercice de leur métier. Ce questionnement sur la manière dont s'adaptent les chanteurs à cette réalité m'a poussé d'abord à aller voir sur le terrain et pour ce faire, réaliser une enquête auprès de douze chanteurs québécois.

À travers le portrait inédit que je dresse des activités de médiation de la musique menées par les organismes lyriques nord-américains, établis que les chanteurs font partie intégrante d'une majorité de ces actions. Ils y ont des fonctions différentes, que ce soit comme chanteur-exemple ou encore, chanteur-interprète-spécialisé de spectacle adapté à des publics spécifiques. Dans d'autres cas, et particulièrement au Québec, ils sont appelés à animer des activités de médiation. Tous les chanteurs rencontrés lors de mes entrevues ont d'ailleurs participé à des activités de médiation au courant de leur carrière alors même que les enseignant.es qu'ils ont côtoyés au cours de leur formation n'encouragent majoritairement pas cette pratique. Les chanteurs se forment donc par leurs expériences professionnelles qui s'accumulent au fil du temps et qui comprennent des actions de médiation. Si les chanteurs sont formés avant tout pour devenir des interprètes dans un environnement très formaté (notamment celui de l'opéra), la carrière ainsi conçue est réservée à un tout petit nombre d'élus. La pluriactivité devient donc nécessaire pour la majorité d'entre eux et c'est ce qui leur fait découvrir des contextes de pratique qu'ils n'avaient pas forcément envisagés pendant leurs études. Les premières expériences de médiateurs de ces chanteurs arrivent généralement dès le début de leur carrière, car les institutions québécoises telles que l'OdM et les JMC engagent essentiellement de jeunes chanteurs pour animer ces activités. Certains chanteurs en font par la suite leur activité principale, c'est le cas des chanteuses 2 et 3 rencontrées lors de l'enquête.

Par contre, sans surprise, la médiation de la musique n'a pas le même poids symbolique en termes de notoriété que la carrière de soliste. Les jeunes chanteurs doivent donc forger leur carrière sur des choix qui ne sont pas faciles à faire, souvent dominés par la nécessité

d'accepter tout pour gagner sa vie. Les chanteurs qui décident de se consacrer à la médiation de la musique de manière plus importante telle que les chanteurs 2-3 et 9 s'y intéressent généralement après quelques années de carrière. Ils acceptent finalement cette condition de médiateur, voyant qu'ils aiment faire ces activités de médiation et constatant que c'est aussi une possibilité de se développer comme artiste tout assurant une longévité à leur carrière.

J'ai aussi mis en évidence que les chanteurs s'impliquent en médiation de la musique de manière très variable. Cette implication peut être plus ou moins forcée, si l'animation d'une activité de médiation est inscrite comme complément au contrat d'interprétation. Elle peut aussi être libre et autonome, lorsque les chanteurs créent eux-mêmes des activités de médiation, notamment lorsqu'ils prennent en compte les publics et ainsi infléchissent le cours du concert par une présentation, une mise en scène, des interventions spontanées, une participation du public ou toute autre activité qui défont l'ordonnance rigide du concert. Il y a aussi une prise de risque en ce qui concerne la santé vocale, particulièrement dans des concerts donnés en dehors des salles traditionnelles puisque les nouvelles modalités du concert imposent des conditions techniques souvent peu appropriés à l'exécution vocale classique conçue pour un contexte spécifique et dans l'acoustique d'un lieu prévu pour la musique. Or, ces concerts, comme la majorité des activités de médiations, ont lieu dans des lieux non adaptés. Au côté de ce risque vocal, il y a aussi une prise de risque artistique, lorsqu'il y a utilisation de microphones ou encore des changements apportés aux œuvres. Nous pouvons tout de même constater que les chanteurs, particulièrement les jeunes, intègrent la médiation à leur carrière. Elle devient une pratique complémentaire à leurs activités d'interprétation.

Ce mémoire a tenté de défricher une petite partie de la réalité des conditions de travail contemporaine des musiciens classiques au Québec en lien avec la place grandissante de la médiation de la musique. Au côté de l'enquête qualitative, une enquête quantitative aurait pu permettre de mettre en lumière la situation d'un plus grand nombre de chanteurs vis-à-vis de la médiation de la musique et de leur implication. De même qu'une enquête auprès des producteurs et diffuseurs de musiques du Québec spécifiquement sur les

concerts et activités de médiation des chanteurs et spécifiquement auprès des petits organismes dont les informations sont moins diffusées aurait pu permettre de dresser un portrait plus complet des concerts lyriques au Québec.

Si je me suis intéressé ici qu'aux chanteurs lyriques, il serait pertinent de voir comment se traduit le mouvement d'intégration de la médiation de la musique dans la carrière des instrumentistes. De plus, le caractère spécifique de la vie musicale québécoise est peu étudié. Si nous pouvons constater dès le premier chapitre qu'il y a une différence entre le Québec et le Canada anglophone et les États-Unis en termes de médiation créée par les institutions lyriques, les réalités des musiciens sont aussi différentes. Les liens faits avec des études françaises ont aussi leurs limites puisque les réalités des interprètes, la formation des musiciens et même les rapports à la médiation de la musique sont différents. Par contre, les chanteurs québécois gagnent certainement en polyvalence puisqu'ils doivent essentiellement tous faire un peu de médiation dans leur carrière. Pour un organisme qui souhaite intégrer des activités de médiation en lien avec leur programmation, cette polyvalence peut devenir un grand avantage pour les chanteurs québécois.

Bibliographie

Articles et ouvrages

- Abouddrar, Bruno Nassim et François Mairesse, *La médiation culturelle*, 2^e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 2018.
- Agid, Philippe, *Le Management des opéras : comparaisons internationales*, Paris, Descartes, 2011.
- Arnaud, Lionel, Vincent Guillon et Cécile Martin (dir.), *Elargir la participation à la vie culturelle : expériences françaises et étrangères*, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, 2015.
- Asen, Cindy *Building Millennial audiences : Barriers and Opportunities*, <https://www.walacefoundation.org/knowledge-center/pages/building-millennial-audiences-barriers-and-opportunities.aspx>, consulté le 21 mars 2020.
- Aubouin, Nicolas, Frédéric Kletz et Olivier Lenay, « Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines » dans *Culture études*, vol. 1, n°1, 2010, p.1-12.
- Beaud, Stéphane, Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain*, 4^e édition augmentée, La découverte, 2010.
- Bellavance, Guy et Francine Dansereau, « Accès, inclusion, médiation, développement de publics : les expériences comparables à Montréal et à l'étranger » dans Guy Bellavance et Francine Dansereau, *Accès et médiation culturelle : Trois études pour la Maison Théâtre*, Institut national de la recherche scientifique.
- Blanchet, Alain, Anne Gotman, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, 2^e édition refondue, Armand Colin, 2007.
- Boucher, Jacques et Odile Thibault, *À tour de rôles : Joseph Rouleau, basse : itinéraire artistique*, Montréal, Fondation Jeunesses musicales du Canada, 2004.
- Bourgouin, François, « Renée Maheu(x) », *L'Encyclopédie canadienne*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/renee-maheux>, consulté le 13 juillet 2020.
- Bryant, Giles et al., « Joseph Rouleau », *L'Encyclopédie canadienne*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/rouleau-joseph-1>, consulté le 6 mai 2020.
- Bureau, Marie-Christine et Roberta Shapiro, « Introduction « Et à part ça, vous faites quoi ? » », dans Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro (dir.), *L'artiste pluriel : Démultiplier l'Activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d'Ascq, Septentrion, 2009, p. 17-31.
- Casemajor, Nathalie, Ève Lamoureux et Danièle Racine, « Art participatif et médiation culturelle : typologie et enjeux pratiques », dans Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely (dir.), *Les mondes de la médiation culturelle : Volume 1 : approche de la médiation*, Paris, L'Harmattan, p. 171-184.
- Chaumier, Serge et François Mairesse (éd.), *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2013.

- Dobrzynski, Judith H., Think Opera's Not for you? Opera Theater of Saint Louis Says Think Again: See how the company's engagement of young people and diverse communities across the region is paying off, <https://www.wallacefoundation.org/knowledge-center/pages/think-opera-is-not-for-you-opera-theatre-of-saint-louis-says-think-again.aspx>, consulté le 14 janvier 2020.
- Dufrêne, Bernadette et Michèle Gellereau, « Qui sont les médiateurs culturels ? Statuts, rôles et constructions d'images », dans Marie Thonon (dir.), *Médiations & médiateurs*, Paris, L'Harmattan, p.163-175.
- Esquenazi, Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2009.
- Fontan, Jean-Marc « Aperçu général : De l'action à la médiation culturelle : une nouvelle avenue d'intervention dans le champ du développement culturel », dans Jean-Marc Fontan et Eva Quintas (éd.), *Cahiers de l'action culturelle : Regards croisés sur la médiation culturelle*, Vol. 6, n°2, 2007, p. 4-19.
- Harlow, Bob, Thomas Alfieri, Aaron Dalton et Anne Field, *Cultivating the Next Generation of Art Lovers: How Boston Lyric Opera sought to create greater opportunities for families to attend opera*, New York, Bob Harlow Research and Consulting, 2011.
- Harlow, Bob et Cindy Cox Roman, *Someone Who Speaks Their Language: How Nontraditional Partner Brought New Audiences to Minnesota Opera*, New-York, Bob Harlow Research and Consulting, 2014.
- Harlow, Bob, *Extending Reach with Technology: Seattle Opera's Multipronged Experiment to Deepen Relationships and Reach New Audiences*, Bob Harlow Research and Consulting, 2015.
- Heinich, Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La découverte, 2001.
- Huss, Christophe, « Musique classique – Les Jeunesses musicales ont 60 ans », *Le Devoir*, 5 mars 2011.
- Imbert, Geneviève, « L'entretien semi-directif : à la frontière de la santé publique et de l'anthropologie », dans *Recherche en soins infirmiers* », n°102, 2010, p. 23-34.
- Jamar, Pierre, *Les Publics de l'art lyrique : Voyage au cœur de la galaxie démocratisation*, mémoire de Diplôme d'étude approfondie, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2004.
- Jones, Cleve, « "He was our leader and he is gone"—Harvey Milk's legacy after 40 years», *The Guardian*, 27 novembre 2018, <https://www.theguardian.com/world/2018/nov/27/harvey-milk-40-years-on-legacy-san-francisco-lgbtq>, consulté le 9 mars 2020.
- Jander, Owen, Ellen T. Harris, David Fallows et John Potter, « Singing », dans *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025869>, consulté le 13 juillet 2020.
- Kirchberg, Irina, *Panorama de la médiation de la musique au Québec : définitions, acteurs et enjeux*, Montréal, Partenariat sur les Publics de la Musique (P²M) et Conseil québécois de la Musique (CQM), 2018.

- Lafortune, Jean-Marie, « De la médiation à la médiacion : le double jeu du pouvoir culturel en animation », dans Louis Jacob, Blanche Le Bihan-Youinou (éd.), *La médiation culturelle : enjeux, dispositifs et pratiques*, numéro spécial de *Lien social et Politiques*, n°60, 2008, p. 49-60.
- Lizé, Wenceslas, Delphine Naudier et Olivier Roueff, *Intermédiaires du travail artistique – À la frontière de l'art et du commerce*, Paris, Ministère de la Culture, 2011.
- Lizé, Wenceslas, « La réception de la musique comme activité collective : Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang », dans Anthony Pecqueux et Olivier Roueff, *Écologie sociale de l'oreille : Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, éditions de l'EHESS, 2009, p. 49-83.
- Luko, Alexis, Claire Villeneuve et Suzanne Thomas, « Jeunesses musicales du Canada/youth and Music Canada », *L'Encyclopédie Canadienne*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/youth-and-music-canadajeunesses-musicales-of-canada-emc>, consulté le 2 décembre 2019.
- Magnan, Sophie (dir.), « Enquête sur les pratiques culturelles au Québec 2014 – Faits saillants de l'Enquête », numéro spécial de Ministère de la Culture et des Communications, *Survol : Bulletin de la recherche et de la statistique*, n°27, mars 2016.
- Magnan, Sophie (dir.), *Les pratiques culturelles au Québec en 2014 : Recueil statistique*, Vol. 1, Québec, Ministère de la Culture et des Communications, 2016.
- Maheu, Renée, *Raoul Jobin*, Paris, P. Belfond, 1983.
- Maheu, Renée, *Pierrette Alarie Léopold Simomeau : deux voix, un art*, Montréal, Libre Expression, 1988.
- Menger, Pierre-Michel, « L'oreille spéculative : Consommation et perception de la musique contemporaine », dans *Revue française de sociologie*, vol. 27, n°3, p.445-479.
- Menger, Pierre-Michel, *Le travail créateur : S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard, 2009.
- Moindrot, Isabelle, *La représentation d'opéra : Poétique et dramaturgie*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
- Mörsch, Carmen, « La médiation culturelle entre besoin de légitimation et critique de l'hégémonie culturelle », dans Nathalie Casemajor, Marcelle Dubé, Jean-Marie Lafortune et Ève Lamoureux (dir.), *Expériences critiques de la médiation culturelle*, Québec, Presse de l'Université Laval, 2017, p.87-108.
- Nadeau, Anne, *Étude sur la sortie au théâtre en contexte scolaire*, Montréal, Conseil québécois du théâtre, 2015.
- Pedler, Emmanuel, *Entendre l'opéra : Une sociologie du théâtre lyrique*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Péquignot, Bruno, *Sociologie des arts*, Paris, Armand Colin, 2009.
- Perrenoud, Marc, « Jouer « le jazz » où, comment ? : Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu », dans Alain Pessin et Catherine Pessin (dir.), *Les Mondes du jazz aujourd'hui*, numéro spécial *Sociologie de l'art*, Opus 8, n°1, 2006, p. 25 à 42.

- Perrenoud, Marc, *Les musicos : Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007.
- Perrenoud, Marc et Géraldine Blois, « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme », dans *Artistes ordinaires*, numéro spécial de *Biens symboliques*, n°1, Octobre 2017, <https://www.biens-symboliques.net/88>, consulté le 12 août 2020.
- Peyrin, Aurélie, *Être médiateur au musée : Sociologie d'un métier en trompe-l'œil*, Paris, La documentation Française, 2010.
- Quintas, Eva, « introduction », dans Jean-Marc Fontan et Eva Quintas (éd.), *Cahiers de l'action culturelle : Regards croisés sur la médiation culturelle*, Vol. 6, n°2, 2007.
- Ravet, Hyacinthe, *Sociologie des arts*, Paris, Armand Colin, 2015.
- Ravet, Hyacinthe, « L'interprétation musicale comme performance : interrogations croisées de musicologie et de sociologie », *Musurgia*, Vol. 12, n° 4, 2005, p. 5-18.
- Richman, Luther A., « Opera and music education », *Music Educators Journal*, Vol. 33, n° 2, Nov-dec. 1946, p. 31.
- Saez, Guy, « Les politiques culturelles des villes : Du triomphe du public à son effacement » dans *Le(s) public(s) de la culture*, dirigé par Olivier Donnat et al., Presses de Sciences Po, 2003.
- Sulzer, Emmanuel, « Après les Beaux-arts, la tentation du salariat », dans Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro (dir.), *L'artiste pluriel : Démultiplier l'Activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d'Ascq, Septentrion, 2009, p. 175-187.
- Thériault, Louis, *Richard Verreau : chanter plus beau*, Montréal, Lescop, 2000.
- Turp, Daniel, *Rencontre : Patrick Corrigan – L'Opéra de Montréal, une puissance artistique*, <https://www.revuelopera.quebec/critiques/2019/08/rencontre-patrick-corrigan-lopera-de-montreal-une-puissance-artistique>, consulté le 25 mars 2019.
- Wallon, Emmanuel, « Méditer la médiation », dans *La médiation culturelle dans les arts de la scène*, Lausanne, La Manufacture, Haute École de théâtre de Suisse romande, 2011, p.12-22.

Sites internet

- Baron spectacle inc, *Émilie Baillargeon – Soprano*, http://www.baronspectacles.com/rr_artists/emilie-baillargeon-soprano/?fbclid=IwAR3nzklOOk49JQIEZXx0rrLJcTd2gwjEDwAZM76r4EwQa3wXEp81p3rYo0, consulté le 2 décembre 2019.
- Boston Lyric Opera, *Our Mission & History*, <https://blo.org/mission-and-history/>, consulté le 13 janvier 2020.
- Boston Lyric Opera, *Student study guide : The rape of Lucretia*, https://issuu.com/bostonlyricopera/docs/study_guide_lucretia-vf, consulté le 13 janvier 2020.
- Canadian Opera Company, *Intermediate*, <https://learn.coc.ca/EventsPrograms/Students-and-schools/Intermediate>, consulté le 2 décembre 2019.

- Canadian Opera Company, *La Bohème*, Toronto, Canadian Opera Company, 2018.
- Canadian Opera Company, *Opera Connect*, <https://learn.coc.ca/eventsprograms/adults/opera-connect>, consulté le 13 janvier 2020.
- Canadian Opera Company, *Opera for Young Audiences*, <https://learn.coc.ca/EventsPrograms/ChildrenYouthFamilies/opera-for-young-audiences>, consulté le 2 décembre 2019.
- Canadian Opera Company, *Opera Insights*, <https://learn.coc.ca/EventsPrograms/adults/opera-insights>, consulté le 2 décembre 2019.
- Canadian Opera Company, *Primary/Junior*, <https://learn.coc.ca/EventsPrograms/Students-and-schools/PrimaryJunior>, consulté le 2 décembre 2019.
- Canadian Opera Company, *Youth Opera Lab*, <https://learn.coc.ca/EventsPrograms/ChildrenYouthFamilies/youth-opera-lab>, consulté le 2 décembre 2019.
- Cincinnati Opera, *Education Programs* :
Communicate, Collaborate, Create, <https://www.cincinnatiopera.org/school-programs>, consulté le 2 décembre 2019.
- Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec, *1^{er} cycle universitaire* :
Chant, <https://www.conservatoire.gouv.qc.ca/la-formation/musique/interpretation/article/1er-cycle-universitaire-chant>, consulté le 17 février 2020.
- Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec, *2^e cycle universitaire* : *Chant*,
<https://www.conservatoire.gouv.qc.ca/la-formation/musique/interpretation/article/2e-cycle-universitaire-chant>, consulté le 17 février 2020.
- Coulangeon, Philippe, « L'expérience de la précarité dans les professions artistiques : Le cas des musiciens interprètes », dans Sophie LeCoq, *Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur ?*, numéro spécial de *Sociologie de l'art*, Opus 5, n°3, 2004, p. 77 à 110.
- Corsan, Antonella et Maurizio Lazzarato, « Travailler dans le secteur du spectacle : les intermittents », dans Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro (dir.), *L'artiste pluriel : Démultiplier l'Activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d'Ascq, Septentrion, 2009, p. 35-49.
- Desanti, Raphaël et Philippe Cardon, *Initiation à l'enquête sociologique*, éditions ASH, 2010.
- Direction du livre, de l'audiovisuel et de la recherche du Ministère de la Culture et des Communications, *La pratique culturelle au Québec en 2014 - Bulletin Survol, recueils statistiques et questionnaire d'enquête*, https://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx_lesecrits_pi1%5Becrit%5D=770&cHash=a9ed099b875899e33d1cd1167cf2b9c, consulté le 6 mai 2020.
- Duo Opéra 101, *Opéra 101 : Quand l'opéra rencontre le clown...*, <https://www.opera101duo.com>, consulté le 7 avril 2020.
- Edmonton Opera, *Opera 101*, <https://www.edmontonopera.com/opera-101>, consulté le 2 décembre 2019.

Emploi Québec, *Musiciens/musiciennes et chanteurs/chanteuses (CNP 5133) : Salaires et statistiques*, http://imt.emploi.quebec.gouv.qc.ca/mtg/inter/noncache/contenu/asp/mtg122_statprof_01.asp?cregn=QC&PT1=1&lang=FRAN&Porte=1&prov=FPT&PT3=9&pro=5133&PT2=17&PT4=53&cregncmp1=QC, consulté le 19 mars 2020.

Festival d'Opéra de Québec, *Brigade lyrique*, <https://festivaloperaquebec.com/la-brigade-lyrique-2019/>, consulté le 2 décembre 2019.

Festival d'Opéra de Québec, *ZoOpéra*, <https://festivaloperaquebec.com/opera-jeunesse-zoopera/>, consulté le 2 décembre 2019.

Gelfand, Janelle, *As Cincinnati Opera nears its 100th anniversary, collaboration is key*, <https://www.bizjournals.com/cincinnati/news/2018/06/08/as-cincinnati-opera-nears-its-100th-anniversary.html>, consulté le 25 mars 2020.

Gomez, Chris Pratorius, *About Chris*, <http://www.pratorius.com/about>, consulté le 28 août 2020.

Hogarth, Sophie et Angela Marroy, *Illustrated Synopsis : Cendrillon*, <https://www.metopera.org/discover/education/illustrated-synopses/cendrillon/>, consulté le 13 janvier 2020.

Houston Grand Opera, *HGOco Company, communication, collaboration : Connecting Houston Grand Opera to our Communities, Schools, & Families*, <https://www.houstongrandopera.org/community-programs>, consulté le 2 décembre 2019.

Houston Grand Opera, *Marian's Song*, <https://www.houstongrandopera.org/marian>, consulté le 2 décembre 2019.

Houston Grand Opera, *Opera to go! : Strega Nona*, <https://www.houstongrandopera.org/streganona>, consulté le 13 janvier 2020.

Houston Grand Opera, *Veterans Songbook*, <https://www.houstongrandopera.org/veteranssongbook>, consulté le 2 décembre 2019.

Jeunesses Musicales Canada, *Historique*, <https://www.jmcanada.ca/fr/apropos/historique>, consulté le 2 décembre 2019.

La SAMS, *La SAMS en bref*, <https://samsante.org/la-sams-en-bref/>, consulté le 8 août 2020.

Manitoba Opera, *Opera Access Program : Giving Back to Our Community*, <https://mbopera.ca/box-office/opera-access-program/>, consulté le 2 décembre 2019.

Manitoba Opera, *Opera Class : Free Classroom atelier*, <https://mbopera.ca/school-programs/opera-class/>, consulté le 2 décembre 2019.

McGill University, *McGill University Enrolment Reports*, <https://www.mcgill.ca/es/registration-statistics>, consulté le 19 mars 2020.

McGill University, *MUGS 605 Graduate Performance Colloquium*, <https://www.mcgill.ca/study/2020-2021/courses/mugs-605>, consulté le 17 février 2020.

McGill University, *MUPG 606 Interdisciplinary Project 1 (3 credits)*, <https://www.mcgill.ca/study/2020-2021/courses/mupg-606>, consulté le 17 février 2020.

McGill University, *Requirements and courses (Opera and Voice M.Mus.)*, <https://mcgill.ca/music/programs/mmus-opera-voice/requirements-courses>, consulté le 17 février 2020.

McGill University, *Yearly Program Study Plan; B.Mus. Voice*, <https://www.mcgill.ca/music/programs/bmus/voice/study-plan>, consulté le 17 février 2020.

Miller Outdoor Theater, *Strega Nona*, <https://www.milleroutdoortheatre.com/performance/strega-nona-2/>, consulté le 13 janvier 2020.

Opera America, *Organizational Membership*, <https://operaamerica.org/content/support2/org.aspx>, consulté le 3 mars 2020.

Opéra de Montréal, *CoOpéra*, <https://www.operademontreal.com/ecoles/coopera>, consulté le 2 décembre 2019.

Opéra de Montréal, *Hansel, Gretel, et les autres*, <https://www.operademontreal.com/hansel-gretel-et-les-autres>, consulté le 2 décembre 2019.

Opéra de Montréal, *Opéra de rue : Humanitude*, <https://www.operademontreal.com/evenements/opera-de-rue-humanitudes>, consulté le 19 décembre 2019.

Opéra de Montréal, *YO'péra*, <https://www.operademontreal.com/yopera>, consulté le 2 décembre 2019.

Opéra de Québec, *Qu'est-ce qu'un opéra*, <https://operadequebec.com/decouvrir/qu-est-ce-qu-un-opera/>, consulté le 9 mars 2020.

Opera Parallèle, *Hands-On-Opera*, <https://operaparallele.org/hands-on-opera/>, consulté le 2 décembre 2019.

Opera Parallèle, *Harvey Milk : The Bullhorn Series : Conversations to inspire hope*, <https://opera.parallele.org/bullhorn/>, consulté le 26 juillet 2020.

Productions Alma Viva, *Opera dans le parc*, <http://www.operadansleparc.com/en/about>, consulté le 24 février 2020.

San Francisco Opera, *Opera à la carte : The Pirates of Penzance* : <https://sfopera.com/discover-opera/education/schools/opera-a-la-carte/>, consulté le 2 décembre 2019.

San Francisco Opera, *School Program : ARIA Residency*, <https://sfopera.com/discover-opera/education/schools/aria-residency/>, consulté le 13 janvier 2020.

San Francisco Opera, *School Programs : Final Dress Rehearsal Program*, <https://sfopera.com/discover-opera/education/schools/final-dress-rehearsal-program/>, consulté le 2 décembre 2019.

Santa Fe Opera, *Youth*, <https://www.santafeopera.org/discover/youth>, consulté le 9 mars 2020

Seattle opera, *The youth opera project*, <https://www.seattleopera.org/classes-camps-clubs/for-kids/youth-opera-chorus/>, consulté le 9 mars 2020.

Shelby, Marcus, *Bio*, <https://marcusshelby.com/bio>, consulté le 28 août 2020.

The Metropolitan Opera, *Education at the Met*, <https://www.metopera.org/discover/education/>, consulté le 2 décembre 2019.

The Metropolitan Opera, *HD Live in Schools*, <https://www.metopera.org/discover/education/hd-live-in-schools/>, consulté le 2 décembre 2019.

Université Laval, *Baccalauréat en musique - interprétation classique (B.Mus.)*, <https://www.ulaval.ca/les-etudes/programmes/repertoire/details/baccalaureat-en-musique-interpre-tation-classique-b-mus-1.html#description-officielle&structure-programme>, consulté le 17 février 2020.

Université Laval, *Lectures et travaux dirigés*, <https://www.ulaval.ca/les-etudes/cours/repertoire/detailsCours/mus-7000-lectures-et-travaux-diriges-i.html>, consulté le 17 février 2020.

Université Laval, *Maîtrise en musique – interprétation (M.Mus.)*, <https://www.ulaval.ca/les-etudes/programmes/repertoire/details/maitrise-en-musique-interpretation-mmus.html#description-officielle&structure-programme>, consulté le 17 février 2020.

Université Laval, *Projet dirigé 1*, <https://www.ulaval.ca/les-etudes/cours/repertoire/detailsCours/mus-7004-projet-dirige-i.html>, consulté le 17 février 2020.

Université de Montréal, *Baccalauréat en musique – Interprétation chant classique*, <https://admission.umontreal.ca/programmes/baccalaureat-en-musique-interpretation-chant-classique/structure-du-programme/>, consulté le 17 février 2020.

Université de Montréal, *La Faculté, le musicien et le monde ...*, <http://www.musique.umontreal.ca/a-propos/presentation.html>, consulté le 19 mars 2020.

Université de Montréal, *Maîtrise en musique, option interprétation*, <https://admission.umontreal.ca/programmes/maitrise-en-musique-option-interpretation/structure-du-programme/>, consulté le 17 février 2020.

Université de Montréal, *MUL 6249 – Séminaire*, <https://admission.umontreal.ca/cours-et-horaires/cours/mul-6249/>, consulté le 17 février 2020.

Vancouver Opera, *Programs in our Community*, <https://www.vancouveropera.ca/learn/programs-in-our-community/>, consulté le 2 décembre 2019.

Documents divers

AAFCPAs, *Boston Lyric Opera: Financial Statements: June 30, 2018 and 2017*, Boston, AAFCPAs, 2018.

Armanino, *San Francisco Opera Association: Financial Statement*, San Ramon, Armanino, 2019

Blazek & Vetterling, *Houston Grand Opera Association, Inc.: Consolidated Financial Statements and Independent Auditors' Report for the year ended July 31, 2018 and 2017*, Houston, 2018.

Bizet, George, *Carmen : L'amour est un oiseau rebelle* [1875], transcription pour chœur d'enfants et piano par David O, New York, The Metropolitan Opera, [2014].

Blanchet, Pascal, Julie Dubé, *Cahier pédagogique ; Opéra-bonbon : L'aventure gourmande d'Hansel et Gretel*, Montréal, Jeunesses Musicales Canada, S.D.

- Ernest & Young, *Canadian Opera Company : Consolidated financial statements: June 30, 2018*, Toronto, Ernest & Young, 2018.
- La fabrique culturelle, *Les cantates de Bach à la salle Bourgie – Nagano et l’OSM*, <https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/2480/les-cantates-de-bach-a-la-salle-bourgie-nagano-et-l-osm>, consulté le 29 août 2020.
- Lambert-Chan, Laurence et Charlotte Gagnon, *Dossier de presse : Opéra 101 : Quand l’opéra rencontre le clown*, Montréal, duo opéra 101, 2019.
- Lavoie, Mathieu (réalisateur) et Marc Hervieux (animateur), « Entrevue : Marc Hervieux s’entretient avec Joseph Rouleau », *La dolce vita*, émission radiophonique, Radio-Canada, Ici Musique, diffusé le 25 février 2019, <https://www.icimusique.ca/articles/20957/marc-hervieux-joseph-rouleau-entrevue-90-ans>, consulté le 6 mai 2020.
- Manitoba Opera, *Manitoba Opera Annual Report 2018/19*, Winnipeg, Manitoba Opera, 2019.
- Opera America, *Annual Field Report*, New-York, Opera America, 2019.
- Opera Edmonton, *2017/2018: Report to the Community*, Edmonton, Edmonton Opera, 2018.
- Puccini, Giacomo, *La Bohème : O soave fanciulla* [1896], transcription SATB pour chœur d’école secondaire et piano par David O, New York, The Metropolitan Opera, [2013].
- The Metropolitan Opera, *Annual report 2016-2017*, New-York, The Metropolitan Opera, 2018.
- Vancouver Opera, *Annual Report 2018-2019*, Vancouver, Vancouver Opera, 2019.

Annexe 1 : Schéma d'entrevue

J'aborderai les quatre sujets principaux numérotés de 1 à 4 dans ce document. Les questions sous ces catégories sont là pour alimenter la conversation et chercher certaines informations. Puisque la réalité de chaque chanteur est différente, il se peut que certaines questions soient abordées avec certains chanteurs et d'autres non. Par exemple, certains chanteurs sont aussi professeurs, d'autres ont une expérience de la production musicale, ces sujets seront abordés dans leur pratique personnelle de musicien et de concepteur de spectacle lyrique, mais aussi dans leur travail en tant que pédagogue.

1. Présentation

Décrivez-moi votre carrière et son évolution.

Pourquoi le chant lyrique ?

Qu'est-ce qui caractérise le plus vos engagements professionnels ? (spécialisation dans un genre en particulier, soliste, choriste, etc.)

Quel est le type de concert que vous préférez le plus ? (récital, opéra, chant d'ensemble, etc.) Pourquoi ?

S'il s'agit aussi d'un professeur : décrivez-moi votre pratique en tant que pédagogue.

S'il s'agit aussi d'un créateur de spectacle : lorsque vous créez un spectacle quelle est votre démarche ?

2. Les publics

Comment décririez-vous votre public ?

Est-ce que vous adaptez votre approche artistique selon les publics ? Pourquoi ? Comment ?

Êtes-vous plus à l'aise devant certains publics que d'autres ?

Est-ce que votre fonction (soliste, choriste, récitaliste, animateur d'activité) modifie votre travail et/ou votre rapport aux publics ?

3. La médiation de la musique

Si je dis « médiation de la musique », est-ce que ça vous évoque quelque chose ?

Croyez-vous en faire dans votre pratique ?

Si oui, pouvez-vous décrire ce que vous faites ?

Sentez-vous prêt à faire ce genre d'action ?

Est-ce qu'on vous demande d'en faire ?

S'il s'agit aussi d'un professeur : est-ce que vous travaillez ces sujets avec vos élèves ?

Est-ce que votre préoccupation pour la médiation de la musique modifie certaines parties de votre travail de pédagogue ?

Lorsque vous étiez étudiant, est-ce que la médiation ou tout ce qui pourrait lui ressembler était abordé par vos professeurs ?

S'il s'agit aussi d'un créateur de spectacle : est-ce que la médiation de la musique et son importance de plus en plus grande dans la pratique musicale modifient votre travail lorsque vous commencez à créer un nouveau spectacle ?

4. Les modalités de concerts

Les dernières années sont marquées par de nouvelles modalités de concerts (ex. : hors des salles traditionnelles ou dans des contextes particuliers : festivals, concert avec intégration de technologie, etc.) en avez-vous vécu en tant que chanteur ou spectateur ?

Est-ce qu'il y a un travail d'adaptation à faire lorsqu'arrive le moment où vous devez chanter, puisque ces concerts sont généralement offerts à des publics différents de ceux généralement présents dans un cadre « régulier » de concert ?

Est-ce qu'il y a un travail vocal différent à penser, puisqu'il ne s'agit pas d'un lieu traditionnel de concert ?

Que pensez-vous de ces concerts qui cherchent à repenser les conventions ? Ont-ils un impact positif ou négatif par rapport aux expériences traditionnelles de concert ? Pourquoi ?

S'il s'agit aussi d'un professeur : est-ce que ces nouvelles modalités modifient votre enseignement du chant ?

S'il s'agit aussi d'un créateur de spectacle : est-ce que vous ressentez une influence de ces nouvelles idées à propos de la médiation de la musique, du rapprochement de l'artiste et du public, lors de la création de vos spectacles ?

Annexe 2 : Références bibliographiques sur les budgets annuels des maisons d'opéra

Boston Lyric Opera: AAFCPAs, *Boston Lyric Opera: Financial Statements: June 30, 2018 and 2017*, Boston, AAFCPAs, 2018.

Canadian Opera Company (COC): Ernest & Young, *Canadian Opera Company: Consolidated financial statements: June 30, 2018*, Toronto, Ernest & Young, 2018.

Cincinnati Opera: Janelle Gelfand, *As Cincinnati Opera nears its 100th anniversary, collaboration is key*, <https://www.bizjournal.com/cincinnati/news/2018/06/08/as-cincinnati-opera-nears-its-100th-anniversary.html>, consulté le 25 mars 2020.

Edmonton Opera: Opera Edmonton, *2017/2018: Report to the Community*, Edmonton, Edmonton Opera, 2018.

Houston Grand Opera (HGO): Blazek & Vetterling, *Houston Grand Opera Association, Inc.: Consolidated Financial Statements and Independent Auditors' Report for the year ended July 31, 2018 and 2017*, Houston, 2018, p. 4.

Jeunesses Musicales du Canada (JMC) : Christophe Huss, « Musique classique – Les Jeunesses musicales ont 60 ans », *Le Devoir*, 5 mars 2011.

Manitoba Opera: Manitoba Opera, *Manitoba Opera Annual Report 2018/19*, Winnipeg, Manitoba Opera, 2019.

Metropolitan Opera House (MET): The Metropolitan Opera, *Annual report 2016-2017*, New-York, The Metropolitan Opera, p. 18.

Opéra de Montréal (Odm) : Daniel Turp, *Rencontre : Patrick Corrigan – L'Opéra de Montréal, une puissance artistique*, <https://www.revuelopera.quebec/critiques/2019/08/rencontre-patrick-corrigan-lopera-de-montreal-une-puissance-artistique>, consulté le 25 mars 2019.

Opéra de Québec : En l'absence de données exactes, il s'agit d'une approximation en comparant les autres maisons d'opéras ayant un nombre de productions similaire.

Opera Parallèle : En l'absence des données exactes, il s'agit de la moyenne des budgets des institutions catégorisée par Opera America dans son rapport annuel.

San Francisco Opera House (SFO) : Armanino, *San Francisco Opera Association : Financial Statement*, San Ramon, Armanino, 2019, p. 5.

Vancouver Opera : Vancouver Opera, *Annual Report 2018-2019*, Vancouver, Vancouver Opera, 2019.

Annexe 3 : Listes des cours des programmes en chant classique

Les listes de cours ont été raccourcies en enlevant les cours ayant un même intitulé. Par exemple, s'il y a un cours Analyse musicale 1 et un cours Analyse musicale 2, il est nommé qu'une fois sans le chiffre. Les listes ont aussi été mises en ordre alphabétique pour faciliter l'analyse.

Université de Montréal : Baccalauréat en musique – interprétation chant classique²²¹

Acoustique des instruments de musique	Ensemble
Allemand	Ensemble de musique contemporaine
Analyse de la musique électroacoustique	Ensemble musique de chambre
Analyse des musiques de film	Ensemble vocal
Analyse du discours harmonique tonal	Espagnol
Analyse musicale	Esthétique musicale
Analyse, synthèse et traitement des sons	Gamelan
Anglais	Harmonie
Appréciation musicale des musiques du monde	Histoire de l'opéra
Atelier d'interprétation du lied et de la mélodie	Histoire de la mélodie et du lied
Atelier d'opéra	Histoire de la musique baroque
Atelier de lecture vocale	Histoire de la musique classique
Atelier de musique baroque	Histoire de la musique contemporaine
Atelier de musique contemporaine	Histoire de la musique de film
Chant	Histoire de la musique du Moyen-Âge à la Renaissance
Chœur d'opéra	Histoire de la musique électro
Chorale	Histoire de la musique moderne
Connaissance du clavier	Histoire de la musique populaire anglophone
Continuo	Histoire de la musique romantique
Courants historiques en musique, art et société	Histoire et analyse du jazz
Création de maquettes audio/MIDI	Histoire générale de la musique
Création musicale en langage Python 1	Introduction à l'acoustique musicale
Diction lyrique allemande	Introduction à l'ethnomusicologie
Diction lyrique anglaise	Introduction à la sociomusicologie
Diction lyrique française	Introduction aux grandes religions
Diction lyrique italienne	Italien
Édition musicale assistée par ordinateur	La santé corporelle du musicien
Éléments d'ethnologie	Langage, culture, société
Enjeux contemporains des musiques du monde	Le droit d'auteur en musique
	Les grandes théories en ethnologie
	Lire en anglais

²²¹ Université de Montréal, *Baccalauréat en musique – Interprétation chant classique*, <https://admission.umontreal.ca/programmes/baccalaureat-en-musique-interpretation-chant-classique/structure-du-programme/>, consulté le 17 février 2020.

Littérature d'instruments d'orchestre
Littérature du piano
Musicologie cognitive
Musique de création et technologies
Musique visuelle
Musique, institutions et politiques
culturelles
Piano
Préparation mentale à la performance
musicale
Prise de son créative
Processus d'apprentissage en musique
Psychoacoustique musicale
Solfège
Solfège et dictée
Soutien à la rédaction en musique
Technique de direction
Technique de direction avec application
Techniques d'enregistrement en studio et
mixage
Techniques d'enregistrement stéréo et
sonorisation
Techniques de jeu scénique
Théories et contextes de la musique
ancienne
Traitement sonore en temps réel

Université de Montréal : Maîtrise en musique, option interprétation²²²

Analyse

Analyse musicale et interprétation

Composer et interpréter la musique mixte

Composer et interpréter la musique pour la danse

Création d'opéra : atelier d'opéra

Création d'opéra : livret et musique

Créativité en enseignement instrumental

Démarche artistique en interprétation musicale

Didactique instrumentale

Ethnomusicologie régionale

Histoire et théorie de la musicologie

Histoire et théorie du livret d'opéra

Interpréter la mus. ancienne sur instrum. modernes

La démarche poétique en interprétation

La médiation de la musique

Les publics de la musique

Musique et Révolution française

Musiques des peuples autochtones

Pédagogie instrumentale

Préparation aux auditions d'orchestre

Récital de première année

Récital final

Séminaire²²³

Séminaire : musique d'avant-garde

Séminaire : musique début 20e siècle

Séminaire d'accompagnement vocal et instrumental

Séminaire d'acoustique musicale

Séminaire d'art vocal sur la mélodie

Séminaire d'art vocal sur la mélodie française

Séminaire d'art vocal sur les airs d'opéra

Séminaire de méthodologie et de rédaction

Séminaire de musicologie

Séminaire de musique baroque

Séminaire de musique canadienne

Séminaire de recherche

Sociomusicologie

Stage pratique en enseignement instrumental

Sujets spéciaux en musique

Traditions musicales du monde

Traits d'orchestre

²²² Université de Montréal, *Maîtrise en musique, option interprétation*, <https://admission.umontreal.ca/programmes/maitrise-en-musique-option-interpretation/structure-du-programme/>, consulté le 17 février 2020.

²²³ Université de Montréal, *MUL 6249 – Séminaire*, <https://admission.umontreal.ca/cours-et-horaires/cours/mul-6249/>, consulté le 17 février 2020. [Sujet à déterminer]

Université McGill : B. Mus. Voice²²⁴

Acting for Voice
Advanced Diction
Baroque Opera
BMus Practical Lessons
Cappella Antica
Cappella McGill
Choral Ensembles
Contemporary Music Ensemble
Contemporary Rep for Voice
Critical Thinking About Music
Early Music Ensemble
Elementary French_
English Diction
German Diction
German Language, Beginners
Intro to Improv and Ornament
Introduction to Lyric Diction
Italian for Beginners
Jazz Vocal Workshop
Movement for Voice
Music as a Profession
Music Performance Strategies
Musicianship (Keyboard)
Musicianship for Voice
Musicianship Training
Opera After 1900
Opera from Mozart to Puccini
Opera Studio
Oratorio Class
Post-Tonal Musicianship
Singing Renaissance Notation
Solo Song Outside Germ&Austria
Song Interpretation
Song Repertoire Class
The German Lied
Theory and Analysis
Voice Coaching_
Western Musical Traditions

One non-music elective (preferably a course to develop critical thinking and writing skills, such as psychology, philosophy, history, etc. before taking MUHL 286 in your 2nd or 3rd year)

²²⁴ McGill University, *Yearly Program Study Plan; B.Mus. Voice*, <https://www.mcgill.ca/music/programs/bmus/voice/study-plan>, consulté le 17 février 2020.

Université McGill: Opera and Voice M. Mus.²²⁵

Cappella Antica
Chamber Music Project
Choral Ensembles
Early Music Ensemble
Interdisciplinary Project²²⁶
Opera Repertoire Experience
Opera Theatre
Performance Practice Seminar²²⁷
Performance Tutorial
Quick Study
Recital Project_
Recording Project
Song Interpretation
Vocal Chamber Ensemble
Vocal Coaching
Vocal Ornamentation
Vocal Physiology for Singers
Vocal Styles and Conventions
Vocal Treatises and Method

²²⁵ McGill University, *Requirements and courses (Opera and Voice M.Mus.)*, <https://mcgill.ca/music/programs/mmus-opera-voice/requirements-courses>, consulté le 17 février 2020.

²²⁶ McGill University, *MUPG 606 Interdisciplinary Project 1 (3 credits)*, <https://www.mcgill.ca/study/2020-2021/courses/mupg-606>, consulté le 17 février 2020.

²²⁷ McGill University, *MUGS 605 Graduate Performance Colloquium*, <https://www.mcgill.ca/study/2020-2021/courses/mugs-605>, consulté le 17 février 2020.

Université Laval : Baccalauréat en Musique – interprétation classique (B. MUS.)²²⁸

Accompagnement

Acoustique et théorie audio numérique

Analyse et écriture

Atelier d'opéra

Atelier de musique baroque

Chant

Chant choral

Ensemble de guitares

Études – Profil international

Eutonie

Formation auditive

Formation documentaire en musique

Gestion de carrière en musique

Histoire de la musique

Industrie de la musique

Introduction à la création audio et visuelle numérique

Introduction à la formation auditive

Introduction à la théorie musicale

Jazz vocal

Musique de chambre

Notation musicale informatisée

Orchestre

Orchestre à vent

Pédagogie instrumentale

Portfolio entrepreneurial

Savoir entreprendre : la passion de créer et d'agir

Stage Band

²²⁸ Université Laval, *Baccalauréat en musique – interprétation classique (B.Mus.)*, <https://www.ulaval.ca/les-etudes/programmes/repertoire/details/baccalaureat-en-musique-interpretation-classique-b-mus-1.html#description-officielle&structure-programme>, consulté le 17 février 2020.

Université Laval : Maîtrise en Musique – Interprétation (M. Mus.)²²⁹

Accompagnement

Atelier

Atelier d'opéra

Atelier de musique baroque

Atelier de musique contemporaine

Chant choral

Combo

Ensemble de guitares

Ensemble de percussion

Instrument soliste

Jazz vocal

Jeu scénique d'opéra

Lecture et travaux dirigés²³⁰

Musique de chambre

Orchestre

Orchestre à vent

Projet dirigé²³¹

Récital – instrument soliste

Séminaire

Séminaire de jazz

Séminaire en musique populaire

Stage Band

²²⁹ Université Laval, *Maîtrise en musique – interprétation (M.Mus.)*, <https://www.ulaval.ca/les-etudes/programmes/repertoire/details/maitrise-en-musique-interpretation-m-mus.html#description-officielle&structure-programme>, consulté le 17 février 2020.

²³⁰ Université Laval, *Lectures et travaux dirigés*, <https://www.ulaval.ca/les-etudes/cours/repertoire/details/Cours/mus-7000-lectures-et-travaux-diriges-i.html>, consulté le 17 février 2020.

²³¹ Université Laval, *Projet dirigé I*, <https://www.ulaval.ca/les-etudes/cours/repertoire/details/Cours/mus-7004-projet-dirige-i.html>, consulté le 17 février 2020.

Conservatoire du Québec : 1^{er} cycle universitaire : Chant²³²

Allemand

Analyse musicale

Atelier scénique

Autres cours du Conservatoire

Bibliographie et méthode de recherche

Cours libre (partenariats universitaires)

Diction anglaise

Diction française

Formation musicale et auditive

Harmonie

Histoire de l'art

Histoire de la musique

Italien

Musicologie

Petits et grands ensembles

Piano complémentaire

Spécialité chant

Conservatoire du Québec : 2^e cycle universitaire : Chant²³³

Atelier d'art lyrique

Atelier scénique

Autres cours du Conservatoire

Bibliographie et méthodes de recherche avancées

Cours libres (partenariats universitaires)

Séminaire en analyse musicale

Séminaire en musicologie

Spécialité chant

²³² Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec, *1^{er} cycle universitaire : Chant*, <https://www.conservatoire.gouv.qc.ca/la-formation/musique/interpretation/article/1er-cycle-universitaire-chant>, consulté le 17 février 2020.

²³³ Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec, *2^e cycle universitaire : Chant*, <https://www.conservatoire.gouv.qc.ca/la-formation/musique/interpretation/article/2e-cycle-universitaire-chant>, consulté le 17 février 2020.

Annexe 4 : Extrait d'un synopsis illustré du MET



The household of Monsieur Pandolfe is in an uproar. His second wife, Madame de la Haltière, and her vain daughters terrorize him and the servants while they prepare to attend a ball at the royal palace.



After they have left, Lucette, called Cendrillon by her step-sisters, enters. She is sad and lonely, and sorry to have been left behind with only her dreams. She rests from her chores and falls asleep in the empty house.



While Lucette sleeps, her Fairy Godmother and a company of fairies appear. The Fairy Godmother changes Lucette's old rags into a beautiful ball gown. She departs for the ball in a magical carriage and promises to return by midnight.



Prince Charmant finds no joy in his life at the palace and longs for someone to love. The King interrupts the Prince's discontent and commands him to attend the evening's ball, where he must choose a wife from the noble ladies there.

Extrait de Sophie Hogarth et Angela Marroy, *Illustrated Synopsis : Cendrillon*,

<https://www.metopera.org/discover/education/illustrated-synopses/cendrillon/>, consulté le 13

janvier 2020.

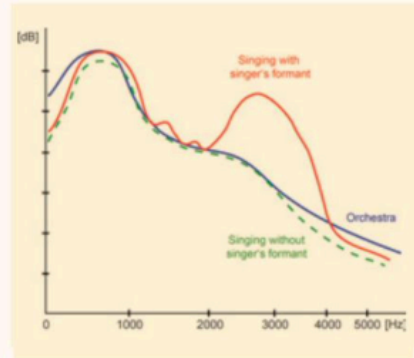
Annexe 5 : Extrait d'un guide pédagogique du Boston Lyric Opera

THE PHYSICS OF OPERA SINGERS

What is it about opera singers that allows them to be heard above the orchestra? It's not that they simply sing louder. The qualities of sound have to do with the relationship between the **frequency** (pitch) of a sound, represented in a unit of measurement called hertz, and its **amplitude**, measured in decibels, which the ear perceives as loudness. Only artificially produced sounds, however, create a pure frequency and amplitude (these are the only kind that can break glass). The sound produced by a violin, a drum, a voice, or even smacking your hand on a table, produces a fundamental frequency as well as secondary, tertiary, etc. frequencies known as **overtones**, or as musicians call them, **harmonics**.

For instance, the orchestra tunes to a concert "A" pitch before a performance. Concert "A" has a frequency of about 440 hertz, but that is not the only pitch you will hear. Progressively softer pitches above that fundamental pitch are produced in multiples of 440 at 880hz, 1320hz, 1760hz, etc. Each different instrument in the orchestra, because of its shape, construction, and mode in which it produces sound, produces different harmonics. This is what makes a violin, for example, have a different color (or **timbre**) from a trumpet. Generally, the harmonics of the instruments in the orchestra fade around 2500hz. Overtones produced by a human voice—whether speaking, yelling, or singing—are referred to as **formants**.

As the demands of opera stars increased, vocal teachers discovered that by manipulating the empty space within the vocal tract, they could emphasize higher frequencies within the overtone series—frequencies above 2500 hz. This technique allowed singers to perform without hurting their vocal chords, as they are not actually singing at a higher fundamental decibel level than the orchestra. Swedish voice scientist, Johann Sundberg, observed this phenomenon when he recorded the world-famous tenor Jussi Bjoerling in 1970. His research showed multiple peaks in decibel level, with the strongest frequency (overtone) falling between 2500 and 3000 hertz. This frequency, known as the **singer's formant**, is the 'sweet spot' for singers so that we hear their voices soaring over the orchestra into the opera house night after night.



Prof. Tecumseh Fitch, evolutionary biologist and cognitive scientist at the University of Vienna, explains the difference between a fundamental frequency and formant frequency in the human voice. For an opera singer, the lower two formants (peaks on a graph) determine the specific vowel sound. The third formant and above add overtones that are specific to each particular singer's voice, like a fingerprint. When two people sing the same note simultaneously, the high overtones allow your ear to distinguish two voices.

Boston Lyric Opera, *Student study guide: The rape of Lucretia*, 2019, p. 9.

Annexe 6 : Extrait d'un guide pédagogique du Canadian Opera Company



A HANDBOOK FOR PLANNING
YOUR SCHOOL TRIP TO THE
CANADIAN OPERA COMPANY

2018 | 2019 SEASON SPONSOR: BMO

LA BOHÈME

GIACOMO PUCCINI (1854 - 1924)

Sung in Italian with English SURTITLES™
Performance time is two hours and 10 minutes, including one 25-minute intermission

Set against the exhilaration and poverty of 19th-century bohemian Paris, poet Rodolfo falls in love with the fragile Mimi, while his painter friend Marcello reunites with his former flame Musetta. Jealousy plagues both couples and they break up. Mimi, deathly ill with tuberculosis, returns to Rodolfo, only to die in his arms.

GRADE RECOMMENDATIONS AND CURRICULUM CONNECTIONS

Grade 7 – 8: Drama, Music, Visual Arts, Language (Media Literacy, Oral Communication)

Grade 9 – 10: Drama (The Creative Process, Elements and Conventions)
Music (The Creative Process, The Elements of Music)
Visual Arts (The Creative Process, Reflecting, Responding and Analysing)
Integrated Arts (The Creative Process, Elements and Principals, Presentation and Promotion)
Media Arts (Reflecting, Responding and Analysing)
Canadian and World Studies (Historical Inquiry)

Grade 11 – 12: Drama (The Creative Process, Elements and Conventions)
Music (The Creative Process, The Elements of Music)
Visual Arts (The Creative Process, Reflecting, Responding and Analysing)
Exploring the Arts (The Creative Process, Elements and Principals, Presentation and Promotion)
Media Arts (Reflecting, Responding and Analysing)
Canadian and World Studies: World History Grade 11 (Historical Inquiry, Flourishing Societies and Civilizations, Civilizations in Decline, The Legacy of Civilizations)
Canadian and World Studies Grade 12 (Historical Inquiry, The World 1789 – 1900)

TOPICS

- ♦ Puccini
- ♦ Tuberculosis
- ♦ Coping with Illness
- ♦ Paris in the 19th Century
- ♦ Poverty

THEMES AND MOTIFS

- ♦ Art and sacrifice
- ♦ The bohemian life

For more information about the Canadian Opera Company and our programs for young people, please visit learn.coc.ca or email education@coc.ca.

Canadian Opera Company, *La Bohème*, Toronto, Canadian Opera Company, 2018, p. 1.