

⁶ DE BOTTON, A., *How Proust can change your Life*, London, Macmillan/Picador, 1997.

⁷ LATOUR, B., *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte/Poche, 1997.

⁸ D'où par exemple la thématique du *patronyme*, si bien mis en évidence, à partir du cas des Juifs immigrés en France avant la seconde guerre mondiale, par Nicole Lapierre dans son beau livre *Le silence de la mémoire* (Paris, Plon, 1989). À la limite, la quête de la spatio-temporalité originaire débouche sur les revendications identitaires, l'exaltation des « racines » pouvant mener à des comportements aussi sinistres que ceux qu'on a rassemblés sous l'appellation d'« épuraton ethnique ».

⁹ SCHÜTZ, A., *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*, Wien, Julius Springer, 1932 : repris en 1974 par Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt-am-Main : trad. angl. : *The Phenomenology of Social World*, Evanston, Northwestern University Press, 1987.

SCHÜTZ, A., « On Multiple Realities », in *Collected Papers I. The Problem of Social Reality*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1932.

¹⁰ ZACCAI-REYNERS, N., *Le monde de la vie*, 2. Schütz et Mead, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. Humanités, 1996.

Revue de l'Institut de Sociologie

(1998 (3-4), p. 107-124

(parution en 2001)

Maîtrise des défaillances vocales et indétermination des catégories dans le travail de chanteur lyrique¹

Esther GONZALEZ-MARTINEZ
Université de Lausanne

Le Ténor s'en va : sa voix ne peut plus ni monter ni descendre. Il doit décapiter toutes les phrases et ne chanter que dans le médium. (...) Ah ! je me suis senti quelquefois ému d'une profonde pitié pour ces pauvres chanteurs, et plein d'une grande indulgence pour les caprices, les vanités, les exigences, les ambitions démesurées, les prétentions exorbitantes et les ridicules infinis de quelques-uns d'entre eux. Ils ne vivent qu'un jour et meurent tout entiers².

Le développement des capacités vocales et la construction d'un répertoire, ainsi que leur ajustement, apparaissent comme les premiers « outils » à disposition des chanteurs d'opéra pour se « produire » (dans le double sens du terme) en tant qu'artistes, assurer la communication avec le public et participer au monde de l'art³. Il s'agit de médiateurs spécifiques, véritables éléments créateurs, sur lesquels repose l'individuation des artistes et des prestations.

Au cours de cet article, nous nous intéresserons à un aspect du travail de chanteur d'opéra, la maîtrise du risque de défaillances vocales, que nous mettrons en rapport avec la construction de la voix et le choix du répertoire lyrique. Notre propos concerne particulièrement les chanteurs solistes appelés à interpréter sur scène le répertoire classique. Sur la carrière de ces artistes plane en permanence la menace d'altération de la voix : vibratos irréguliers, enrouements, aphonies sont susceptibles de les empêcher d'accomplir leur travail convenablement. En raison des risques que les problèmes vocaux font courir au chanteur, leur maîtrise est une constituante centrale du travail lyrique, conditionnant la production de la correspondance voix-répertoire, les circonstances de représentation et finalement le déroulement de la carrière⁴.

Notre recherche a démarré dans le cadre d'une étude collective sur les carrières professionnelles des musiciens classiques, instrumentistes et chanteurs⁵. Les documents et les matériaux empiriques recueillis lors

de cette enquête nous ont permis d'avoir une vision globale du monde professionnel dans lequel évoluent les chanteurs⁶. Pour la rédaction de cet article, nous nous appuyons particulièrement sur l'analyse d'un corpus de douze entretiens semi-directifs avec des chanteurs lyriques suisses⁷. Au cours de ces entretiens, il a été demandé aux artistes de retracer leur trajectoire professionnelle et de s'exprimer à propos de certains aspects de leur pratique artistique : choix et préparation des rôles, caractéristiques du dernier spectacle, relations avec leurs collègues, projets professionnels... Nous avons accompagné ces entretiens par un corpus de données publiées composé de tous les entretiens (plus d'une centaine) avec des chanteurs publiés par les revues *Opera* et *Opera International* entre 1995 et 1997, et de presque une trentaine d'ouvrages à caractère biographique ou autobiographique sur des chanteurs célèbres, de l'après-guerre à nos jours⁸.

Lors de nos analyses, nous avons constaté que la recommandation – censée protéger des défaillances vocales – de « prendre uniquement les rôles qui correspondent au type vocal » occupait une place importante dans le discours des chanteurs. L'étude du sens de cette maxime ainsi que les difficultés liées à son actualisation donneront son orientation à cet article. Nous commencerons par dégager un élément principal dans l'activité lyrique : la correspondance entre la voix et le rôle, habituellement présentée comme garante d'une gestion vocale prudente. Dans un deuxième temps, nous examinerons les difficultés liées à l'application de la maxime de prudence. Pour finir, nous présenterons un ensemble des procédés employés par les chanteurs pour maîtriser les risques de défaillance vocale.

Ouverture

Une voix à la recherche d'un répertoire

Réduit à sa plus simple expression, le fait de chanter un rôle d'opéra revient à émettre avec la voix une suite de sons musicaux en respectant la partition et les instructions données par le compositeur ou le chef d'orchestre. Mais les conditions qui prévalent dans l'opéra en accroissent sensiblement la difficulté. La partie vocale s'étend sur une tessiture beaucoup plus large que la voix parlée : un chanteur d'opéra doit émettre avec aisance – dans la tessiture qui lui est propre – des sons qui se répartissent sur deux, parfois même trois octaves. Il lui faut également rendre intelligible un texte – dans une langue qui ne lui est pas toujours familière – et chanter accompagné d'un orchestre en prenant garde à ce

que sa voix ne soit pas couverte par les instruments. Les représentations ont lieu dans des espaces souvent très vastes, sans sonorisation, dont l'acoustique laisse parfois à désirer. Et, en plus de ces capacités vocales et musicales, on demande au chanteur des dons de comédien et une interprétation crédible de ses personnages.

Les chanteurs perçoivent leur instrument de travail fragile et irremplaçable. Les conséquences d'un problème vocal sur la qualité de la représentation et la durée d'une carrière donnent à la préservation de la voix une importance primordiale. Des altérations organiques, comme des laryngites, des amygdalites, le raidissement des cordes vocales, l'inflammation des sinus ou l'apparition de nodules, se traduisent par l'aphonie, l'enrouement, un vibrato irrégulier, etc.⁹ Lors d'une représentation malheureuse, la critique et le public ne manqueront pas de remarquer un timbre qui se creuse, l'absence de notes aiguës ou une ligne de chant hésitante. Les défaillances vocales empêcheront l'artiste de respecter la prononciation du texte, de faire les liens entre les sons, ou d'assurer la continuité de la phrase musicale. La voix perd sa résistance et sa justesse, la tessiture se réduit et la fatigue vocale survient. Si ces affections deviennent chroniques, elles peuvent entraîner des interventions chirurgicales et l'abandon prématuré de la carrière professionnelle.

Une explication couramment évoquée pour rendre compte des défaillances vocales est un mauvais usage de la voix et notamment un manque d'adéquation entre les aptitudes du chanteur et les exigences vocales de ses rôles. Le chanteur est avisé de ne pas « ... chanter un rôle en dehors de son *Fach* (de sa catégorie) » et de « ... se renseigner sur le répertoire considéré comme adéquat lors des différentes phases de la carrière »¹⁰. Ce conseil s'accompagne de l'évocation de cas d'artistes célèbres ayant vu leur carrière décliner à la suite de problèmes vocaux, ainsi que l'exaltation de la carrière exemplaire « ... conduite dans l'exacte connaissance des moyens et la suprême intelligence de leur mise en œuvre »¹¹.

Les chanteurs, malgré leur souci de préserver leur voix en acceptant des rôles appropriés, rencontrent des difficultés à suivre ce conseil, difficultés maintes fois évoquées au cours de nos entretiens. Dans les discours des chanteurs, nous avons relevé assez rapidement des références à des conditions extérieures, à des pressions, à des calculs stratégiques, au hasard même, qui les conduiraient à adopter des comportements « dangereux ». Un artiste chante un rôle qu'il considère risqué, attiré par le prestige de tel ou tel chef d'orchestre ou metteur en scène, sous les pressions des agents ou impresarios particulièrement à cheval sur le

respect des engagements professionnels, ou par pure fascination personnelle pour le personnage à incarner :

... et puis alors j'ai fait un rôle plus grand que je fais d'habitude (...) J'ai accepté ça un peu par snobisme, chanter un rôle important à la Scala me plaisait beaucoup du point de vue de ma réputation¹².

Avec mon programme, vous n'êtes pas autorisé à être malade ou à annuler. Mais si vous ne le faites pas, vous finissez par avoir des problèmes durant des mois et des années. Comme résultat d'être allée jusqu'au bout avec Manon Lescaut, je me suis retrouvée en dessous de mes capacités pendant une année - j'ai continué à travailler, sans doute, mais je tirais le diable par la queue¹³.

Cette reine a très probablement abrégé ma carrière, un peu comme si vous tiriez sur un élastique au-delà de sa résistance... la matière s'effiloche, et de manière absolument irréversible. Vocalement, Maria Stuarda ne me posait pas de problèmes, mais j'avais parfaitement conscience des dégâts causés par Elisabetta. (...) Mais je ne regrette rien : mieux vaut dix années excitantes que vingt monotones¹⁴ !

L'approfondissement de la question nous a fait comprendre une autre difficulté, plus fondamentale, liée à l'application du conseil-type « prendre uniquement les rôles qui correspondent au type vocal », censé préserver la voix. Tout simplement, l'artiste aura à comprendre quel est exactement pour lui le sens des deux termes de cette phrase. Avant d'appliquer une quelconque consigne, il lui est nécessaire de l'actualiser en fonction de sa situation spécifique. Pour le chanteur, il s'agit concrètement d'avoir une juste appréciation des caractéristiques de sa voix et des exigences du rôle.

Les tribulations de la quête

« Il suffit de savoir quelle est ta voix... » ou les difficultés du classement vocal

On s'accorde à classer les voix selon leur tessiture qui désigne l'échelle des sons qu'un chanteur parvient à émettre aisément. La répartition la plus courante comprend trois voix féminines, de la plus grave à la plus aiguë, contralto, mezzo-soprano et soprano, et trois voix masculines, basse, baryton et ténor. Or il ne s'agit là que d'une première classification ; toutes les voix d'une même catégorie ne correspondent pas de façon identique à un même intervalle. Ainsi, par rapport à « leur tessiture », certaines voix possèdent des notes complémentaires, d'autres ne parviennent pas à la couvrir en entier. Il existe donc des sous-catégories dérivées des types vocaux de base. Par exemple, parmi les sopranos (do3-do5) on trouvera le soprano léger (do3-mi ou fa5), le

lyrique léger (do3-ré5), le lyrique (do3-do5) et le dramatique (la2-do5). Mais les voix sont classées également selon d'autres facteurs comme la qualité de l'émission, le timbre ou l'agilité du chanteur à égrener ses notes (la colorature). Ainsi une Falcon est une soprano dramatique au grave puissant et à l'aigu limité ; la mezzo-soprano Dugazon chante des rôles de travestis avec une voix légère et un timbre épais¹⁵. La qualification de la voix est particulièrement périlleuse du fait que la terminologie, consacrée par l'usage, est liée à des sensations subjectives dont il est difficile d'établir, faute d'une méthode scientifique efficace, les corrélations précises avec des phénomènes physiques. Si certains critères, comme la tessiture, semblent mesurables de façon standard, d'autres, comme le timbre, relèvent d'une appréciation subjective.

La caractérisation de la voix est également ardue parce que les types de voix – qui ont une histoire étroitement liée à l'évolution du genre lyrique – font référence à des réalités très différentes selon l'époque, le pays ou le contexte musical dans lequel elles sont utilisées. L'histoire du chant dissipe toute illusion sur la stabilité du « patrimoine vocal », lequel s'est modifié et enrichi à la faveur des emplois nouveaux qui sont apparus. En effet, **des musiciens composent des rôles sur mesure pour leurs chanteurs préférés, les goûts musicaux changent de génération en génération**, tel chanteur parvient à imposer un style complètement nouveau, tout cela contribue à rendre familières de « nouvelles voix ». Depuis le moment de leur « création », la plupart de ces appellations vocales ont vu leur sens se modifier considérablement, avec leur transfert dans un nouveau contexte, ou plus fréquemment en raison des changements dans le style d'interprétation du rôle ou des libertés prises avec la partition du compositeur « fondateur »¹⁶.

Les termes que les chanteurs utilisent de nos jours pour qualifier leurs voix résultent de ces processus historiques et sont sujets à de nouvelles interprétations. Leur signification, les réalités vocales auxquelles ils font référence, dépendent du contexte de leur emploi. Les styles basés sur l'interprétation sont susceptibles de donner un nouveau sens à ces catégories. Il en va de même pour les écoles de chant : si l'allemande demande à ses basses beaucoup de volume dans les notes plus graves et un timbre sombre, la française valorisera surtout la liberté et l'élégance de l'émission du son. La terminologie est tellement liée aux rôles qu'il sera difficile de trouver une correspondance exacte entre deux catégories vocales utilisées dans différents répertoires. Pour exemple, quand un chanteur change de genre, son type vocal se déplace également : un *Heldetenor* allemand qui lâche Siegfried pour interpréter Othello (Verdi), devient alors *tenore robusto*. Le changement

d'appellation serait anodin s'il n'était suivi du développement de nouvelles capacités vocales. En raison des limites des critères de classification, et des liens entre type vocal et répertoire, l'utilité d'une catégorie vocale pour caractériser « dans son ensemble » la voix d'un chanteur est limitée :

Ça c'est aussi le problème des classifications rapides et sommaires, parce que j'ai fait quelque chose baroque, ça ne veut pas dire que j'ai une voix baroque, et en plus les voix baroques peuvent être des voix gigantesques, et on a souvent associé ça à des voix minuscules. Moi, je peux très bien faire Poppée et le mois après chanter Mireille et vice versa¹⁷.

Il faudrait partir de l'idée que ces catégories ne correspondent pas à des types de voix, mais qu'elles désignent des « emplois » de capacités vocales attribuées par convention à tel ou tel répertoire.

Les acteurs du monde lyrique en sont bien conscients, et même s'ils utilisent les termes standards pour parler de « la voix d'un chanteur », ils savent que leur classement n'a rien de définitif :

D'abord il y a le problème du mezzo... ça n'est jamais décelé tout de suite... j'ai chanté soprano pendant six ans... puis j'ai eu un prof à Lausanne qui était contralto, elle a vu que j'avais des graves... alors elle me disait que j'étais alto... c'était Madame (X), pour mon certificat à Lausanne... Puis Madame (Y) voit que j'ai des aigus... me revoilà de nouveau soprano... puis j'ai rencontré (Z), ... enfin..., elle m'a enfin repérée comme mezzo... Elle est mezzo... Alors ma voix a changé sans changer¹⁸.

Le professeur de chant, parfois assisté d'un phoniatre, peut certes déterminer le type vocal de base de ses élèves, mais il reste au chanteur de donner un sens précis, en développant des compétences particulières, à la catégorie qui le qualifie :

... ma véritable tessiture normale d'après mon physique était une tessiture médiane, enfin baryton. Au fond, toute la carrière que j'ai faite au début de ma vie jusqu'à soixante ans environ soixante-cinq ans a été une tessiture artificiellement haute, ce qui m'a permis d'exercer ma voix artificiellement en hauteur et de chanter des choses même de ténor¹⁹.

Si le chanteur en pleine carrière chante d'ordinaire avec la voix qui était la sienne à ses débuts, cela n'exclut pas qu'il change complètement de répertoire, à la suite, par exemple, d'un changement de technique vocale : « ... pour le lyrique, j'avais toujours une limitation par rapport à la puissance vocale, jusqu'au jour où récemment je me suis rendu compte que j'avais fait complètement fausse route et surtout mes professeurs... Je n'étais pas du tout ténor mais vraiment baryton²⁰ ». Dans tous les cas, les caractéristiques de la voix changent avec le temps, en fonction des conditions auxquelles elle est soumise. Avec l'âge et

l'entraînement, un chanteur obtiendra, par exemple, un timbre plus puissant, gagnera ou perdra certaines notes, développera l'agilité : « ... c'est une tessiture de baryton-Martin, Pelléas par exemple, voilà Pelléas, c'est un rôle exactement pour ma voix. Bon, c'est un peu aigu encore maintenant, mais je sens bien que c'est cette tessiture que je dois travailler »²¹. Compte tenu de ces changements, les artistes, dans bien des cas, empruntent des rôles et des répertoires correspondant à des catégories vocales différentes :

... je me suis rendue compte que ma voix prenait de l'ampleur et atteignait un volume excessif pour certains rôles lyriques, qu'elle perdait un peu en hauteur et qu'elle gagnait beaucoup vers des graves qu'elle n'avait jamais pu atteindre. J'ai compris que c'était le moment de chanter Wagner, mon vieux rêve²².

Les chanteurs débutants se disent confrontés au problème de « découvrir leur vraie voix ». À la lumière de nos observations, il semble plus juste d'affirmer que les chanteurs ont à « former une voix en fonction des rôles qu'ils souhaitent prendre ». Il ressort de nos entretiens que « la voix » d'un chanteur, loin d'être donnée naturellement et définie une fois pour toutes, peut être considérée comme une entité construite au terme d'un processus de spécialisation consistant à en développer certaines caractéristiques afin de l'adapter à un genre ou un type de rôle précis. Cette première définition du « travail lyrique » lie de façon intime voix et rôles et nous interdit de les considérer comme deux entités indépendantes. Elle nous aide également à saisir la difficulté pour un chanteur de « savoir quelle est sa voix » autrement qu'en la soumettant à l'épreuve des faits. Il semblerait que la forme des forces vocales ne se modèle qu'au coup par coup, au gré des expériences professionnelles et au moment de la prise d'un nouveau rôle.

« ... et de prendre les rôles qui lui correspondent »

Comme nous venons de le voir, la classification des répertoires est liée au classement, très imprécis, des voix. Le chanteur devra donc choisir les rôles à l'intérieur de répertoires qui ne sont que grossièrement définis. En réalité, lorsqu'il s'agit de décider de l'opportunité d'une prise de rôle, le classement en répertoires n'est pour le chanteur qu'une première indication. Avant de décider s'il est en mesure d'incarner tel personnage, il consulte partitions et enregistrements. La partition lui indique en détail la prestation à fournir, avec ses difficultés propres : emplacement ou répétition de notes « difficiles », tessiture étendue, durée de sa présence sur scène, volume de l'orchestre. Mais cela reste encore insuffisant. Bien que contenant les instructions du

compositeur, la partition reste un simple guide indicatif pour l'interprétation. La forme définitive d'un opéra est donnée par l'équipe artistique (chef d'orchestre, metteur en scène, directeur artistique,...) qui décide, entre autres, du tempo, de l'orchestration, de la version à jouer, des passages à éliminer et des ornements. Chaque nouvelle production est une interprétation de rôles conçus dans le passé pour les artistes d'alors ; le chef d'orchestre se doit d'actualiser ces rôles et de décider de leur conformité avec les voix actuelles. Pour donner corps à sa conception personnelle d'un rôle, il peut, par exemple, aller à l'encontre de ce qui a été fixé par le compositeur ou la tradition et changer le type vocal de ce personnage²³.

L'importance des conditions de représentation et leur influence sur les exigences d'un rôle n'échappent pas aux chanteurs. Ainsi, avant d'accepter une proposition, et spécialement lorsqu'il s'agit d'une prise de rôle, cherchent-ils à faire entendre leurs préférences quant à l'orchestration, le tempo du chef d'orchestre, la mise en scène, la taille et l'acoustique de la salle, la version retenue, les airs à chanter, la langue des représentations... Ils tenteront d'imposer leurs souhaits quant à la carrure vocale de leurs partenaires : « Dans ces deux trios, je risquerais fort d'être couvert par les deux voix plus graves et plus puissantes de ce registre de mes collègues. Par contre, les scènes entre Don Juan et son valet n'auraient rien de problématique, pourvu que le Leporello soit bien choisi »²⁴ ; ou demanderont d'assurer seulement une partie des représentations : « ... nous sommes deux à nous partager le rôle. C'est naturellement plus rassurant pour aborder un emploi important, dans un répertoire nouveau ; on n'a pas le sentiment d'être seul à porter le poids du spectacle sur ses épaules »²⁵. Évidemment la possibilité pour le chanteur de déterminer les conditions de représentation est limitée et souvent il ne dispose pas, lorsqu'il prend la décision d'interpréter tel rôle, de tous les éléments lui permettant de juger des risques potentiels. Un chanteur pourra aussi compter développer ses capacités vocales au cours des mois qui précèdent la première. Il sait également qu'un grand nombre des caractéristiques de la production, essentielles pour ce qui est de la difficulté du rôle, se concrétiseront au cours des répétitions et même des représentations.

Aucune répétition ne rassemble réellement les conditions d'une représentation, tu ne peux pas vraiment savoir comment ça va être de jouer un rôle... Je me rappelle avoir été allongée sur le sol, la première fois que je faisais Salomé, après la danse, consciente de ce que la scène finale allait arriver, et d'avoir pensé : « Bientôt nous saurons tous si je peux le chanter ou pas »²⁶...

Dans un bon nombre de situations, et particulièrement lorsqu'il s'agit d'une prise de rôle, c'est seulement une fois que la série de représentations est derrière lui que le chanteur peut affirmer que tel personnage -- dans telle production particulière -- était à sa mesure.

Nous voyons donc que le conseil « savoir quelle est ta voix et prendre des rôles qui lui correspondent » est difficile à suivre dans la réalité, avant tout parce que le chanteur ne découvre ses forces véritables ainsi que les réelles exigences d'un rôle qu'une fois engagé dans la production. Alors que la recommandation de prudence laisse supposer deux entités parfaitement connues, stables et antérieures au moment du choix, celles-ci ne prennent leur forme définitive dans une relation dynamique, l'une en fonction de l'autre, qu'à l'occasion de la représentation théâtrale.

La gestion du risque

« Professionalité, c'est que l'on puisse compter sur l'interprète (...) professionalité, gestion. C'est vraiment gestion²⁷ ».

Le souci de préserver la voix ne se limite pas à de simples déclarations. L'image de chanteurs emmitoufflés dans leurs châles, craignant les courants d'air et fuyant tout environnement hostile -- poussière, fumée... -- qui pourraient constituer un danger pour leur voix, fait partie de l'imaginaire populaire et correspond à la réalité des pratiques lyriques.

Si l'on veut être en pleine forme vocalement, on n'a pas le droit de se fatiguer le corps dont les cordes vocales sont une infime partie, un muscle minuscule, huit à douze millimètres de long. « Ma voix et moi » pourrait-on dire à propos d'un chanteur. Nous avons une double personnalité : je vais bien mais comment va ma voix ?²⁸

L'artiste, en plus de prodiguer à son instrument des soins permanents, façonne son répertoire de façon à se protéger tant que faire se peut des inconvénients engendrés par les défaillances vocales : « ... comme j'avais de la facilité dans les aigus, on aurait pu... "Ben tu ne veux pas faire une Traviata ? ", et avec l'enthousiasme on y va et on peut se faire mal. Monsieur (X) [directeur artistique], c'est vrai qu'il a toujours proposé des choses très, très adaptées »²⁹. La prise de rôle peut

s'apparenter à un lent « abordage » d'un personnage et à une quête perpétuelle des conditions idéales pour l'incarner. Tout d'abord, l'ordre de la prise des rôles doit suivre le développement de la voix. Interrogée sur la carrière du soprano straussien, Léonie Rysanek répond de la sorte :

La voie normale à suivre est de faire succéder Arabella, Daphné, Intermezzo, Capriccio, et, plus tard, la Maréchale : on peut s'arrêter là... Selon la voix, on peut aussi sauter d'Arabella à Chrysothémis qui est la meilleure des préparations à l'Impératrice. Ensuite Ariane, et, beaucoup plus tard, Salomé. Enfin, et peut-être jamais, Elektra !³⁰

Le chanteur est en outre attentif à « se composer » des saisons où l'alternance des rôles n'affectera pas sa vaillance vocale : « D'habitude, lorsque je programme mes rôles, je cherche à ne pas mélanger les styles ou les tessitures, sinon la voix se demande ce qui se passe et ne sait plus quelle direction prendre »³¹. Si certains rôles lui résistent, le chanteur multiplie les efforts pour les conquérir, modifie sa stratégie en conséquence, finit parfois par en faire le deuil, ou par repousser à plus tard sa décision : « Covent Garden me l'a proposé, j'ai été tenté, mais une étude approfondie de la partition m'a convaincu de refuser. (...) un travail de ce type compromettrait la nature lyrique de ma voix. On reverra la question dans dix ans... »³². Certaines options relèvent d'une préparation prudente de la prise de rôle en concert et ensuite à l'opéra, débiter dans une petite salle et poursuivre dans une salle plus grande, enregistrer d'abord en studio et bien rôder le rôle avant de le chanter au théâtre, enregistrer sur disque sans jamais se produire en public, etc. « J'ai cru m'évanouir de bonheur quand on me l'a proposé ! J'ai aussitôt accepté, d'autant plus qu'il s'agira d'une version de concert. Si tout se passe bien, j'aimerais beaucoup m'y risquer à la scène »³³.

Une fois que le chanteur a été choisi pour incarner tel personnage, il cherchera – comme nous l'avons vu plus haut – à se procurer des conditions de représentation intéressantes en termes de progression et de reconnaissance tant professionnelles qu'artistiques, mais aussi – c'est ce qui nous intéresse – favorables à sa santé vocale. Le dimensionnement des rôles, la carrure vocale de ses collègues, la salle, la version et les airs à chanter, le nombre des répétitions et des représentations, sont des aspects de la production à examiner et négocier. L'utilisation de nouveaux instruments ou de cordes métalliques qui rendent les orchestres plus bruyants, ou l'introduction d'un diapason élevé, sont décriées : « Je me souviens que je chantais à Florence, en 1975, *Le Trouvère* sous la direction de Thomas Schippers. L'orchestre finissait à 446 ! Là, je me suis fâchée : je suis allée trouver le Maestro et je lui ai dit que je ne voulais pas chanter Leonora à cette hauteur »³⁴. Il arrive

aussi que des artistes souhaitent se partager le même rôle lors des multiples représentations d'une œuvre et que plusieurs distributions alternent afin d'assurer des jours de repos. Aidés par les agences artistiques et par les syndicats, les chanteurs s'efforcent de négocier des contrats où figurent des clauses de protection contre les erreurs de distribution et contre une fréquence trop rapprochée des représentations : « Ma voix a toujours mal supporté d'avoir à chanter tous les jours. Mes contrats prévoyaient systématiquement qu'il n'y aurait pas de répétition le jour précédant une représentation, ni, s'il s'agissait d'un autre opéra, le jour suivant »³⁵. D'autres modes de gestion du risque sont le propre des chanteurs célèbres : certains n'hésitent pas à exiger du chef d'orchestre qu'il réduise l'intensité de l'orchestre ou à lui demander de transposer certains passages périlleux : « Dapertutto, dans l'acte de Giulietta, et le plus difficile : il est un astucieux et cynique *Don Giovanni*, qui a un air très connu, celui du diamant qui est très difficile, particulièrement lorsqu'on le chante dans la clé originale de la bémol, une chose que je ne fais pas : je le transpose dans fa dièse »³⁶.

Une fois le chanteur engagé dans la préparation du spectacle, il se demandera comment utiliser à bon escient la voix au cours des semaines de répétitions : « Au Met, où je suis restée plusieurs saisons, après mes débuts dans *Faust* en 1951, je ne chantais jamais à pleine voix pendant les répétitions. Toute ma vie j'ai cherché à préserver la couleur et la flexibilité de mon instrument, à éviter que le vibrato ne l'envahisse »³⁷. Mais surtout le chanteur s'appliquera à se construire une posture vocale lui permettant d'interpréter tout aussi brillamment que prudemment le rôle en question. Ce qu'une des artistes que nous avons rencontrées appelle « chanter de manière intelligente » :

... respecter sa voix. C'est-à-dire de ne pas vouloir forcément avoir... grossir sa voix ou avoir plus de volume, mais de savoir faire des pianos, pour donner l'impression qu'on peut faire un crescendo ou des choses comme ça. Oui, respecter ses possibilités et donner l'illusion qu'on a une grande voix...³⁸

L'artiste cherchera en outre à négocier avec ses partenaires – chanteurs, chef d'orchestre, metteur en scène... – les différents aspects des représentations, avec une insistance particulière sur ceux qui pourraient d'une façon ou d'une autre avoir une influence néfaste sur sa santé vocale. L'émission vocale – dramatique ou lyrique – adaptée au rôle, l'attitude corporelle – mouvements, expressivité – exigée par le personnage, les éléments de la mise en scène – décors, habillements, accessoires – pouvant contraindre l'émission vocale, font l'objet d'ajustements et de négociations :

... il faut (...) confesser honnêtement les endroits que l'on trouve difficiles et décider avec lui [le metteur en scène] de l'attitude corporelle qui permettra d'interpréter un personnage sans être gêné dans les passages délicats. Il ne faut pas avoir couru trop vite juste avant ce passage et se trouver ainsi hors d'haleine, ni avoir perdu par une quelconque distorsion du corps le soutien nécessaire à une note³⁹.

Le chef d'orchestre est le partenaire privilégié du chanteur, puisque ce sera dans ses mains que, une fois le rideau levé, reposeront le contrôle et l'ajustement des divers aspects de la représentation : « ... c'est [un chef d'orchestre] un très bon musicien. Et c'est quelqu'un qui a un sens vocal très grand, alors c'est agréable parce qu'il... je sais pas, j'ai l'impression de devoir jamais forcer, qu'il accepte ma voix telle qu'elle est, qu'il ne me demande pas plus »⁴⁰.

Une fois devant le public, il s'agit pour l'artiste de maintenir ces ajustements qui auront pris forme au cours des répétitions et de les modifier en fonction des circonstances – une indisposition, la défection d'un des partenaires, les critiques de la représentation précédente. La préparation du rôle aura permis au chanteur de mettre en place une utilisation de la voix lui permettant de satisfaire à la fois aux exigences d'excellence et de prudence, dont l'efficacité sera testée par la représentation.

Les passages clé à tenir à l'œil, et pour lesquels il faut se préoccuper de mettre de côté des ressources vocales suffisantes, se trouvent dans le premier acte, dans la scène où Gurnemanz reproche à Parsifal d'avoir abattu le Cygne. Il y a des passages de legato et cantabile, et la musique est si belle qu'on court le risque d'être distrait et d'utiliser plus de voix qu'il n'est dû ou nécessaire. Et ce serait très dangereux, parce que ces passages sont suivis tout de suite après la phrase tonitruante « Dem Stauntest du nicht? Dich lockt'es nur zu wild kinidischem Bogeneschoss? (...) » qui nécessite une puissance vocale considérable, alors possible seulement si tu as su gérer correctement les passages précédents⁴¹.

Une série de pratiques de dernier recours sont mobilisées lorsque, malgré toutes les précautions prises, l'accident survient. Parfois les théâtres lyriques chargent un laryngologue de suivre les chanteurs tout au long des représentations d'un opéra et il arrive qu'il doive soigner l'artiste pour qu'il puisse poursuivre la représentation⁴². D'autres chanteurs confrontés à leurs insuffisances préfèrent, en dernière instance, refuser de monter sur scène, abandonner avant le dernier acte, ou quitter la production, plutôt que de risquer d'endommager leur patrimoine vocal :

... j'avais effectivement un très mauvais rhume (...) j'en avais averti la direction plus tôt dans la journée, car j'aurais préféré m'abstenir de paraître sur scène. On me supplia de chanter, tant et si bien que je me laissai convaincre d'essayer.

À mesure que le premier acte se déroulait, cependant, je sentais bien que je m'abîmais la voix, même si cela ne s'entendait guère. Je décidai donc de me retirer⁴³.

Rideau

Les sociologues qui ont cherché à expliquer les défaillances physiques des musiciens citent à l'origine du problème, entre autres causes, l'attrait exercé par les carrières rapides (mais dangereuses) où se conjuguent l'exploitation intensive des capacités artistiques, la nouveauté et la prouesse⁴⁴. On peut en trouver une illustration chez les jeunes ténors qui se laissent tenter par certains rôles wagnériens – le jeune Siegfried ou Tristan – très porteurs et généreusement rétribués, mais dont les difficultés vocales ne peuvent être maîtrisées que par un chanteur chevronné. Voici une première interprétation de la prise de risque – en termes d'intérêt matériel ou symbolique – ; néanmoins, sa signification est sans doute plus profonde⁴⁵. Pour Menger, le risque est inhérent à l'activité professionnelle des artistes parce que « ... nul ne peut, ex ante, estimer correctement la valeur de ses compétences et les chances qu'il aura de les faire reconnaître »⁴⁶. Notre recherche confirme cette thèse en montrant que les chanteurs sont obligés de prendre des risques tout simplement pour tester leurs chances et leurs capacités, et se rendre compte de la nature des règles de participation au monde de l'art. Malgré tous les conseils de prudence qui incitent les chanteurs à placer la préservation de leurs voix avant tout autre considération, leur participation au monde lyrique exige d'eux qu'ils engagent leur voix dans un jeu qu'ils ne maîtrisent pas complètement. Chaque prise de rôle ressemble à un « coup » de ce jeu où se construisent capacités, identité et reconnaissance.

De tout ce qui précède, il ressort que la consigne « il suffit de savoir quelle est ta voix et de prendre les rôles qui lui correspondent » entretient une « ... relation complexe et ambiguë avec la "vérité" dont elle est censée rendre compte »⁴⁷. Elle laisse dans l'ombre ce qui constitue l'essence du travail lyrique – l'ajustement voix-rôle – et malgré son apparente simplicité, elle requiert de la part des chanteurs un long travail d'interprétation et d'adaptation avant qu'ils ne puissent l'appliquer aux situations de leur vie professionnelle. Malgré cela, il s'agit d'une expression fréquemment mise à contribution pour décrire ou expliquer des phénomènes de la vie lyrique ; ses faiblesses n'évitant pas un certain consensus des acteurs sur son bien-fondé. Ce paradoxe exige qu'on s'arrête un instant afin d'examiner la nature et l'efficacité de cette

consigne, et afin de tirer des conclusions pour l'analyse de phénomènes similaires.

Nous devons sans doute considérer la consigne de prudence comme un des lieux communs ou « topoï » du sens commun lyrique, une de ces expressions dont l'extension de sens dépasse le contenu littéral qu'elles ont à première vue, et qui sont tout à la fois guides pour l'action, outils de description de situations, idées fédératrices d'un groupe dont elles favorisent la communication et l'interaction. Ces maximes procurent en outre une explication au malheur, contribuant ainsi à le réabsorber à l'aide d'une rationalisation. À ces facultés s'ajoutent celles de résumer des situations complexes en une formule suffisamment « ouverte » pour qu'elle reste applicable à une réalité changeante.

La paternité du concept de convention artistique revient à Becker, qui la définit comme toute forme de pensée commune acquise par socialisation, en vigueur dans une discipline et une époque déterminées, qui procure les bases de la participation au monde de l'art⁴⁸. Ce qui nous frappe quant aux conventions examinées, qu'il s'agisse de la consigne de prudence ou des catégories telles que « voix soprano » ou « répertoire ténor », c'est que, malgré leur indétermination, elles parviennent à coordonner les pratiques des acteurs qui les utilisent comme des guides d'action. Le caractère schématique de ces conventions, qui sollicite et qui rend possible une interprétation constante de leur sens, explique la nature et les caractéristiques de leur « opérativité ».

Notre travail révèle un monde social en mouvement permanent, dont les entités sont le fruit de processus « configurateurs » qui engagent l'ensemble des acteurs ; il y est question de négociations, ajustements, explorations des possibles et émergence de nouvelles possibilités. Les situations s'accomplissent à chaque fois de façon particulière et ajustée à des conditions changeantes, tout en prenant racine dans des éléments préexistants. La construction par l'artiste de ses médiateurs – la voix et le répertoire – constitue un véritable travail de socialisation, marqué par deux caractéristiques : les mouvances catégorielles et les efforts consentis par les acteurs pour harmoniser des conventions hétérogènes et même contradictoires⁴⁹. Nous trouvons une pluralité de modèles pratiques évoluant autour d'un ensemble de conventions aux contours indéterminés ; les uns comme les autres sont liés dans des rapports de co-construction réciproque et dynamique. Le sociologue met au centre de son attention ces processus de détermination et d'ajustement, suit d'un œil attentif ces mouvements de configuration, et découvre avec délice comment y participent les pratiques de gestion du corps mises à l'œuvre par les acteurs.

BIBLIOGRAPHIE

- HIENNION, A., *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.
 LUHMANN, N., *Risk : a sociological theory*, New York, Aldine de Gruyter, 1993.
 MOULIN, R., *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.
 QUERE, L. (ed.), *La théorie de l'action : le sujet pratique en débat*, Paris, CNRS, 1993.
 VILLERS, A., « Réflexion sur les fondements théoriques d'une sociologie compréhensive de l'opéra », *Revue de l'Institut de Sociologie*, 1988, n° 1-2, pp. 235-260.

NOTES

¹ Nous remercions Madame Roberta Shapiro, ainsi que les professeurs André Ducret, André Petitot et Alfred Willener, de l'aide qu'ils nous ont apportée tout au long de cette recherche.

² BERLIOZ, H., « Étude astronomique, révolution du ténor autour du public – Vexation de Kleider le jeune », in BERLIOZ, H., *Les soirées de l'orchestre*, Westmead, Gregg international, 1969 (1852), pp. 67-80, pp. 75-76.

³ Nous développons en détail cette thèse dans un autre article : GONZALEZ MARTINEZ, E., « Postures lyriques : l'ajustement voix-rôle dans le travail interprétatif du chanteur soliste », *Revue française de sociologie*, 2000, vol. IXL, n° 2, 26 pages (à paraître).

⁴ Les travaux sociologiques ayant abordé les questions de formation, de parcours professionnels ou de conditions de travail des chanteurs lyriques sont rares ; nous citerons : KAMMERMAN, J. W., MARTORELLA, R., (eds.), *Performers and performances : the social organisation of artistic work*, Massachusetts, Bergin & Garvey publishers, 1983 ; MARTORELLA, R., *The sociology of opera*, New York, Praeger publishers, 1982 ; RICHARDSON, J.F., « Career patterns of American opera singers », in HERDON W.S., MACDONALD A.J., SHANAHAN J.I., (eds.), *Economic policy for the arts*, Cambridge, Abt books, 1980, pp. 176-185 ; TOWSE, R., *Singers in the marketplace : the economics of the singing profession*, Oxford, Clarendon Press, 1993. Nous trouvons des mises en garde contre le problème des défaillances dans plusieurs ouvrages : CORNUT, G., *La voix*, Paris, Presses universitaires de France, 1983 ; *The future of opera*, Lanham, University press of America, 1986 ; MANCINI, R., *L'art du chant*, Paris, Presses universitaires de France, 1969 ; MILLER, R., *La structure du chant : pédagogie systématique de l'art du chant*, Paris, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1990 ; SAINT-PULGENT (de), M., *Le syndrome de l'opéra*, Paris, Robert Laffont, 1991.

⁵ « Créativité et professionnalité chez les musiciens-interprètes en Suisse », « Créativité et professionnalité. Parcours individuels et marchés du travail des musiciens », Subsidés FNRS, n° 12-32449.91 et n° 12-39667.93 – 1992 – 1995.

⁶ Les résultats de cette recherche dirigée par le professeur Alfred Willener et Madame Roberta Shapiro ont fait l'objet de plusieurs publications : WILLENER, A., *La pyramide symphonique : exécuter, créer ? Une sociologie des instrumentistes d'orchestre*, Zurich, Seismo, 1997 ; WILLENER, A., *Les instrumentistes d'orchestres symphoniques : variations diaboliques*, Paris, L'Harmattan, 1997. Lors de cette

enquête, un important matériel empirique a été recueilli : plus d'une centaine d'entretiens semi-directifs (auprès de chefs d'orchestre, musiciens, enseignants – dont six professeurs de chant –, responsables admiratifs et agents artistiques – dont quatre agents lyriques), statistiques nationales, observations de situations professionnelles – auditions, répétitions et représentations –, biographies et interviews publiés, rapports administratifs et documentation spécialisée.

⁷ Nous avons identifié chaque artiste par un numéro et trois caractéristiques : voix, stade de sa carrière et notoriété : 1) alto, final, nationale ; 2) mezzo-soprano, débutant, nationale ; 3) soprano, débutante, européenne ; 4) soprano, mi-carrière, nationale ; 5) soprano, mi-carrière, européenne ; 6) soprano, à la retraite, nationale ; 7) baryton, débutant, nationale ; 8) baryton, débutant, nationale ; 9) baryton, mi-carrière, nationale ; 10) ténor, mi-carrière, nationale ; 11) ténor, à la retraite, mondiale ; 12) ténor, à la retraite, mondiale.

⁸ Des ouvrages choisis notamment sur la base des bibliographies de Cowden (COWDEN, R.H., *Classical singers of the opera and recital stages : a bibliography of biographical materials*, Westport, Greenwood Press, 1994) et de Farkas (FARKAS, A., *Opera and concert singers : an annotated international bibliography of books and pamphlets*, New York, Garland, 1985). Notre intérêt par les éléments intrinsèques du travail lyrique – l'ajustement voix-rôle – s'accorde aux caractéristiques de notre corpus – très hétérogène –, ce qui nous autorise à parler de « chanteurs solistes d'opéra » en termes généraux sans faire de distinctions en fonction du pays ou du système de production.

⁹ Sur la voix et ses problèmes traités d'un point de vue physiologique et médical, voir SATALOFF, R.T., *Professional voice : the science and art of clinical care*, New York, Raven Press, 1991.

¹⁰ MILLER, R., *La structure...*, op. cit., p. 248.

¹¹ Sur le baryton Dietrich FISCHER-DIESKAU (MICHOT, P., « L'art d'une vie en disques », *Journal de Genève*, 2 septembre 1995, p. 25). La liste des chanteurs célèbres réputés avoir perdu leur voix suite à des excès vocaux est longue, voir ROSENTHAL, H., WARRACK, J., *Guide de l'opéra*, Paris, Fayard, 1986. La mezzo-soprano Christa Ludwig nous fait le récit, particulièrement saisissant, de la crise vocale qu'elle a traversée dans les années septante suite à ses interprétations de rôles de soprano :

Que je parle, que je dorme, que je prenne mon petit-déjeuner, peu importe quand, mes vaisseaux éclataient ! J'avais tout un faisceau de capillaires finement ramifiés qui l'un après l'autre se rompaient ! (...) Mes cordes vocales étaient très souvent enflées, il me semblait qu'elles étaient en verre tellement je les sentais fragiles lorsque je voulais chanter. La situation a fini par exploser au festival de Salzbourg 1975 où j'ai tout jeté par-dessus bord et je me suis enfuie. (...) Je me suis rétablie très, très lentement. (...) je ne chantais jamais fort, pas une seule note, et j'ai mis de côté tous les grands rôles fatigants. J'ai pratiqué la politique des petits pas et j'ai cherché à remonter la pente, lentement mais sûrement. (...) j'ai changé de répertoire, je n'ai plus foncé sans prendre garde à ma voix, j'ai choisi mes rôles avec soin et annulé un concert quand je ne sentais pas bien (LUDWIG, C., *Ma voix et moi*, Paris, Les belles lettres, 1996, pp. 217-219).

¹² Ténor, n° 12.

¹³ Kiri Te Kanawa dans MATHEOPOULOS, H., *Diva : great sopranos and mezzos discuss their art*, Boston, Northeastern University Press, 1992, p. 217 (traduit par l'auteur).

¹⁴ SILLIS, B., *Opéra International*, juillet 1997, p. 19.

¹⁵ ROSENTHAL, H., WARRACK, J., *Guide...*, op. cit.

¹⁶ Les travaux de divers musicologues ont été une aide inestimable pour comprendre la « variabilité » du sens des catégories vocales : CHUILON, J., *Opéra, opinions*, Paris, Romillat, 1994 ; LEIBOWITZ, R., *Histoire de l'opéra*, Paris, Buchet/Chastel, 1997 ; MANCINI, R., *L'art...*, op. cit. ; PLEASANTS, H., *Opera in crisis : tradition, present, future*, London, Thames and Hudson, 1989.

¹⁷ Soprano n° 5.

¹⁸ Soprano n° 2.

¹⁹ Ténor n° 12.

²⁰ Baryton n° 9.

²¹ Baryton n° 7.

²² Montserrat Caballé dans COLOMER, C., *Montserrat Caballé ou l'antidiva*, Paris, Les belles lettres, 1988, p. 101.

²³ L'exemple le plus probant a été donné par Karajan, qui avait l'habitude d'attribuer des rôles importants à des voix plus légères qu'il n'était d'usage. Il donna ainsi à Mirella Freni la voix tendre et légère le rôle éprouvant de Violetta (*La Traviata*), fit chanter à José van Dam un Rocco (*Fidelio*) dont la tessiture lui était manifestement trop basse, et dirigea José Carreras dans un Radamès (*Aida*) étrangement peu héroïque.

²⁴ Ici Plácido Domingo examine la possibilité d'incarner Don Giovanni. DOMINGO, P., *Mes quarante premières années*, Paris, Flammarion, 1984, pp. 225-226.

²⁵ Chris MERRIT, *Opéra International*, juillet 1996, p. 25.

²⁶ Josephine Barstow dans HARRIES, M., HARRIES, S., *Opera today*, London, Michael Joseph, 1986, p. 261 (traduit par l'auteur).

²⁷ Baryton n° 9.

²⁸ LUDWIG, C., *Ma voix et moi*, Paris, Les belles lettres, 1996, p. 157.

²⁹ Soprano n° 3.

³⁰ Léonie Rysanek dans SEGOND, A., *Divines divas*, Paris, Gallimard, 1993, p. 129.

³¹ Samuel Ramey dans MATHEOPOULOS, H., *Bravo : incontri con i grandi tenori, baritoni e bassi di oggi*, Milano, Vallardi, 1987, p. 262 (traduit par l'auteur), présente son interprétation des quatre rôles maléfiques de l'opéra *Les Contes d'Hoffmann*.

³² Ici Thomas Hampson (*Opéra International*, mars 1996, p. 10) fait référence au rôle de Montfort.

³³ Ici Renata Scottò (*Opéra International*, mars 1996, p. 15) fait référence au rôle de Kundry.

³⁴ Montserrat Caballé dans COLOMER, C., op. cit., p. 105.

³⁵ Victoria de Los Angeles, *Opera International*, juin 1996, p. 16.

³⁶ Simon Esthes (dans MATHEOPOULOS, H., *Bravo...*, op. cit., p. 262, traduit par l'auteur) présente son interprétation des quatre rôles maléfiques de l'opéra *Les Contes d'Hoffmann*.

³⁷ Victoria de Los Angeles, *Opera International*, juin 1996, p. 16.

³⁸ Soprano n° 3.

³⁹ LUDWIG, C., op. cit., p. 14.

⁴⁰ Soprano n° 3.

⁴¹ Kurl Moll dans MATHEOPOULOS, H., op. cit., p. 324 (traduit par l'auteur).

⁴² Entre deux actes, le médecin pourra, par exemple, injecter de la cortisone à un chanteur souffrant d'une laryngite. Ces pratiques et d'autres toujours en rapport avec le soin de la voix, sont décrites par Miller (MILLER, R., *op. cit.*) et par Sataloff (SATALOFF, R.T., *op. cit.*).

⁴³ Ici Plácido Domingo fait référence à une représentation de *La Gioconda* au Met en 1982. DOMINGO, P., *Mes quarante...*, *op. cit.*, pp. 208-209.

⁴⁴ Les références données par Alford et Szanto témoignent de l'intérêt toujours grandissant suscité par les maladies des musiciens. ALFORD, R.R., SZANTO, A., « Orpheus wounded: the experience of pain in the professional wolds of the piano », *Theory and society*, 1996, vol. 25, n° 1, pp. 1-44.

⁴⁵ Certains auteurs ont vu dans la prise de risque, les traces d'une sorte d'éthos musical qui tiendrait à valoriser une gestion du corps particulière. Mabru observe que l'orchestre symphonique prône des postures musicales rigides, contraignantes (usage de la mentonnière et du coussin), et éventuellement douloureuses (MABRU, L., « Des postures musicales », *Ethnologie française*, 1995, vol. 25, n° 4, pp. 591-607). Pour ce qui est de l'opéra, nous observons que, de nos jours, le chanteur se doit d'être un acteur libéré des contraintes posées par l'émission du son. Cette volonté de dépassement du support physique se manifeste dans l'obligation de satisfaire l'exigence de vraisemblance théâtrale, dans la mise sous contrôle de certaines caractéristiques vocales comme le vibrato et dans la tendance à repousser les limites vocales. Voir GOLDNER, J.R., « The early history and development of the solo vocalist: social stress in singing », dans KAMMERMAN, J.W., MARTORELLA, R. (eds.), *Performers and performances...*, *op. cit.*, pp. 151-168 ; POIZAT, M., *L'opéra, ou le cri de l'ange: essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié, 1986.

⁴⁶ Menger, P.-M., « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'année sociologique*, 1989, vol. 39, p. 126.

⁴⁷ DARBON, S., « Quand les "boeufs" jouent avec les "gazelles": à propos de quelques stéréotypes dans les discours sur le rugby », *Ethnologie française*, 1995, vol. 25, n° 1, pp. 113-125, p. 113.

⁴⁸ BECKER, H.S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

⁴⁹ PETITAT, A., « Éducation et implosion social », *Revue française de pédagogie*, 1998, n° 124, pp. 5-11.

Le choix résidentiel rural : une articulation de comportements individuels à contenu social, économique ou culturel¹

Laurence THOMSIN², Benoît BERNARD³ et Bernadette BAWIN-LEGROS⁴

Université de Liège⁵

Introduction

En raison de la persistance avec accroissement au cours des trois dernières décennies d'un phénomène d'installations résidentielles dans l'espace rural, nous nous sommes attachés au moyen d'une enquête qualitative à dégager les motivations majeures de cette mobilité novatrice qui affecte une population originaire soit de grandes agglomérations, soit de centres urbains de taille moyenne voire petite, soit encore du territoire rural lui-même. Quels sont aujourd'hui les déterminants d'une telle mobilité interne à de nombreuses régions de l'Europe du Nord-Ouest justifiant un renouveau d'intérêt porté sur ou à l'intérieur d'un espace hier volontairement abandonné ?

Dans le cadre d'un contexte sociétal de mobilité plus aisée, nous avons posé pour hypothèse préalable à notre étude que l'espace rural est devenu un lieu d'expression d'attentes contemporaines justifiées notamment par la perte de qualité de vie en zone urbaine mais qu'il est aussi lié à une pluralité de trajectoires de vie affectant toutes les couches sociales (plus grande diversité de situations matrimoniales, plus grande fréquence de changements d'état matrimonial, flexibilité de l'emploi, double activité au sein des couples, etc.). Cet article porte sur les contenus sociaux, économiques et culturels que sous-tend le concept de mobilité spatiale, que nous définirons par référence à tout déplacement de la population dans l'espace physique, quels que soient la durée, la distance, les moyens utilisés, les causes et les conséquences de ce mouvement. Notre recherche vise à dégager au sein d'un faisceau de trajectoires individuelles les articulations majeures de modes de vie ac-