



FICHE RESSOURCE

Musique

Le Chœur de l'Armée française

Le Chœur de l'Armée française

France

durée : 1h | à partir de 7 ans

Cheffe de chœur : **Aurore Tillac**

Chanteurs : Ténors 1 : **Paul Chevallier, Emmanuel Rigault, Marc Valéro**

Ténors 2 : **Alban Dufourt, Rémy Escaré, Mathieu Septier**

Barytons : **Philippe Brocard, Guillaume Lesourd, Vincent Vallet**

Basses : **Samuel Crequy, Samuel Hermange, Baptiste Jore**

Pianiste : **Lucas Belkhiri**

Le programme du spectacle

Georges Gershwin (1898-1937) Porgy and Bess : ***Oh I can't sit down***

Porgy and Bess : ***I got plenty***

Porgy and Bess : ***Oh Lawd***

Anna Marly (1917-2006) ***Complainte du partisan***

Gabriel Fauré (1848-1924) ***Les Djinns***

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

African-American spiritual ***Down In The River To Pray***

Chant traditionnel américain ***Swing down charriot***

Billy Joël (1949) ***And So It Goes***

Charles Chaplin (1889-1977) ***Smile***

----- *Improvisation au piano* -----

Solomon Linda (1909-1962) ***Le Lion est mort ce soir***

Jacques Dutronc (1943) ***Il est cinq heures Paris s'éveille***

Charles Trenet (1913-2001) ***La mer***

Ousanousava ***Pic-nic chemin volcan*** (sous réserve)

Fiche ressource

David Sarie

Professeur relais des TÉAT,

Théâtres départementaux de La Réunion

auprès de la Délégation académique à l'éducation artistique

et à l'action culturelle

Nathalie Ebrard

Chargée des relations avec le public

TÉAT, Théâtres départementaux de La Réunion

Novembre 2023

www.teat.re

Sommaire

A PROPOS DU CHŒUR

P.4

- La Garde républicaine
- Le Chœur de l'Armée française

LA CHEFFE DE CHŒUR

P.6

FICHES PÉDAGOGIQUES

- La composition d'un chœur P.8
- La tradition du concert public en France et en Europe P.10
- Avant le spectacle P.13
- Après le spectacle P.14

RESSOURCES ET ANNEXES

- Extrait d'un article de Berlioz P.23
- Le chant choral créateur de liens sociaux et outil d'intégration P.25



**A PROPOS
DU
CHŒUR**

LA GARDE RÉPUBLICAINE

La Garde républicaine est née en 1979 par décision du Président de la République Valéry Giscard d'Estaing. Elle est le fruit de la scission en deux unités, les 1er et 2ème régiments d'infanterie de la Garde républicaine, du régiment d'infanterie de la Légion de la Garde républicaine de Paris qui existait depuis l'avènement de la IIIème République en 1870. Elle est aujourd'hui une subdivision de la Gendarmerie Nationale assurant des missions d'honneurs et de sécurité des plus hautes autorités de l'État. En cela, elle est l'héritière d'une longue tradition de corps militaires assurant la protection et l'honneur des institutions et des hautes autorités de l'État qui remonte aux premiers Rois francs. Elle concourt au rayonnement culturel de la France avec ses formations musicales (l'Orchestre de la Garde républicaine et le Chœur de l'Armée française).

LE CHŒUR DE L'ARMÉE FRANÇAISE

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

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

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



**LA CHEFFE
DE CHŒUR**

LA LIEUTENANTE-COLONELLE AURORE TILLAC

Cheffe du Chœur de l'Armée française depuis 2007, après en avoir été cheffe-adjointe pendant deux ans. Depuis plus de dix ans, elle dirige l'unique chœur d'hommes professionnel de France tant lors de cérémonies officielles que lors de concerts.

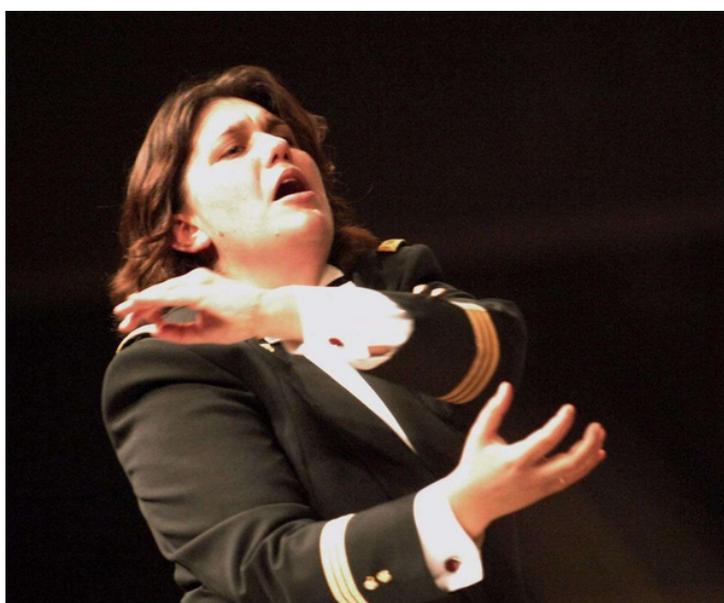
Le parcours musical d'Aurore Tillac est ponctué de récompenses dès ses débuts : à quinze ans, elle remporte le premier prix d'accordéon diatonique du festival de Castelnau-Barbarens. Elle obtient ensuite un premier prix de clarinette et de musique de chambre à l'école Nationale de Musique de Tarbes, avant de décrocher son prix (mention très bien à l'unanimité) de direction de chœur grégorien au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Rapidement, elle intègre l'ensemble Dialogos, dont les disques *Terra Adriaca*, *La Vision de Tondal*, *Abbo Abbas* et *Dalmatica* ont obtenu de nombreuses récompenses.

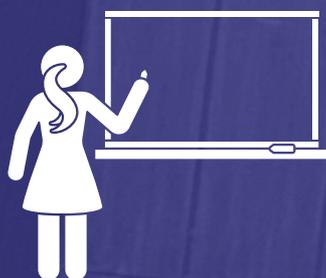
Entre 2001 et 2003, Aurore Tillac assiste Patrick Marco à la direction de la Maîtrise de Paris, après avoir suivi auprès de ce dernier une formation au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, et est en parallèle (jusqu'en 2006) la directrice musicale du Concentus Vocal dédié à la musique ancienne et baroque, et la cheffe du Chœur des Universités de Paris de 2003 à 2007.

En 2007, Aurore Tillac crée La Manufacture Vocale, ensemble vocal mixte qui « s'attaque » à la musique sérieuse et moins sérieuse, classique et moins classique ; elle dirige cet ensemble jusqu'en 2018.

Depuis 2017, elle est cheffe d'orchestre associée de la compagnie lyrique Les Voix Concertantes (direction artistique Manon Bautian), compagnie lyrique permanente du Théâtre des Variétés.

La lieutenant-colonelle Aurore Tillac est Chevalier des Arts et des Lettres.





FICHES PÉDAGOGIQUES

- La composition d'un chœur
- La tradition du concert public en France et en Europe
- Avant le spectacle
- Après le spectacle

La composition d'un chœur

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

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

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

Soprano

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

Alto

Ou Contralto ou Contreténor. Alto désigne dans un chœur d'enfants les garçons qui n'ont pas encore mué, mais il s'agit plus généralement de voix féminines. Sa tessiture va généralement du Fa² au Fa⁴.

Ténor

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

Basse

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

Baryton

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

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

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

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

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

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

La tradition du concert public en France et en Europe

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

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

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

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

Avec le XIX^{ème} siècle vont émerger un grand nombre de lieux dédiés à la présentation publique de musique : théâtres, opéras, salles de concerts, kiosques musicaux. Toutefois, la pratique du concert est très largement le fait des classes sociales les plus favorisées et devient un signe de distinction. Les programmes des soirées musicales sont variés afin de ne pas lasser le public et consistent souvent en un florilège de passages d'œuvres symphoniques et de chants (romance et *bel canto*). Le concert devient l'occasion pour les artistes de faire montre de leur virtuosité.

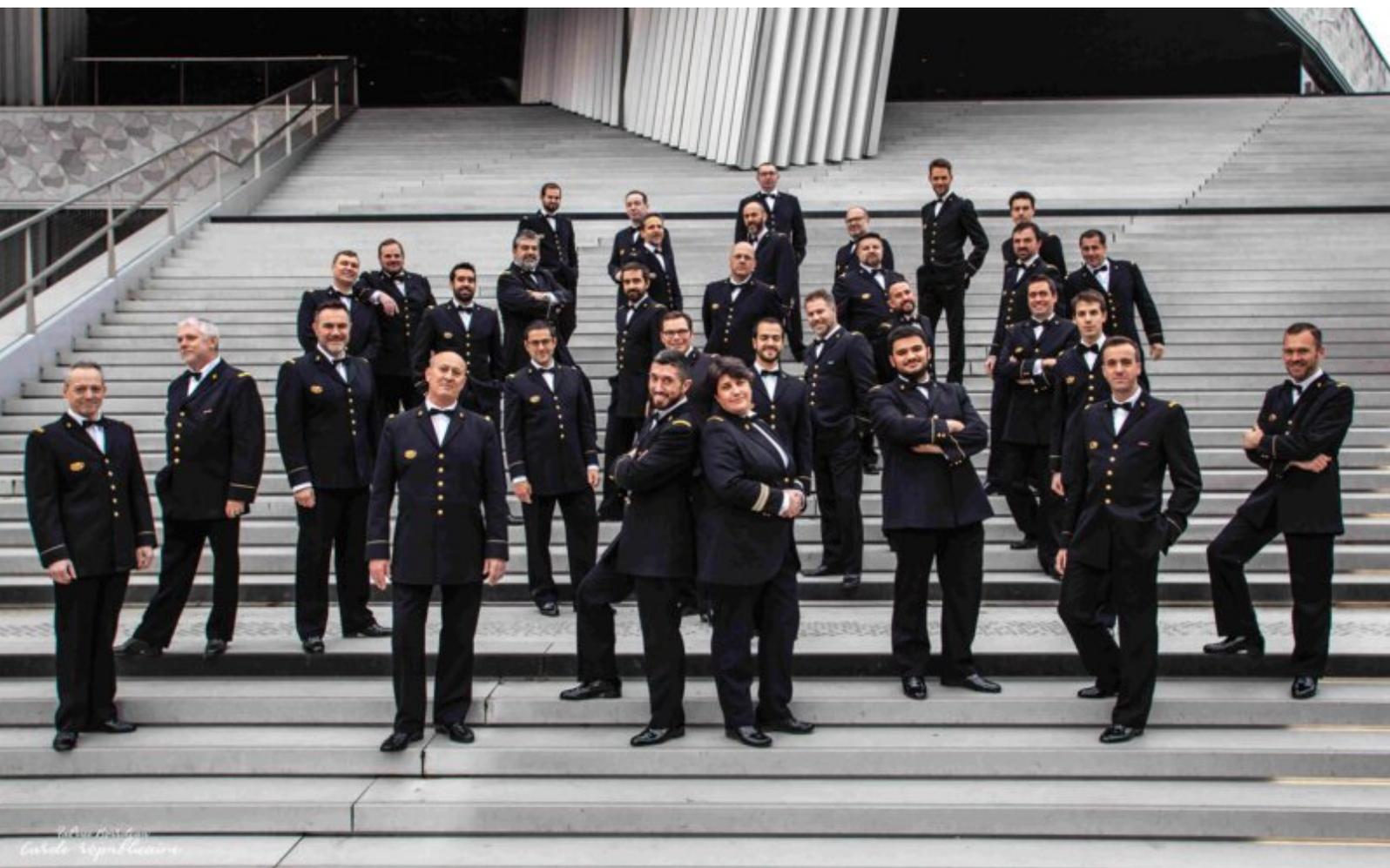
Ce sont les concerts organisés par la Société des Concerts du Conservatoire de Paris qui vont être les premiers à créer le concert de musique symphonique. Ceux-ci sont dirigés par un chef d'orchestre qui n'est plus un musicien qui dirige ses collègues mais devient une fonction à part entière tant l'écriture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

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

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

* Aliette de Laleu, [Petite histoire des applaudissements dans la musique classique](#).

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



Avant le spectacle

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

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

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

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

Vous pouvez ensuite leur présenter la formation, soit en leur passant cette courte émission de [France Musique](#), ou en leur parlant de la Garde Nationale et du Chœur de l'Armée française à partir des éléments ci-dessus, ou en les lançant sur des recherches à partir des éléments présentés sur [le site institutionnel de la formation](#).

Vous pouvez, à titre d'exemple d'intervention officielle de cette formation musicale particulière, leur montrer [l'hommage](#) qu'a rendu le Chœur de l'Armée française aux soignants lors de la crise du Covid 19 à l'occasion de la fête nationale du 14 juillet 2020.

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

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

Après le spectacle

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

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

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

Vous pouvez vous appuyer sur les questions suivantes :

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



Si vous désirez travailler sur certains morceaux en particulier :

Porgy and Bess de Gershwin, entre lyrisme et jazz

[Jean-Michel Dhuez, Radio Classique](#), le 19/03/2021

***Porgy and Bess* marque une étape importante de l'histoire de l'opéra américain. Le compositeur voulait "le drame et l'histoire d'amour de *Carmen*, et la beauté des *Maîtres Chanteurs*." Il a réussi une synthèse entre l'opéra occidental, le blues, le négro-spirituel et le jazz. De *Carmen*, Gershwin louait aussi la "collection à succès". *Porgy and Bess* en est une autre, à l'instar de *Summertime*, devenu un standard du jazz.**

***Porgy and Bess* est inspiré d'une histoire vraie qui s'est déroulée à Charleston.**

"Depuis la première de *Porgy and Bess*, on m'a souvent demandé pourquoi il portait le nom d'opéra populaire. La raison en est simple. *Porgy and Bess* est un conte populaire. Ses personnages chantent naturellement de la musique populaire." Ainsi s'exprimait Georges Gershwin le 20 octobre 1935 dans les colonnes du New York Times, un peu moins d'un mois après la création de son opéra à Boston. Mêlant les formes de l'opéra occidental, le blues, le negro-spirituel et le jazz, *Porgy and Bess* est né dans l'esprit de Gershwin à l'automne 1926. Le jeune compositeur, alors âgé de 26 ans, termine la lecture du nouveau roman d'un auteur de Caroline du Sud, Edwin DuBose Heyward. Intitulé *Porgy*, il s'inspire d'une histoire vraie, celle d'un infirme noir vivant à Charleston, Samuel Smalls. L'homme, dont la réputation était entachée par un goût immodéré pour le jeu, l'alcool et les femmes, se déplaçait dans la ville sur un chariot traîné par une chèvre. Il sera arrêté pour une tentative de meurtre sur une femme. À la lecture de *Porgy*, Gershwin est convaincu qu'il tient là le sujet de son opéra. Il a alors à son actif plusieurs *musicals* comme *La,La, Lucille* composé en 1919, ou encore un "opéra de jazz" en un acte, *Blue Monday* à la manière afro-américaine, créé à Broadway en 1922. Mais cette fois, il veut aller plus loin. Il prend contact avec Heyward, qui travaille alors avec sa femme à une adaptation scénique du roman. Les deux hommes se rencontrent : " Nous avons discuté de *Porgy*. Gershwin a dit qu'il lui faudrait un certain nombre d'années pour mener techniquement à bien une telle entreprise. Nous avons donc décidé que, lorsque nous serions prêts, nous ferions une version lyrique de mon pauvre mendiant noir des rues de Charleston", raconte Heyward. La pièce est créée en octobre 1927 au Guild Theatre de Broadway, et connaît, à l'instar du roman, un important succès avec plus de 350 représentations triomphales. Gershwin assiste à l'une d'elles, avant de partir pour un séjour en Europe, au cours duquel il composera *Un Américain à Paris*.

Pour que la musique de *Porgy and Bess* soit au plus proche de la réalité, Gershwin s'installe près de Charleston.

Ce n'est qu'en mars 1932 que Gershwin reprend contact avec Heyward. "*Porgy* est toujours la pièce la plus remarquable que j'aie vue sur les gens de couleur." écrit-il au romancier. Mais au même moment, le compositeur Jerome Kern et Oscar Hammerstein, futur parolier de *La Mélodie du Bonheur*, travaillent sur une adaptation de la pièce en *musical*, avec le célèbre chanteur Al Jolson en vedette. Face à cette concurrence qui contrarie ses projets, Gershwin se montre patient et pragmatique : "Si vous voyez dans la version de Jolson l'occasion d'amasser une jolie petite fortune, je ne vois pas en quoi cela s'opposerait à une version ultérieure mettant en scène une distribution entièrement de couleur." explique-t-il dans une lettre à Heyward.

Finalement le *Porgy* avec Jolson ne se fera pas. La voie est libre pour Gershwin. Le contrat est signé en octobre 1933. Gershwin va alors consacrer tout son temps à la composition, tandis que Heyward est chargé du livret. Au cours de l'été 1934 Gershwin loue une maison sur la côte en Caroline du Sud, à quelques kilomètres de Charleston, pour s'imprégner de la vie de la communauté noire. Il visite des plantations, des églises. Il écoute des *spirituals*. Heyward le rejoint et raconte ces moments : "James Island avec son abondante population de nègres Gullah primitifs était à portée de main et nous offrait un laboratoire nous permettant de tester nos théories tout en constituant une source inépuisable de matériel populaire. Mais la découverte la plus intéressante pour moi, tandis que nous étions assis à écouter leurs *spirituals* ou en train d'observer un groupe traînant les pieds devant une cabane ou une échoppe, ce fut que, pour George, il s'agissait davantage d'un retour au pays que d'une exploration." Heyward fait allusion à la connaissance directe que Gershwin avait de la communauté noire et de sa musique, lui qui avait grandi dans Harlem.

***Carmen* de Bizet, *Les Maîtres Chanteurs* de Wagner et Verdi sont les références de Gershwin.**

L'ambition de Gershwin est de reprendre, pour utiliser son expression, "le drame et l'histoire d'amour de [Carmen](#) et la beauté des *Maîtres Chanteurs*." Dans le long article qu'il écrit pour le New York Times en octobre 1935, il explique son travail : "J'ai composé mes propres *spirituals* et *folksongs*. Comme *Porgy and Bess* traite de la vie des Noirs en Amérique, cette histoire apporte à la forme de l'opéra des éléments qui lui sont étrangers et j'y ai adapté le tragique, le comique, la superstition, la ferveur religieuse, la danse et la gaieté irrésistible de la race. Le comique participe de la vie américaine, et un opéra américain sans comique ne saurait prétendre couvrir tout l'éventail du langage artistique américain.

Porgy and Bess comporte nombre de *songs* et de danses comiques. Ce comique est naturel, non pas des gags surajoutés au récit, mais un comique qui découle de l'histoire elle-même. La forme que j'ai choisie pour *Porgy and Bess* est appropriée car je pense que la musique n'est jamais aussi vivante qu'exprimée dans une forme sérieuse. En écrivant *Rhapsody in Blue*, j'ai pris le blues pour l'insérer dans une forme plus grande et plus sérieuse. Cela fait douze ans, et la *Rhapsody in Blue* est toujours aussi vivante.”

Pour l'écriture de *Porgy and Bess*, Gershwin fait appel à son frère aîné Ira, qui supervise l'ensemble de l'ouvrage, et participe de très près à l'écriture des *lyrics*. Là encore, dans cet enrichissant article du New-York Times, Gershwin apporte quelques précisions : “Dans les paroles de *Porgy and Bess*, Mr Heyward et mon frère Ira sont parvenus à une magnifique alternance d'états d'âme fort variés. Mr Hayward écrivant la majeure partie des sujets indigènes et Ira la plupart des *songs* travaillés.” Pour Gershwin la question du chant est primordiale. Toujours dans les colonnes du New York Times il affirme : “Le chant appartient à la tradition de l'opéra. Les plus grands opéras du passé comportent des airs. Presque tous les opéras de [Verdi](#) comprennent ce qu'on appelle des airs à succès. *Carmen* est quasiment une collection d'air à succès. Evidemment, les *songs* de *Porgy and Bess* ne représentent que la partie d'un tout. Je me suis efforcé d'écrire des récitatifs qui soient au plus près de l'inflexion des voix noires.” Les récitatifs vont d'ailleurs faire l'objet de tensions entre Gershwin et Heyward. Ce dernier voudrait des dialogues parlés, qui selon lui auraient permis de faire avancer plus vite l'action. Il estimait qu'une musique ininterrompue serait lassante. Gershwin resta intransigeant, et l'idée des dialogues parlés fut abandonnée.

Pour son opéra *Porgy and Bess*, Gershwin veut des chanteurs noirs.

Une autre difficulté va surgir : celle de trouver une distribution noire. Car là aussi Gershwin avait été ferme et précis : “J'aimerais le voir représenté avec une distribution noire. Les artistes formés dans l'ancienne tradition ne pourraient pas chanter une telle musique, mais des chanteurs noirs le pourraient. Cela ferait sensation tout en étant une innovation.” Finalement le *cast* est constitué, il comporte pas moins de vingt-cinq rôles. Celui de *Porgy* est confié à un jeune baryton basse de 32 ans, Todd Duncan qui par la suite chantera *Escamillo*, et celui de *Bess* à une soprano de 23 ans, Anne Brown.

Selon le souhait de Gershwin, *Porgy and Bess* est d'abord rodé à Boston où a lieu la première le 30 septembre 1935. L'accueil est chaleureux. Le public adhère à cette musique alors novatrice, ainsi qu'à l'histoire de ce mendiant noir qui tue l'ancien amant de *Bess* pour la sauver de ses griffes.

Mais dix jours plus tard, le 10 octobre à l'Alvin Theatre de New-York, l'ambiance sera tout autre. Les critiques sont mitigées. Le New York Times n'est pas tendre : "Gershwin n'a pas complètement trouvé le style d'un compositeur d'opéra. Tantôt c'est de l'opéra, tantôt c'est de l'opérette ou même un simple divertissement de Broadway." L'accueil le plus froid vient des artistes ou intellectuels de la communauté noire qui jugent l'œuvre caricaturale. Duke Ellington est l'un des plus féroces. Il dénonce " le négroïsme noir de fumée de Gershwin." Al Jolson n'est pas en reste quand il affirme qu'il s'agit "d'un opéra sur les Noirs plutôt qu'un opéra de Noirs."

Comme *Carmen*, *Porgy and Bess* est une "collection à succès".

Porgy and Bess va rapidement connaître une certaine désaffection aux Etats-Unis. Après la mort de Gershwin en 1937 à l'âge de 39 ans, l'ouvrage est donné dans une version expurgée dans laquelle les récitatifs sont remplacés par des dialogues parlés. En revanche, l'Europe accueille l'ouvrage à bras ouverts. *Porgy and Bess* devient vite une œuvre emblématique de la culture américaine. Il est donné avec une distribution blanche à l'Opéra Royal de Copenhague en 1943. Dix ans plus tard, il est créé à Paris au Théâtre de l'Empire. Entre temps il a été accueilli au Volksooper de Vienne, au Titania Palast de Berlin et au Stoll Theater de Londres. La consécration viendra en 1955 avec une entrée au répertoire de la Scala de Milan. Les Etats-Unis attendront 1985 pour qu'il entre par la grande porte dans le répertoire lyrique, avec la première au Met dans sa version originale.

L'expression "collection à succès" que Gershwin a utilisé pour *Carmen*, s'applique parfaitement à *Porgy and Bess*. La berceuse *Summertime* que chante Clara à son bébé au début de l'opéra est devenue un standard du jazz. Bob Crosby, [Billie Holiday](#) et Sydney Bechet ont été les premiers à s'en emparer à la fin des années 30. Puis de nouvelles interprétations de *Summertime* vont naître. Artie Shaw en 1945, suivi de Charlie Parker, Chet Baker, [Louis Armstrong](#) et Ella Fitzgerald, Miles Davis, John Coltrane et même Duke Ellington. Sur les années 1950 et 1960, plus de 400 versions jazz de *Summertime* seront créées ! *Porgy and Bess* a par ailleurs été enregistré par des chefs prestigieux comme Lorin Maazel, Simon Raatle ou encore Nikolaus Harnoncourt, tandis que Leontine Price et Barbara Hendricks, pour ne citer qu'elles, ont prêté leur voix à ce qui est aujourd'hui l'un des ouvrages les plus importants et significatifs de l'histoire de l'opéra américain.

Jean-Michel Dhuez

Questions :

1. Quelles sont les sources d'inspiration de George Gershwin pour la composition de *Porgy and Bess* ?
2. Comment Gershwin est-il entré en contact avec l'auteur du roman *Porgy*, Edwin DuBose Heyward, et comment leur collaboration a-t-elle commencé ?
3. Pourquoi Gershwin a-t-il insisté sur le fait que *Porgy and Bess* devrait être interprété par des chanteurs noirs ? Quels défis cela a-t-il posé lors de la création de l'opéra ?
4. Comment Gershwin a-t-il préparé la composition de *Porgy and Bess*, notamment en se rendant près de Charleston pour s'imprégner de la vie de la communauté noire ?
5. Quels sont les éléments musicaux spécifiques que Gershwin a intégrés dans *Porgy and Bess*, mêlant différentes influences telles que l'opéra occidental, le blues, le negro-spiritual et le jazz ?
6. Comment Gershwin a-t-il travaillé avec son frère aîné Ira dans la création de *Porgy and Bess*, en particulier en ce qui concerne les paroles ?
7. Quelle était l'ambition de Gershwin en reprenant "le drame et l'histoire d'amour de *Carmen*, et la beauté des *Maîtres Chanteurs*" dans *Porgy and Bess* ?
8. Comment l'accueil de *Porgy and Bess* a-t-il été à sa première à Boston et plus tard à New York ? Quelles critiques l'opéra a-t-il suscitées, en particulier au sein de la communauté noire ?
9. Comment *Porgy and Bess* a-t-il été reçu en Europe, par rapport aux États-Unis ? Quels ont été les moments clés de sa reconnaissance internationale ?
10. En quoi la chanson *Summertime* de *Porgy and Bess* est-elle devenue un standard du jazz, et quel impact a-t-elle eu sur la popularité de l'œuvre dans le monde de la musique ?

Éléments de réponses :

1. Pour composer *Porgy and Bess*, Gershwin a travaillé sur le roman *Porgy* d'Edwin DuBose Heyward, basé sur une histoire vraie à Charleston, ainsi que son désir de fusionner les éléments de l'opéra occidental, du blues, du negro-spiritual et du jazz.

2. Gershwin est entré en contact avec Edwin DuBose Heyward après avoir lu son roman *Porgy*. Ils ont collaboré pour créer une version lyrique de l'histoire, avec Heyward travaillant sur le livret.

3. Gershwin insistait sur le fait que *Porgy and Bess* devrait être interprété par des chanteurs noirs pour que la musique soit au plus proche de la réalité de la vie des Noirs en Amérique. Cela a posé le défi de trouver une distribution appropriée.

4. Gershwin a préparé la composition de *Porgy and Bess* en passant du temps près de Charleston, en Caroline du Sud, pour s'imprégner de la vie de la communauté noire. Il a visité des plantations, des églises et écouté des spirituals pour authentifier sa composition.

5. Les éléments musicaux spécifiques inclus dans *Porgy and Bess* comprennent une synthèse entre l'opéra occidental, le blues, le negro-spiritual et le jazz. Gershwin a adapté le tragique, le comique, la superstition, la ferveur religieuse, la danse et la gaieté irrésistible de la race noire américaine.

6. Gershwin a travaillé avec son frère aîné Ira sur *Porgy and Bess*, ce dernier supervisant l'ensemble de l'ouvrage et contribuant étroitement aux paroles. Ils ont réussi une magnifique alternance d'états d'âme variés dans les paroles.

7. L'ambition de Gershwin était de reprendre "le drame et l'histoire d'amour de *Carmen* et la beauté des *Maîtres Chanteurs*" dans *Porgy and Bess*, en intégrant des éléments comiques qui participent de la vie américaine.

8. L'accueil de *Porgy and Bess* à sa première à Boston a été chaleureux, mais à New York, les critiques étaient mitigées, certains trouvant que Gershwin n'avait pas complètement trouvé le style d'un compositeur d'opéra. Certains intellectuels de la communauté noire l'ont jugé caricatural.

9. *Porgy and Bess* a connu une désaffection aux États-Unis après la mort de Gershwin en 1937, mais il a été bien accueilli en Europe. Il est devenu une œuvre emblématique de la culture américaine et a été intégré au répertoire de grandes institutions lyriques internationales.

10. La chanson *Summertime* de *Porgy and Bess* est devenue un standard du jazz avec plus de 400 versions enregistrées. Elle a été interprétée par des artistes tels que Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Miles Davis, et a contribué à la renommée internationale de l'œuvre.

Vous trouverez [ici](#) une proposition de travail très complète sur *La complainte du partisan* et des ressources sur *Le chant des partisans* d'Anna Marly [ici](#) et [là](#).

Des [ressources](#) pour faire un travail sur *Les Djinns* de Fauré.

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

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

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

POUR ALLER PLUS LOIN

Sur l'histoire de la Garde républicaine :

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

Sur les différentes unités de la Garde républicaine :

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

Sur l'historique et les fonctions du chant choral :

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



RESSOURCES

- **Extrait d'un article de Berlioz**
- **Le chant choral créateur de liens sociaux et outil d'intégration**

Extrait d'un article de Berlioz

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

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

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

All people that on earth do dwell

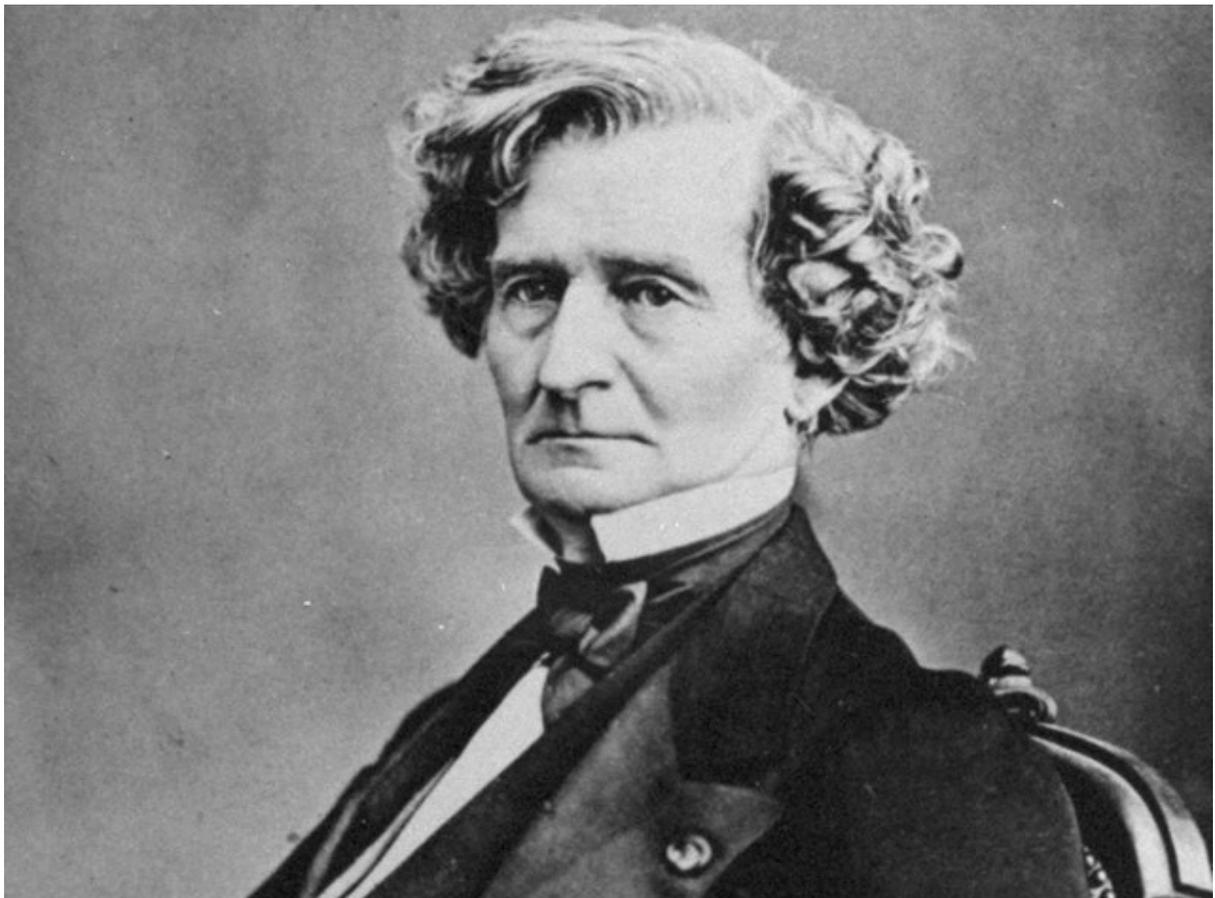
Sing to the Lord with cheerful voice.

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

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

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

Hector Berlioz, *Journal des débats*, 20 juin 1851*



Hector Berlioz

* [Pouvoir du chant choral](#)

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

« Au sein des sociétés industrielles et post-industrielles, le lien communautaire a perdu de sa vivacité, au détriment de l'individualisme qui s'affirme tout au long du XX^{ème} siècle. L'individu a progressivement acquis une valeur centrale par rapport à la société, jouissant aujourd'hui d'une plus grande autonomie vis-à-vis des contraintes sociales. Cet affranchissement des tutelles traditionnelles de la famille ou de la religion s'est accompagné d'un processus de fragilisation du lien social. Cependant, cette distension du lien social ne doit pas être systématiquement entendue comme un affaiblissement des sociétés contemporaines : l'espace libéré permet à l'individu de se dégager de liens (familiaux, religieux, professionnels) parfois perçus comme étouffants. Dans les sociétés industrielles, le développement de la pratique chorale s'inscrit donc dans un processus d'intégration sociale plus souple et plus doux. Le chant choral suscite de nouveaux types de liens sociaux choisis et mesurés. La pratique chorale s'appréhende comme un nouvel espace de liberté susceptible de créer des liens sociaux réguliers et intenses. Le groupe choral représente un nouveau type d'ensemble humain dont l'existence favorise la création de solidarités inédites dans des sociétés caractérisées par la fragilisation des liens familiaux et professionnels. Apparaît ainsi une nouvelle forme de lien social qui ne s'impose pas à l'individu, mais qui est décidé librement par chacun. Au sein du groupe choral, les relations entre les individus passent non seulement par la participation régulière aux répétitions et aux autres activités (concerts, rencontres musicales), mais également par l'adhésion à un projet musical et humain commun. Dans le groupe choral, le chant n'est pas seulement une expérience musicale, mais le résultat d'un jeu social (et psychosocial) dans lequel chaque individu trouve sa place. Chaque choriste adhère à l'idéal de réalisation d'un projet musical de qualité (idéal musical) et/ou de renforcement des liens avec les autres (idéal social). Le choriste vit cette unité — musicale et sociale — par l'alliance de chaque voix pour l'harmonie de l'ensemble.

Dans des sociétés touchées par la fragilisation des liens économiques, le chant choral participe également à l'insertion des individus (socialisation secondaire). Dans le monde du travail, dès la fin du XIX^{ème} et tout au long du XX^{ème} siècle, les secteurs industriels en déclin — les mines et la sidérurgie — ont été à l'origine des expériences chorales les plus actives.

Dans le Pays de Galles et dans le Nord-Ouest de l'Angleterre, la tradition chorale au sein de la classe ouvrière représente un bon exemple de cohésion sociale fondée sur le chant. Dans les industries manufacturières de Liverpool, de Manchester, et plus tard au sein des chantiers navals de Merseyside, les ouvriers sont nombreux à prendre part aux activités chorales, notamment sous la forme de rencontres nationales et internationales. Le nord de la France possède également de nombreuses chorales autour des bassins miniers en déclin. Dans une dimension plus idéologique, le chant choral constitue même un moyen pour la classe ouvrière de décrire ses conditions de travail et d'unir les ouvriers contre toutes les formes d'oppression qu'ils vivent. Les activités ne se réduisent plus uniquement à des concerts, mais incluent des rallyes, des festivals de rue et des manifestations chantées pour exprimer les principales revendications. Le chant choral favorise également l'insertion de publics fragilisés (comme les personnes âgées ou les personnes en situation de handicap) et nourrit des nouveaux liens générationnels et intergénérationnels. »

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



* [*Et si nous chantions ?*](#)

TĒAT

www.teat.re



Soutenu par

