

A32A1  
A29\M88  
OFF



Bibliothèque  
nationale

Québec





VERNEMENT  
DU QUÉBEC

MINISTÈRE  
DES AFFAIRES  
CULTURELLES

955, CHEMIN SAINT-LOUIS  
QUEBEC  
G1A 1A3

Monsieur Denis Hardy  
Ministre des Affaires culturelles  
Hôtel du Gouvernement  
Québec

Monsieur le Ministre,

Conformément à l'arrêté en conseil (numéro 2315-74), j'ai l'honneur de vous soumettre le rapport de notre groupe de travail sur l'Opéra, la Musique et la Danse au Québec.

Veillez agréer, Monsieur le Ministre, l'assurance de mes sentiments distingués.

Le président,

Jean-Paul Jeannotte

le 25 octobre 1974

A32A1  
A29/M88  
OFF

Sommaire

Le groupe de travail sur la Musique,  
l'Opéra et la Danse

- Justification du groupe de travail page 1

Opéra du Québec

- Situation actuelle de l'Opéra du Québec page 8
- Décentralisation de l'art lyrique page 20
- Atelier d'art lyrique page 24

Les Grands-Ballets Canadiens page 26

Les Orchestres symphoniques

- L'Orchestre symphonique de Montréal page 29
- L'Orchestre symphonique de Québec page 36
- Normes relatives au "contenu québécois" des manifestations symphoniques et lyriques page 40
- L'Orchestre des Jeunes du Québec page 42

Projet d'un Conseil supérieur de la Musique,  
de l'Art lyrique et de la Danse page 51

Projet de nouveaux modes de subventions page 53

Recommandations générales et relatives à  
l'Opéra, à la Danse et à la Musique  
symphonique page 55

Recommandations générales page 63

Annexes I, II et III

Le groupe de travail sur la musique, l'opéra et la danse

## 1. Justification du groupe de travail

La création d'un groupe de travail sur la musique, l'opéra et la danse par le Ministre des Affaires culturelles fait suite à des états de crise particulièrement aigus depuis deux ans qui compromettent l'existence et la survie des principaux organismes relatifs à la musique, l'opéra et la danse au Québec: l'Opéra du Québec, l'Orchestre symphonique de Québec, l'Orchestre symphonique de Montréal, les Grands Ballets Canadiens.

La survivance de ces organismes n'apparaissant pas liée au seul problème financier mais à une situation beaucoup plus complexe, il convenait alors d'en confier l'étude à un comité spécial chargé d'examiner tous les problèmes et de proposer les solutions adéquates.

Annoncé en février, le comité fut effectivement mis en place à la fin avril. Après une première rencontre, le 24 avril, avec les membres du groupe de travail, le Ministre des Affaires culturelles communiquait à la presse le mandat du groupe de travail et sa composition.

## 2. Mandat du groupe de travail

Dans sa présentation, le Ministre décrivait ainsi le mandat du groupe de travail:

"Faire enquête sur les organismes québécois oeuvrant dans le domaine de la musique, de l'opéra et de la danse, à savoir: l'Orchestre symphonique de Montréal, l'Orchestre symphonique de Québec, l'Opéra du Québec, les Grands Ballets Canadiens, et, à la suite de cette enquête et d'une consultation des personnes intéressées à faire part de leur opinion, élaborer une politique générale de ces organismes;

Et pour mieux préciser, sans toutefois restreindre la portée de ce qui précède:

1. Déterminer la vocation culturelle et sociale de ces organismes;
2. Définir les moyens de réaliser cette vocation en considérant les ressources humaines et financières du Québec;
3. Analyser la gestion financière et les méthodes administratives de ces organismes;
4. Etudier leurs structures juridiques et administratives;
5. Définir les relations entre les quatre organismes sous étude;
6. Analyser les critères de leur programmation;

7. Définir les méthodes de recrutement et d'embauchage des artistes au sein de ces organismes;
8. Etudier les relations entre la formation des artistes et le marché du travail;
9. Déterminer la place des artistes québécois et canadiens dans le cadre des points 7 et 8;
10. Proposer toutes solutions jugées utiles concernant les organismes étudiés tenant compte de leur rôle culturel et social dans une perspective clairement établie".

### 3. Composition du groupe de travail

M. Jean-Paul Jeannotte, professeur agrégé à l'Ecole de Musique de l'Université Laval et artiste lyrique. Président.

M. Charles Goulet, Secrétaire administratif du Conseil des Arts de la région métropolitaine de Montréal.

M. Gilles Potvin, critique musical et conseiller musical, Radio Canada International, Montréal.

M. Yvon Lussier, Directeur adjoint, Direction des Greffes, Palais de Justice de Montréal.

M. Jean Vallerand, Directeur général des Arts d'Interprétation, Ministère des Affaires culturelles.

M. Victor Bouchard, directeur de la musique au Ministère des Affaires culturelles, siégeant en alternance ou conjointement avec M. Jean Vallerand.

MM. Léon Debien et Yvan Chevalier du Ministère des Affaires culturelles, agissant respectivement comme secrétaires du groupe de travail.

#### 4. Méthode de travail

Le groupe de travail a tenu sa première réunion le 17 mai 1974. Par la suite, il a siégé hebdomadairement jusqu'au 25 octobre, totalisant une trentaine de réunions.

Le groupe de travail a consulté une abondante documentation; il a reçu en audience de nombreux représentants des organismes concernés, ainsi que plusieurs personnes intéressées à ces organismes et qui avaient exprimé le désir d'être entendues.

Les membres du groupe ont tenu à respecter le caractère confidentiel des délibérations et des entrevues. Ayant le mandat de faire rapport au ministre, le groupe de travail laisse à ce dernier le soin de rendre public,

en totalité ou en partie, le présent rapport.

#### 5. Plan de travail

Ayant pris connaissance du mandat, les membres du groupe ont d'abord dégagé les principes fondamentaux et les objectifs spécifiques qui doivent encadrer la politique générale des organismes de musique symphonique, d'opéra et de danse. Ils ont ensuite étudié les structures juridiques et administratives, les méthodes et la gestion financière, ainsi que la politique artistique de ces organismes. Suite à cette étude, ils ont proposé certains changements et formulé les recommandations susceptibles d'améliorer chacun de ces organismes.

## 6. Principes fondamentaux et objectifs spécifiques

### A. Principes fondamentaux

C'est dans l'esprit de la politique culturelle exposée par le ministre, devant l'Assemblée nationale du Québec, le 4 avril 1974, que les membres du groupe de travail ont abordé leur mandat. Elaborer une politique générale des organismes de musique, d'opéra et de danse, tenant compte de la spécificité culturelle du Québec et correspondant à une manière de vivre et de communiquer des citoyens québécois.

La musique, l'opéra et la danse font partie de la qualité de la vie et doivent être une manifestation de l'affirmation québécoise au même titre qu'un carnaval d'hiver, qu'un barrage hydroélectrique, etc...

### B. Objectifs spécifiques

Après avoir pris connaissance des dossiers, les membres du groupe de travail ont partagé un sentiment à la fois d'inquiétude et de satisfaction. Satisfaction de constater que la communauté québécoise est dotée d'instruments lyriques et musicaux de qualité,

d'ensembles culturels dynamiques et actifs. Inquiétude devant l'ampleur des problèmes financiers et administratifs de ces organismes, et l'insuffisance de coordination entre ces associations à vocation complémentaire.

Le groupe de travail s'est appliqué à mettre de l'avant un projet de restructuration logique et rationnel afin d'assurer et d'intensifier le développement de la vie culturelle au Québec.

Le groupe de travail remercie sincèrement les organismes privés ainsi que toutes les personnes ayant collaboré de près ou de loin à la préparation du présent rapport.

Ce rapport constitue le résultat d'un travail commun, d'une série de concertations dans lesquelles chacun, au-delà des particularismes locaux, avait pour seul objectif l'essor harmonieux des organismes et l'organisation d'une politique culturelle conçue véritablement dans l'intérêt de l'ensemble de la communauté.

I- Opéra du Québec

Situation actuelle de l'Opéra du Québec

La création de l'Opéra du Québec par le Ministère des Affaires culturelles, annoncée en février 1971, faisait suite aux recommandations d'un comité présidé par M. Léopold Simoneau, dont le rapport avait été remis au ministre en décembre 1967. A la fin de la présente saison 1974-1975 (sa quatrième), l'Opéra du Québec aura présenté le répertoire suivant:

<u>Année fiscale</u>	<u>Nombre de représentations</u>		
	Montréal	Québec	Ottawa
<u>1971-1972</u>			
Samson et Dalila	6	3	
Il Trittico	6	3	
La Fille du Régiment	6	3	
<hr/>			
<u>1972-1973</u>			
La Traviata	6	3	
Rigoletto	6	3	
Salomé	5		
Cavalleria et Pagliacci	6	3	2
<hr/>			

<u>1973-1974</u>	Montréal	Québec	Ottawa
Manon	6	3	
Otello	6		
Don Giovanni	6	3	

---

1974-1975

Madame Butterfly	6	3	
Falstaff	6	3	
La Bohême	6	3	2

---

1975-1976

Tristan und Isolde	<u>5</u>	<u>    </u>	<u>    </u>
Total	82	30	4

---

A la fin du présent et cinquième exercice financier, l'Opéra du Québec aura un déficit accumulé considérable pouvant atteindre \$1,000,000.00. Il est même possible qu'après la production de Tristan, ce déficit atteigne \$1,200,000.00, et même plus, compte tenu de l'inflation qui n'épargne pas les compagnies d'opéra. Le coût de

revient moyen d'une représentation de l'Opéra du Québec, saison 1974-1975, s'élève à plus de \$45,000.00 et ce chiffre sera dépassé si l'Opéra du Québec poursuit sa politique actuelle de présenter des productions dans le style des grandes maisons internationales.

Le groupe de travail a longuement discuté de l'opportunité pour l'Opéra du Québec de poursuivre ses opérations dans le style adopté depuis ses débuts, c'est-à-dire des productions prestigieuses tant par le luxe de l'appareil scénographique que par la présence de vedettes internationales canadiennes ou étrangères. Cet aspect des productions a sans doute contribué à la renommée de l'Opéra du Québec, mais on en est au point où l'organisme risque d'être la victime de ses tendances somptuaires.

Une étude attentive des états financiers nous porte à croire que des économies sont possibles dans la plupart des secteurs, et ce, sans diminuer la qualité des spectacles. Nous en sommes venus à la conclusion que l'absence d'un professionnel de premier plan ayant toute autorité de contrôle artistique et financier auprès des responsables des productions (metteurs en scène, décorateurs, costumiers, etc....) est l'une des causes de l'escalade des coûts.

Pour 8 de ses 14 productions, l'Opéra du Québec a engagé le même metteur en scène. Ce dernier vivant à l'étranger, les consultations quotidiennes, qui sont d'usage au théâtre lyrique entre un metteur en scène et ses collaborateurs, n'ont pas pu s'établir de façon suivie; d'où l'impossibilité d'un contrôle budgétaire rigoureux en cours de production.

Un tel contrôle ne peut s'établir que sur une période de plusieurs mois et entre des collaborateurs capables de se consulter au jour le jour par des conférences de production et non seulement par des échanges de lettres ou de télégrammes.

Face aux impératifs qu'il s'est lui-même donné, l'Opéra du Québec a adopté un style de grand luxe, fort coûteux, qui aurait plus sa place dans le cadre d'un festival international. Il faut aussi souligner que les grandes maisons (Métropolitan Opera, Opéra de Paris, Scala de Milan, Opéra de Hambourg, Opéra de Vienne, etc....) sont des maisons de répertoire en mesure de reprendre leurs productions pendant plusieurs années, afin d'en amortir le coût. A l'Opéra du Québec, il n'en est pas ainsi, la plupart des éléments scénographiques étant détruits après une série de représentations.

Il y a là un cercle vicieux car l'Opéra du Québec, au rythme de trois productions par an, ne peut, sans risquer de perdre son public, remettre à l'affiche des productions récentes. Par ailleurs, les coûts d'entreposage sont probablement prohibitifs à moins d'une réutilisation des décors à court ou à moyen terme.

Quant aux distributions, le bilan de l'Opéra du Québec est fort honorable, une large place ayant été accordée aux chanteurs québécois et canadiens, tant ceux qui font carrière internationale que les meilleurs éléments du Québec, qui sont utilisés pour les seconds rôles et pour les rôles de soutien.

Les cachets payés aux premiers rôles par l'Opéra du Québec sont en moyenne comparables à ceux payés par une maison comme le Metropolitan. Le Metropolitan a plafonné ses cachets à \$4,000. pour des cas exceptionnels. A l'Opéra du Québec, ce plafond a été dépassé en une seule occasion.

D'autre part, il ne serait pas équitable que les chanteurs canadiens de réputation internationale ne reçoivent pas des cachets homologués à leur cote nord-américaine lorsqu'ils viennent se produire à l'Opéra du Québec. Encore reste-t-il à voir si une négociation

plus serrée des cachets consentis aux membres des distributions n'entraînerait pas de substantielles économies.

Les prix d'entrée s'échelonnant au début de \$3.00 à \$10.00, maintenant de \$4.00 à \$12.00, apparaissent au comité comme tout-à-fait raisonnables pour de l'opéra de haute tenue artistique et compatibles avec ce que les mélomanes même à revenus moyens sont disposés à payer pour ce genre de spectacle. Si l'on tient compte du fait que les spectacles de l'Opéra du Québec rejoignent souvent la qualité de ceux du Metropolitan, et les surpassent parfois, on peut conclure que l'Opéra du Québec offre ses productions à des prix avantageux même s'il ne saurait plus être question de prix à la "portée de tous". Il est illusoire de penser que l'on puisse présenter de l'opéra de qualité à des prix concurrentiels à ceux exigés par les cinémas.

Quel que soit le sort réservé à l'Opéra du Québec, il lui faudra dans un premier temps trouver les moyens d'éponger son déficit accumulé. Il est peu probable que le Conseil des Arts du Canada et celui de Montréal soient disposés à verser des sommes à cette fin. La décision reviendra en définitive au Ministère des Affaires culturelles qui a créé l'Opéra du Québec.

Si, dans un deuxième temps, l'Opéra du Québec doit continuer d'exister dans sa forme actuelle, c'est-à-dire trois productions par année avec représentations à Montréal et à Québec, même dans un esprit plus rigoureux de contrôle et d'économie, le groupe de travail affirme que l'opération n'est possible qu'avec la participation financière des différents paliers de gouvernements fédéral, provincial et municipaux.

Compte tenu des négociations syndicales en cours ou à venir prochainement (musiciens d'orchestre, chanteurs, machinistes, etc.), l'Opéra du Québec, dans l'hypothèse énoncée ci-dessus, aura besoin, au titre des subventions totales, d'environ un million de dollars pour l'année 1975-1976.

Une projection basée sur l'évolution des coûts pendant les trois dernières années, permet de prévoir que le taux de croissance des dépenses s'établira entre 12 et 15% au cours des années à venir et ce, par année.

Par ailleurs, il n'est pas exclu que l'Opéra du Québec modifie radicalement sa politique.

On pourrait concevoir qu'avec un budget annuel de \$1,000,000.00 de subventions utilisé pour des produc-

tions plus modestes, l'Opéra du Québec se transforme soit en une compagnie opérant sur le modèle du Canadian Opera Company, une saison de quelque six semaines consécutives, soit en une compagnie semi-permanente présentant six productions étalées sur six mois de l'année, à raison de six représentations à Montréal et trois à Québec par production, avec une programmation incluant opéra et opérette.

Financièrement, la méthode du Canadian Opera Company apparaît au comité comme la plus valable, quoiqu'il soit difficile de prévoir la réaction du public québécois qui n'a pas encore acquis l'habitude de saisons d'opéra bloquées sur quelques semaines consécutives.

Le groupe de travail est d'avis qu'aucune décision touchant la poursuite des activités de l'Opéra du Québec sous une forme ou sous une autre, ne devrait être prise par le Ministère des Affaires culturelles avant que le problème du déficit ne soit réglé.

Au cours de ses réflexions, le groupe de travail reste convaincu qu'il existe en milieu québécois "un goût très vif pour l'opéra", selon les termes mêmes du Dr François Cloutier, ministre des Affaires culturelles, lors de la fondation de l'Opéra du Québec (9 février 1971). Les taux de fréquentation de l'Opéra

du Québec le démontrent péremptoirement. Par ailleurs, outre le public qui fréquente déjà les spectacles de l'Opéra du Québec, il existe un immense public potentiel comme en témoigne la cote d'écoute des retransmissions radiophoniques du Metropolitan Opera de New York, le samedi après-midi.

En somme, il y a deux sortes de public: celui qui constitue déjà la clientèle de l'Opéra du Québec parce qu'il est disposé à payer de \$4.00 à \$12.00 le billet et celui qui, faute de moyens ou pour toute autre raison, ne fréquente pas l'Opéra du Québec, même s'il écoute fidèlement les émissions du Metropolitan et achète des disques d'opéra.

Cette constatation nous amène fatalement à la question suivante: un opéra au Québec doit-il s'occuper exclusivement de la clientèle de la première catégorie ou doit-il en plus essayer d'atteindre le public de la deuxième catégorie?

Tel est le point névralgique de toute politique d'état en matière d'art lyrique.

Les membres du groupe de travail ont examiné, au sujet de l'Opéra du Québec plusieurs hypothèses:

- statu quo
- statut de festival (i.e. une ou deux productions prestigieuses par année à des prix d'entrée élevés)
- réplique du Canadian Opera Company (saison bloquée sur six ou sept semaines)

Ils ont retenu plutôt une nouvelle hypothèse, inspirée de la nécessité de rejoindre le plus large auditoire possible, tout en favorisant l'utilisation maximale du talent québécois.

Il existe au Québec deux théâtres capables d'accueillir des spectacles d'opéra commandant à la fois un appareil scénographique important et un orchestre symphonique: la salle Wilfrid-Pelletier à Montréal et la salle Louis-Fréchette à Québec.

Les productions possibles dans ces deux centres ne sont pas exportables ailleurs au Québec. Si l'on veut présenter de l'opéra dans d'autres villes du Québec, les techniques et les styles de production seront donc différents selon qu'il s'agit de l'axe Montréal-Québec ou des autres villes du territoire.

Il faut donc concevoir une compagnie à double vocation.

1. Donner à Montréal et à Québec l'équivalent du New York City Opera et de l'English National Opera (ancien Sadler's Wells Opera de Londres). Ces deux compagnies ont résolu le problème de présenter de l'opéra de qualité, en mettant l'accent sur les oeuvres elles-mêmes plutôt que sur les vedettes, le tout dans un esprit de créativité et de renouvellement des mises en scène. Elles ont réussi à vivre parallèlement à de grandes compagnies prestigieuses comme le Metropolitan à New York et le Covent Garden à Londres.

2. Présenter dans différents centres urbains du Québec une ou plusieurs des productions créées pour Montréal et Québec, mais dans un concept technique repensé pour la tournée: distribution moins prestigieuse, orchestre et chœur réduits (au besoin, accompagnement à deux pianos, décors et dispositifs scéniques transportables et adaptables à différentes scènes).

L'acceptation de cette double vocation entraînera fatalement les responsables de l'Opéra au Québec (quels qu'ils soient) à abandonner le style vériste des mises en scène, des décors et des costumes, toujours très coûteux, au profit d'un style de créativité, de recherche et d'invention, en prolongement de la pensée des grands réformateurs du théâtre au 20e siècle.

Il nous semble, d'une part, que le public, qu'il soit de Montréal, de Québec ou d'ailleurs accepterait ce style à condition d'y être convié et éduqué, par des oeuvres du répertoire traditionnel, quitte à inclure graduellement au répertoire des oeuvres sortant des sentiers battus.

L'exemple d'une telle conception existe dans maints théâtres lyriques en Europe (1).

Il nous semble d'autre part que ce concept, outre les économies qu'il permet, constituerait pour les artisans québécois du théâtre, un défi passionnant à relever et finirait par donner à l'opéra au Québec une physionomie qui soit sienne, c'est-à-dire surgie de la créativité des scénographes, décorateurs, metteurs en scène et musiciens du Québec.

(1) En France: Marseille, Bordeaux, Lyon, Strasbourg, Lille, etc....

En Allemagne: presque tous les théâtres lyriques

Et aussi à Genève (voir annexes I et II)

## Décentralisation de l'art lyrique

Au Québec, la décentralisation de l'art lyrique pose des problèmes particuliers en raison du nombre plutôt restreint d'agglomérations assez populeuses pour justifier, à un coût raisonnable, la venue d'une production d'une certaine ampleur. Il faut aussi tenir compte de la distance qui sépare entre elles ces mêmes agglomérations et aussi des possibilités des salles sur le plan technique, fosse d'orchestre, éclairages, etc.

Avant d'élaborer tout projet de décentralisation lyrique, il y a lieu d'effectuer un relevé détaillé de toutes les salles disponibles - centres culturels, salles municipales, collèges, écoles secondaires, etc. - afin d'en connaître les dimensions de la scène, la capacité, les possibilités d'éclairage existantes, etc.

Il est permis de concevoir, en vue de la tournée au Québec (et possiblement pour fins de rentabilité, en Ontario et au Nouveau-Brunswick) deux types de productions aux proportions bien distinctes.

A. Les villes importantes comme Trois-Rivières, Sherbrooke, Chicoutimi, etc. pourraient recevoir, selon les besoins et le désir de la population, jusqu'à trois

productions (par exemple 2 opéras, 1 opérette, ou vice-versa) à l'affiche de la saison régulière de Montréal et de Québec. Ce répertoire de tournée doit être prévu au moment de l'établissement de la programmation de Montréal et de Québec et doit tenir compte évidemment de l'importance de la distribution des solistes, des chœurs et de l'orchestre, tout comme de la mobilité des décors et accessoires et de leur adaptabilité à différents plateaux.

A titre d'exemple, voici quelques oeuvres lyriques du répertoire susceptibles de présentations à Montréal et à Québec, ainsi qu'en tournée:

Le Barbier de Séville	L'Enlèvement au sérail
Così fan tutte	Hansel et Gretel
Les Pêcheurs de perles	L'Heure espagnole
Le Consul	Orphée aux enfers
Don Pasquale	etc. etc.....

Les distributions peuvent être les mêmes qu'à Montréal, ou en alternance avec les doublures, selon les besoins ou les disponibilités. Pour sa part, l'orchestre comprend environ 25 à 30 musiciens.

Exemple: En 1973-1974, la troupe de tournée de la Canadian Opera Company a chanté 88 fois au Canada et aux Etats-Unis, *Così fan tutte*, en anglais. La troupe réunissait 42 personnes comme suit:

Rôles principaux (double distribution)	12
Figurants et employés de scène	2
Orchestre et chef	21
Préposés aux costumes	2
Machiniste, électricien	2
Régisseur	1
Chauffeurs - autobus et camion	2

B. Afin d'intensifier cet effort de décentralisation, un autre type de production pourrait être conçu afin de desservir certaines localités moins peuplées et plus éloignées et en général incapables, pour ces raisons, d'accueillir les productions de tournée déjà décrites. Un groupe lyrique itinérant (12 à 15 personnes), comprenant quelques chanteurs, 1 ou 2 pianistes pour l'accompagnement, ainsi qu'un personnel technique indispensable, aura pour vocation de faire connaître l'opéra à la dimension du Québec.

Ces productions, même modestes, devront être de qualité. Ce groupe lyrique pourrait présenter également un

programme comprenant des extraits d'opéra et d'opérette connus et avec une mise en scène stylisée, selon la formule adoptée par le groupe "Opera for All" qui connaît un immense succès en Angleterre.

### Atelier d'art lyrique

Toute politique à long terme dans le domaine lyrique au Québec doit tenir compte de la création d'un atelier d'art lyrique pouvant offrir un entraînement à la fois théâtral et musical aux jeunes chanteurs et chanteuses provenant principalement des écoles, facultés, conservatoires de musique, et qui se destinent à la scène lyrique. Cet atelier doit comporter également un entraînement propre à tous les métiers de la scène: metteurs en scène, scénographes, décorateurs, costumiers, maquilleurs, éclairagistes, accessoiristes, régisseurs, chefs de chant, répétiteurs (pianistes), chefs d'orchestre, etc.

Cet atelier pouvant s'inspirer de l'Opera-Studio de Paris (voir annexe 3) ou du London Opera Centre, doit recruter ses candidats par voie d'audition et de concours selon les modalités équivalentes à celles qui sont énumérées dans le présent rapport et qui concernent l'orchestre des jeunes du Québec. Les candidats doivent être au départ nantis d'une solide formation musicale et vocale et démontrer des aptitudes évidentes pour la scène. Normalement, après une ou deux années de travail intensif, les sujets retenus

doivent être prêts à accepter des rôles importants dans des productions lyriques professionnelles au Québec, au Canada et même à l'étranger.

Le groupe de travail recommande donc que le Ministère des Affaires culturelles assure la création prochaine d'un atelier d'art lyrique et qu'il le dote de moyens financiers suffisants pour assurer son fonctionnement et son développement.

II. Les Grands Ballets Canadiens

Le groupe de travail a étudié sous tous ses aspects l'activité diversifiée des Grands Ballets Canadiens, savoir la troupe elle-même, son Académie et son Ecole Supérieure. Il est indéniable que l'intérêt grandement manifesté au Québec à l'égard de la danse depuis une vingtaine d'année est dû principalement à l'action des Grands Ballets Canadiens et de leur fondatrice, Mme Ludmilla Chiriaeff. Le groupe de travail est d'avis que le temps est venu de mieux déterminer les vocations propres à chacun des secteurs présentement englobés dans l'action commune des Grands Ballets Canadiens.

En premier lieu, le groupe de travail recommande la création d'une école d'Etat située à Montréal pour assurer la formation professionnelle des danseurs. Cette école sera prise en main et totalement subventionnée par le Gouvernement du Québec selon le même système que les Conservatoires de Musique et d'Art dramatique, impliquant aussi les deux critères suivants: gratuité de l'enseignement et admission par voie de concours.

De plus, le groupe de travail croit urgent que le Ministère des Affaires culturelles entreprenne une étude technique complète pour fixer les normes pédagogiques, administratives et financières pouvant conduire à l'éta-

blissement prochain de cette école, qui succédera à l'actuelle Ecole Supérieure des Grands Ballets Canadiens.

D'autre part, il est également souhaitable que l'Académie des Grands Ballets Canadiens puisse poursuivre ses activités à travers le Québec et contribuer ainsi à préparer des candidats à l'école d'Etat.

En second lieu, n'ayant plus à se préoccuper de la formation et de la relève, la priorité absolue des Grands Ballets Canadiens sera le maintien d'une compagnie de la plus haute qualité, apte à promouvoir la création, la production et la diffusion de spectacles chorégraphiques, en tenant compte spécialement du talent québécois.

A ce propos, le juste équilibre que les Grands Ballets Canadiens souhaitent atteindre entre la création proprement dite et la production d'un répertoire déjà établi, apparaît logique et rationnel. Il va de soi que les Grands Ballets Canadiens, comme tels, devront continuer d'offrir leurs productions principalement à Montréal et à Québec, en raison des exigences artistiques et techniques inhérentes à des spectacles d'envergure; les coûts de présentation en dehors des grands centres étant souvent prohibitifs.

### III. Les Orchestres symphoniques.

A. L'Orchestre symphonique de Montréal  
Considérations générales

La Société des Concerts symphoniques de Montréal a été fondée à l'automne 1934. Le premier concert fut donné à la salle du Plateau en Janvier 1935, suivi de six autres concerts au cours de cette première saison. En 1954, l'orchestre changeait de nom et devenait l'Orchestre symphonique de Montréal. Depuis septembre 1963, l'administration de l'Orchestre symphonique de Montréal a élu domicile à la Place des Arts. C'est d'ailleurs l'Orchestre symphonique de Montréal qui a eu l'honneur d'inaugurer la salle Wilfrid-Pelletier.

Depuis quarante ans, l'activité symphonique s'est poursuivie de façon ininterrompue, assurant la présentation de près de 2,000 concerts. Avec sa centaine de musiciens engagés à contrat pour une saison de 46 semaines, il constitue un ensemble symphonique complet, maintenant de calibre international.

L'activité de l'Orchestre symphonique de Montréal est multiple et variée, comprenant trois séries d'abonnement, une saison d'été, des matinées pour les jeunes ainsi que la participation aux spectacles de l'Opéra

Il faut néanmoins tenir compte de la nécessité d'une décentralisation dans le domaine de la danse, tout comme dans les autres disciplines, de façon à permettre à toutes les régions l'accès à l'activité culturelle sous toutes ses formes. Pour ce faire, le groupe de travail propose le maintien et le développement au sein des Grands Ballets Canadiens, d'un groupe de tournée de calibre professionnel.

La présence d'autres groupes voués spécifiquement à la danse contemporaine et/ou à la recherche chorégraphique constitue une saine émulation pour le développement de cet art au Québec. C'est pourquoi le groupe de travail considère que certains groupes de danse méritent d'être encouragés dans la mesure de l'originalité et de la qualité de leurs réalisations. Dans l'ensemble, il est indispensable que l'aide financière du Ministère des Affaires culturelles soit plus généreuse afin de permettre un plus grand épanouissement de l'art chorégraphique au Québec.

du Québec, le tout totalisant plus d'une centaine de prestations annuelles. Au cours des récentes années, l'orchestre s'est fait connaître à l'étranger par des tournées en Europe, en Russie et au Japon.

Par suite du nombre et de l'importance des ses activités, l'Orchestre symphonique de Montréal a connu depuis quelques années des difficultés nombreuses d'ordre budgétaire et administratif qui se sont souvent traduites par des crises assez graves.

L'évolution de l'Orchestre symphonique de Montréal, depuis une dizaine d'années, a conduit à une augmentation considérable des budgets d'opération principalement au poste de traitement des musiciens (augmentation du nombre de musiciens à contrat) et à une prolongation de la saison annuelle de 28 à 46 semaines. L'accroissement des frais n'a jamais pu être compensé par une augmentation équivalente des revenus directs.

Les revenus directs de l'Orchestre symphonique de Montréal constituent environ 45% de son budget total d'opération. Les dons, souscriptions et commandites totalisent environ 10% de ce même budget. Enfin, les subventions des gouvernements à l'Orchestre symphonique de Montréal atteignent environ 45%.

Depuis les 3 ou 4 dernières années, malgré des revenus accrus et des subventions généralement à la hausse, la situation s'est détériorée au point de conduire à un déficit accumulé dépassant le 1/2 million. Ce déficit semble dû en grande part à des changements de programmation, à des erreurs administratives et aux coûts extrêmement onéreux des saisons d'été.

La plus récente crise financière a pu être résorbée en partie, grâce à l'action du Ministère des Affaires culturelles, au moyen d'une subvention spéciale et aussi grâce à une campagne de souscription qui a connu d'excellents résultats.

Il faut toutefois noter que certains facteurs générateurs de la crise ne semblent pas éliminés, et sont susceptibles de provoquer une nouvelle crise. Par exemple, la saison d'été 1974, assez hasardeuse et largement improvisée, s'est soldée par un déficit de près de \$300,000.

Il est évident que l'avenir de l'Orchestre symphonique de Montréal repose en grande partie sur la compétence, l'imagination, l'initiative et le dynamisme de son équipe administrative, de façon à instaurer une action nouvelle, vigoureuse et bien définie, permettant

à chacun, employé régulier ou bénévole, d'oeuvrer efficacement. La direction de l'Orchestre symphonique de Montréal doit mieux définir les responsabilités de chaque poste et l'autorité qui en découle. Elle doit assurer une meilleure coordination des idées et des initiatives de chaque comité.

Certains aspects des activités de l'Orchestre symphonique de Montréal ont retenu l'attention du groupe de travail: la saison d'été, les services de l'Orchestre symphonique de Montréal à l'Opéra du Québec et la saison d'abonnement proprement dite.

A- Saison d'été

Depuis 1967, l'Orchestre symphonique de Montréal a prolongé considérablement sa saison d'été, laquelle est devenue lourdement déficitaire sur le plan financier, hasardeuse et bien souvent improvisée sur le plan artistique. L'Orchestre symphonique de Montréal ne semble pas encore avoir trouvé une formule adéquate, valable et rentable pour une saison de 10 à 12 semaines.

Le groupe de travail constate avec les dirigeants de l'Orchestre symphonique de Montréal que le déficit accumulé provient en grande partie des activités de l'été. Cette situation doit être étudiée en profondeur par l'Orchestre symphonique de Montréal. Pour l'instant, il semble très difficile d'envisager une solution à long terme à ce problème crucial sans une aide spéciale des Gouvernements (sous forme de subvention ou contrat de services) ajoutée à d'autres commandites privées.

B- Opéra

Les services de l'Orchestre symphonique de Montréal requis par l'Opéra du Québec pour sa saison annuelle

comprennent une moyenne de 6 à 7 semaines de travail pour les musiciens. L'arrêt des activités de l'Opéra du Québec créerait une diminution des revenus annuels de l'Orchestre symphonique de Montréal d'environ \$250,000. et réduirait d'autant le contrat annuel des musiciens. Cet état de choses serait catastrophique pour la vie musicale au Québec et dangereux pour la permanence et la survie des orchestres professionnels (à Québec, l'Orchestre symphonique assure de 3 à 4 semaines de services à l'Opéra du Québec et reçoit environ \$60,000. de revenus annuels).

C- Saison d'abonnement

Le groupe de travail se réjouit de la qualité croissante de l'Orchestre symphonique de Montréal grâce à des programmes généralement bien équilibrés et à des solistes et chefs de prestige. L'effort en faveur du contenu québécois doit cependant être accru considérablement (création et diffusion des oeuvres, engagement des solistes et chefs).

A cet effet, le groupe de travail recommande que les normes relatives au "contenu québécois" des manifestations symphoniques déjà établies par le

Ministère des Affaires culturelles, soient à l'avenir rigoureusement appliquées.

Nous ne saurions trop encourager l'Orchestre symphonique de Montréal à intensifier son activité au delà de la Place des Arts, au moyen de manifestations de qualité, à prix raisonnables, dans le but de rendre accessible à toutes les couches de la société un élément culturel indispensable.

B- L'Orchestre symphonique de Québec

L'Orchestre symphonique de Québec est doté d'un statut de permanence depuis près de 14 ans, offrant une saison de 25 à 30 semaines (27 semaines pour 1974-1975). Formé d'environ 65 instrumentistes, il se situe à mi-chemin entre l'orchestre de type classique et le grand orchestre symphonique (de 85 à 100 musiciens environ).

Le répertoire emprunte à l'une ou l'autre de ces catégories. L'emploi de surnuméraires pour jouer un grand nombre d'oeuvres du répertoire romantique et contemporain est chose courante.

L'Orchestre symphonique de Québec a fait, depuis une douzaine d'années, un effort particulier en faveur de la création et de la diffusion d'oeuvres canadiennes et a aussi contribué à promouvoir la carrière de nombreux québécois, chefs d'orchestre et solistes.

L'Orchestre symphonique de Québec a favorisé la renaissance du Choeur symphonique et s'est fait un point d'honneur de reprendre ses concerts dans plusieurs villes situées en dehors du Québec métropolitain.

Ceci dit, il n'en reste pas moins que la situation actuelle de l'Orchestre symphonique de Québec est précaire à plus d'un point de vue. L'Orchestre symphonique de Québec est subventionné par le Ministère des Affaires culturelles et le Conseil des Arts du Canada à raison d'un montant équivalant à 2/3 de son budget total d'opération, ce qui constitue un pourcentage particulièrement élevé au Canada. Malgré des efforts soutenus, l'Orchestre symphonique de Québec n'a jamais réussi à dépasser le tiers de son budget d'opération en revenus directs (recettes de guichets et dons privés).

A ce propos, la participation financière de la Ville de Québec à l'Orchestre symphonique de Québec est à peu près inexistante, contrairement à ce qui se passe à Montréal. La subvention annuelle ne correspond même pas à la somme annuelle versée par l'Orchestre symphonique de Québec à titre de taxe d'amusement.

Depuis l'avènement du Grand Théâtre, l'intérêt du public pour l'Orchestre symphonique de Québec ne s'est pas traduit par une augmentation sensible de l'indice de fréquentation. De plus, le contrat offert aux musiciens de l'Orchestre symphonique de

Québec n'étant que de six mois environ, il est impossible de toujours assurer un recrutement d'instrumentistes de valeur.

Devant la présente situation qui ne paraît pas devoir s'améliorer, le groupe de travail doute sérieusement de la viabilité de l'Orchestre symphonique de Québec dans sa forme actuelle. Dans le but d'arriver à coordonner l'activité des orchestres à Montréal, à Québec, et ailleurs, il propose ce qui suit:

A- L'Orchestre symphonique de Montréal, maintenu avec des effectifs de quelque 100 musiciens, partage ses services entre Montréal et Québec pour le grand répertoire symphonique proprement dit.

B- L'Orchestre symphonique de Québec devient un orchestre de type classique de 45 musiciens de qualité égale à celui de Montréal, et partage ses activités entre Québec, Montréal et les autres villes pouvant accueillir un orchestre de ce type, dans le cadre d'une saison d'une quarantaine de semaines.

Cette nouvelle orientation de l'Orchestre symphonique de Québec va permettre d'offrir aux instrumen-

tistes qualifiés un contrat plus avantageux que celui qui prévaut en ce moment. Cette hausse de qualité artistique et ce nouveau partage du répertoire dans un cadre d'échanges réguliers doivent normalement se traduire par une augmentation du public, autant à Québec qu'à Montréal.

Enfin, une fois un calendrier de tournées mis en place, ces deux orchestres permettront à un plus grand nombre de québécois, sur un plus large territoire, l'accès à la musique d'orchestre. Ceci répond à la politique de décentralisation du Ministère des Affaires culturelles.

De plus, il est éminemment souhaitable que les deux orchestres favorisent, à l'intérieur de leurs cadres et de leurs saisons, la formation de petits ensembles de tournées à l'exemple de maints orchestres européens et américains.

Il va sans dire que la nouvelle formule proposée nécessitera, au plan financier, un budget tout au moins équivalent, sinon supérieur, à celui présentement établi, en raison du réajustement du traitement des musiciens de Québec et autres frais inhérents à la mobilité des deux orchestres.

Normes relatives au "contenu québécois" des manifestations symphoniques et lyriques

Afin de promouvoir, au sein de la programmation des orchestres symphoniques de Montréal et de Québec, une juste présence d'oeuvres de compositeurs québécois ainsi que de solistes et de chefs d'orchestre québécois, le ministère des Affaires culturelles institue un système de primes complémentaires.

Ces primes sont destinées à s'ajouter à la subvention de base et les sociétés symphoniques y seront admissibles selon les normes suivantes:

A) Normes relatives à la présence d'oeuvres de compositeurs québécois: \_\_\_\_\_

Pour chacune des oeuvres symphoniques de compositeurs québécois qu'ils présenteront dans le cours de leurs saisons régulières, les orchestres recevront une prime complémentaire de \$4,000. jusqu'à concurrence d'une prime maximale de \$20,000.

B) Normes relatives à l'engagement de solistes et de chefs d'orchestre québécois: \_\_\_\_\_

1) Pour chacun des artistes québécois qu'ils engageront dans le cours de leurs saisons

régulières, les orchestres recevront une prime complémentaire de \$1,500. jusqu'à concurrence d'une prime maximale de \$15,000.

- 2) Cette prescription exclut du calcul des primes les distributions des spectacles lyriques, mais elle inclut les solistes des grandes oeuvres chorales (ex. la "Neuvième symphonie" de Beethoven), ainsi que les chefs d'orchestre des spectacles lyriques;
- 3) Cette prime s'appliquera à des engagements distincts d'un même artiste, mais ne tiendra pas compte des reprises d'un même concert non plus que des représentations successives d'un même spectacle lyrique.

#### Définition

Est considéré comme québécois, aux fins des présentes normes:

- A) tout musicien canadien qui a sa résidence habituelle au Québec;
- B) tout musicien d'origine québécoise, même si, pour fins d'études ou de carrière, il réside temporairement hors du Québec;
- C) tout musicien néo-canadien qui a sa résidence habituelle au Québec depuis au moins un an.

### Orchestre des jeunes du Québec

L'apprentissage du métier de musicien d'orchestre professionnel a connu au Québec, depuis le statut permanent des orchestres de Montréal et de Québec, certains résultats parfois valables et positifs, mais souvent fragiles, fragmentaires et désordonnés.

Depuis une dizaine d'années, ces deux orchestres ne réussissent pas encore à recruter, pour leurs besoins, suffisamment de jeunes instrumentistes québécois bien préparés à assumer leur rôle au sein de ces organismes. Ces orchestres ( dont la vocation première n'est pas essentiellement d'assurer l'apprentissage du métier de musicien d'orchestre, mais bien plutôt d'en démontrer les résultats ) font appel, bien souvent, à des musiciens étrangers pour combler les postes vacants et en vue de s'assurer un recrutement de qualité. Bien sûr, d'autres facteurs ont aussi contribué à plus ou moins favoriser l'entrée des musiciens québécois au sein de ces orchestres, alimentant de la sorte une critique, une méfiance maintes fois publiquement exprimées vis-à-vis les politiques administratives et musicales de ces orchestres.

Devant cet état de choses, faut-il alors conclure à une

carence de qualité de l'enseignement musical professionnel au Québec ? A ce propos, il faut admettre que la plupart des grandes écoles, facultés et conservatoires de Musique au Québec ont eu et ont toujours des programmes d'étude prévoyant un tel entraînement au métier de musicien d'orchestre, mais force est de constater que la fragmentation ou la prolifération de groupes orchestraux formés d'étudiants même talentueux et enthousiastes, n'assure pas nécessairement la continuité, la rigueur et la qualité indispensables au véritable apprentissage de ce métier.

Tous les étudiants inscrits dans ces écoles et qui se destinent principalement à l'étude d'un instrument d'orchestre doivent consacrer et ce, pendant de longues années, la majeure partie de leur temps à un travail individuel de maîtrise technique de l'instrument ainsi qu'au développement graduel de leurs dons musicaux, sans négliger une formation académique suffisante et indispensable à leur épanouissement humain et social.

Au mieux, ces étudiants auront la chance d'amorcer une expérience orchestrale à raison d'une centaine d'heures au plus chaque année, et ce pendant les deux ou trois dernières années précédant la fin des études. Ce maigre résultat pâlit devant les exigences actuelles d'un orchestre profession-

nel qui nécessitent du musicien déjà aguerri et expérimenté un travail pouvant totaliser un millier d'heures annuellement.

La disproportion est flagrante en soi et ne tient même pas compte de celle qui implique la nécessité du double ou du triple du temps exigé, par un orchestre d'étudiants, pour la préparation d'un concert de niveau professionnel.

Il fut un temps, certes, où les jeunes finissants ou diplômés de nos maisons d'enseignement musical pouvaient assez normalement "entrer dans un orchestre" nantis d'une expérience embryonnaire, d'une technique suffisante, riches de talent et d'enthousiasme. Cette période correspondait alors à un niveau de qualité des orchestres aujourd'hui totalement dépassé.

Pour assumer cette évolution et préparer adéquatement une relève de la plus haute qualité capable de se mesurer aux candidatures d'origine étrangère, il y a peut-être lieu de réfléchir sur les méthodes d'apprentissage et d'entraînement au métier actuel de musicien d'orchestre.

En ce sens, une expérience pancanadienne réalisée depuis quelques années par l'Orchestre national de la Jeunesse (National Youth Orchestra) a donné des résultats assez étonnants. Un entraînement d'un mois, au cours de chaque été, réservé à près d'une centaine des meilleurs jeunes instrumentistes canadiens, choisis évidemment, par audition et concours, et travaillant intensément, à raison de plusieurs heures par jour, un répertoire symphonique et de musique de chambre (répertoire forcément limité mais exigeant) sous la direction de musiciens (canadiens et étrangers) expérimentés dans chacune des familles ou sections de l'orchestre et d'un chef choisi pour sa vaste connaissance du répertoire, son expérience du métier orchestral et ses aptitudes au travail d'équipe avec des jeunes, a souvent produit des résultats assez extraordinaires et enthousiasmants, facilement démontrés lors de concerts publics.

Il va sans dire que plusieurs jeunes musiciens québécois (une vingtaine chaque année environ) bénéficient ou ont bénéficié de cette expérience.

A notre avis, cette méthode d'entraînement et d'apprentissage, pour valable qu'elle soit, n'en paraît pas moins incomplète et fragmentaire. La limite de la période de travail (un mois par année), du répertoire joué, ainsi que le renouvellement constant des effectifs (les mieux favo-

risés pouvant bénéficier de l'expérience pendant deux ou trois étés seulement ) n'assurent malheureusement pas l'acquisition d'un solide métier d'orchestre.

Nous touchons là l'essentiel du véritable entraînement, soit une continuité dans le travail répartie sur une plus longue période de temps. Devant l'urgence des besoins actuels et futurs du Québec, nous croyons que ces principes doivent être concrétisés sous la forme d'un orchestre permanent permettant à des jeunes musiciens de connaître et vivre les conditions de métier quasi identiques à celles qui prévalent dans les orchestres professionnels, comblant ainsi le voeu maintes fois exprimé par d'éminentes personnalités musicales du Québec, du Canada et d'ailleurs.

Nous recommandons donc que le Ministère des Affaires culturelles du Québec assure la création prochaine d'un orchestre symphonique permanent connu sous le nom de "l'Orchestre des Jeunes du Québec", qu'il le dote de moyens financiers suffisants avec indexation assez flexible afin d'assurer son fonctionnement et son développement.

Le groupe de travail croit nécessaire d'en déterminer ici les modalités de création et d'action.

Modalités concernant la constitution  
de l'Orchestre des Jeunes du Québec

- 1) Orchestre symphonique de type classique, pouvant comprendre jusqu'à 50 musiciens, et selon les divisions admises par familles d'instruments: cordes: 10/8/6/6/4, bois, vents, cuivres: 2/2/2/2, percussions, harpe, etc.
- 2) Admission réservée aux seuls musiciens québécois, par voie d'audition et de concours devant jury.
- 3) Limite d'âge de l'admissibilité fixée à 25 ans. Exceptionnellement, cette limite pouvant être dépassée dans le but de compléter certains postes autrement vacants.
- 4) Saison annuelle de travail d'environ 30 semaines, répartie en 2 sessions de 15 semaines fixées selon un calendrier correspondant à peu près à celui des orchestres professionnels.
- 5) Contrat prévoyant une moyenne de 7 services/semaine ( environ 20 heures/semaine ) dont 5 services réservés au travail de l'orchestre (ensemble et sections) pro-

prement dit et 2 services au travail de musique de chambre.

- 6) Moniteurs désignés parmi les "premiers pupitres" ou "solistes" des orchestres symphoniques de Montréal et Québec (ou d'ailleurs, si nécessaire) afin de vérifier et superviser le travail de chacune des sections de l'orchestre.
- 7) Chef d'orchestre titulaire, chef d'orchestre assistant, ou chefs invités choisis par un jury spécial.

Le contrat relatif à l'engagement de ou des chefs d'orchestre devra aussi prévoir des cours de direction d'orchestre pour certains étudiants admis par concours à cette discipline.

- 8) La saison annuelle de l'orchestre devra prévoir la préparation et la présentation publique d'au moins 5 programmes de concert en y incluant, autant que possible, des oeuvres canadiennes, ainsi que des concertos joués par des jeunes solistes québécois choisis par audition et concours. La réalisation de ces concerts publics devra être assurée grâce à l'aide du Ministère des Affaires culturelles.

- 9) Engagement d'un personnel permanent pour assurer le fonctionnement et l'administration de l'orchestre:

- 1 directeur général (musicien professionnel)
- 1 gérant d'orchestre (musicien professionnel)
- 1 administrateur
- 1 publiciste
- 2 employés de secrétariat

Ce personnel permanent pouvant être rattaché, s'il y a lieu, à l'administration de l'un ou l'autre des orchestres symphoniques actuels (Montréal ou Québec).

- 10) Possibilité d'échanges de jeunes musiciens d'orchestre avec d'autres formations canadiennes ou étrangères, selon des règles de réciprocité à établir. Même politique à établir pour la présentation de concerts publics ailleurs qu'au Québec.

- 11) Contrat individuel offert à chaque musicien de l'orchestre, sur la base d'une saison annuelle (30 semaines) et contre rémunération ne dépassant pas en moyenne \$4,000. suivant entente préalable avec le Syndicat des Musiciens.

Ce contrat pourra être renouvelé au maximum pour 2 autres saisons annuelles, consécutives ou non.

- 12) Prévoir une entente avec le Syndicat des Musiciens afin que tout poste vacant, dans les orchestres symphoniques de Québec et de Montréal, soit prioritairement comblé à la suite d'auditions prévues à cette fin, par un membre de l'Orchestre des Jeunes du Québec.

Projet d'un Conseil supérieur

de la Musique, de l'Art lyrique

et de la Danse

Au terme de la présente étude et après examen attentif et objectif des faits, il ne nous paraît pas exister, au sein des organismes symphoniques, lyriques et chorégraphiques du Québec, une volonté et un souci mutuels de planification et de coordination, à court et à long terme, dans l'élaboration du répertoire, de la programmation et du calendrier d'activités. Ces organismes, à vocation complémentaire, se consultent rarement et agissent très souvent indépendamment les uns des autres dans leur discipline respective. De là naît souvent de la confusion, du déséquilibre, des malentendus, se transposant au plan financier en frais onéreux, voire superflus, sans compter des efforts dispersés pour atteindre un public déjà abondamment sollicité.

Le groupe de travail propose donc la création par le Ministère des Affaires culturelles d'un organisme chargé expressément d'assurer la conception, la réalisation et la coordination de toutes les activités symphoniques, lyriques et chorégraphiques au Québec. Cet organisme, que l'on peut désigner sous le nom de Conseil supérieur de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse, aura pour mission, après consultation et étude avec les régies de la Place des Arts de Montréal

et du Grand Théâtre de Québec ainsi que les organismes qui font l'objet du présent rapport, d'établir un calendrier complet des manifestations musicales, lyriques et chorégraphiques et d'en surveiller la réalisation. Il lui incombera aussi de procéder à l'analyse des prévisions budgétaires soumises par chaque organisme et de faire part au ministre de toute recommandation ou suggestion jugée pertinente.

Ce Conseil supérieur, à l'exemple du Conseil supérieur de l'Education, peut devenir en quelque sorte l'organisme officiel de consultation pour la planification et l'édification d'une politique globale dans les disciplines de la musique, de l'art lyrique et de la danse.

Projet de nouveaux modes de subventions

Jusqu'à ce jour, les subventions totales de toutes sources n'ont jamais rejoint la croissance des frais d'où augmentation continuelle des déficits de presque tous les organismes subventionnés. En effet, la courbe des dépenses n'a jamais été compensée et ne peut pas l'être par la courbe des revenus.

Dans l'état actuel de leurs ressources financières, les différentes instances de subventions aux arts d'interprétation sont déjà impuissantes à assurer la survie, à court et à moyen terme, des organismes artistiques essentiels.

Ce n'est donc que par une nouvelle ventilation de leurs ressources ou par de nouvelles techniques de subventions que les gouvernements pourront contrer la fatalité de l'exponentiel.

Dans cette ligne de pensée, le groupe de travail est convaincu que deux techniques seulement permettront de résoudre le problème, la première de ces techniques relevant de l'autorité des gouvernements, l'autre de la générosité et du sens civique des entreprises privées, tant multinationales que nationales.

## 1. Les Gouvernements

S'inspirant d'une méthode utilisée avec succès dans d'autres pays et plus particulièrement en Italie pour la renaissance de la Scala de Milan au lendemain de la guerre, le groupe de travail recommande que les arts d'interprétation soient statutairement subventionnés à partir de prélèvements pratiqués sur les revenus d'une taxe donnée, à condition que ces revenus soient progressivement croissants, les mécanismes de gestion et la liste des organismes jugés essentiels restant à définir. Cette technique est déjà utilisée par le Conseil des Arts de Montréal.

## 2. L'entreprise privée

Le groupe de travail recommande la constitution, à partir des contributions de l'industrie privée, d'un fonds de capital dont les revenus seront affectés au soutien des arts d'interprétation.

Il va de soi que les subventions éventuelles, provenant à la fois des gouvernements et de l'entreprise privée, devront être accordées selon des critères, des normes et des priorités identiques, acceptées de part et d'autre après des consultations et des études appropriées.

Recommandations générales et relatives

à l'Opéra, à la Danse et à la Musique

symphonique

Opéra

Le groupe de travail recommande:

1. Qu'aucune décision touchant la poursuite des activités de l'Opéra du Québec, sous une forme ou sous une autre, ne doit être prise par le Ministère des Affaires culturelles avant que le problème du déficit accumulé soit réglé.
2. Que toute nouvelle politique de l'opéra au Québec respecte l'esprit original de l'axe Montréal-Québec en vue d'assurer une réciprocité, une mise en commun et un échange des moyens artistiques et techniques dans les deux villes.
3. Que l'orientation future de l'opéra au Québec, principalement dans le choix du répertoire et la production des oeuvres, s'inspire davantage d'un esprit de recherche, d'invention, de création et de renouvellement des mises en scène, en prolongement de la pensée des grands réformateurs du théâtre au XXème siècle.

4. Que l'activité future de l'opéra au Québec soit placée sous l'autorité d'un directeur artistique permanent à la fois homme de métier et professionnel de premier plan, capable d'instaurer les politiques nouvelles qui font l'objet des recommandations précédentes.
5. Que parallèlement, un contrôle administratif et financier rigoureux soit établi pour soutenir, coordonner et compléter l'action du directeur artistique.
6. Que la présentation de spectacles lyriques dans d'autres centres urbains soit réalisée en adaptant certaines des productions destinées d'abord à Montréal et à Québec.

7. Que le Ministère des Affaires culturelles assure la création d'un atelier d'art lyrique dispensant un entraînement propre à tous les métiers de la scène, ainsi qu'un apprentissage théâtral et musical pour les jeunes chanteurs et chanteuses qui se destinent à la carrière lyrique.

8. Que le soutien du Ministère des Affaires culturelles en faveur de l'art lyrique au Québec soit réévalué et considérablement augmenté selon les exigences des nouvelles politiques recommandées.

## Danse

Le groupe de travail recommande:

1. Qu'une école d'Etat ou Conservatoire devant succéder à l'actuelle Ecole supérieure des Grands Ballets Canadiens, soit créée en vue d'assurer la formation professionnelle des danseurs.
2. Que le Ministère des Affaires culturelles entreprenne immédiatement l'étude technique complète pour fixer les normes pédagogiques, administratives et financières préalables à l'établissement de cette école.
3. Que la priorité essentielle des Grands Ballets Canadiens soit le maintien d'une compagnie de la plus haute qualité, apte à promouvoir la création, la production et la diffusion de spectacles chorégraphiques en tenant compte du contenu québécois.

4. Que la création et le développement, au sein des Grands Ballets Canadiens, d'un groupe de tournée de calibre professionnel soient favorisés afin de permettre à toutes les régions du Québec l'accès à cet art.
  
5. Qu'un atelier chorégraphique en vue d'assurer la formation des chorégraphes et la création de nouveau répertoire soit maintenu et développé au sein des Grands Ballets Canadiens.
  
6. Que le Ministère des Affaires culturelles continue d'appuyer financièrement l'effort d'autres groupes voués spécifiquement à la danse contemporaine et/ou à la recherche chorégraphique dans la mesure de l'originalité et de la qualité de leurs réalisations.
  
7. Que l'aide financière du Ministère des Affaires culturelles soit plus substantielle dans le domaine de la danse, afin d'assurer un plus grand épanouissement de l'art chorégraphique au Québec.

Orchestres symphoniques

Le groupe de travail recommande:

1. Que l'Orchestre symphonique de Montréal, avec ses quelque 100 musiciens, poursuive ses activités tout en partageant ses services entre Montréal et Québec pour le grand répertoire symphonique proprement dit.
2. Que l'Orchestre symphonique de Québec devienne un ensemble de type classique d'environ 45 musiciens, de qualité égale à celui de Montréal, partageant ses activités entre Québec et Montréal et autres villes dans le cadre d'une saison d'une quarantaine de semaines.
3. Que les deux orchestres suscitent, à l'intérieur de leurs cadres et de leurs saisons, la formation de petits ensembles de tournée, afin de collaborer à l'action de diffusion culturelle du Ministère.

4. Que l'Orchestre symphonique de Montréal concentre des efforts particuliers à la planification de ses saisons d'été, tout en tenant compte de ressources financières disponibles à cet effet.
  
5. Que la programmation de l'Orchestre symphonique de Montréal tienne compte désormais du contenu québécois, selon les normes du Ministère des Affaires culturelles, lesquelles devront être appliquées rigoureusement dans l'avenir.
  
6. Que l'Orchestre symphonique de Montréal multiplie ses activités dans la région métropolitaine par des concerts de qualité à prix raisonnables.
  
7. Que le Ministère des Affaires culturelles réajuste si nécessaire l'aide financière accordée aux orchestres pour la mise en vigueur des recommandations précédentes.

8. Que le Ministère des Affaires culturelles prenne l'initiative de la création très prochaine de l'Orchestre des Jeunes du Québec et qu'il le dōte de moyens financiers suffisants pour faciliter l'apprentissage du métier de musicien d'orchestre professionnel, contribuer au lancement de jeunes chefs et solistes québécois, et assurer normalement la relève des orchestres permanents.

## Recommandations générales

Le groupe de travail recommande:

1. Qu'un Conseil supérieur de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse soit institué par le Ministère des Affaires culturelles dans le but de planifier et de coordonner les activités, les programmes et les tournées des organismes à vocation complémentaire, d'en évaluer les besoins administratifs et financiers conjointement avec leurs responsables et de proposer toute action pertinente au Ministre des Affaires culturelles du Québec.
  
2. Que le Gouvernement du Québec évalue la possibilité de construire un pavillon spécial au Centre d'Arts d'Orford pour accueillir les orchestres, les sociétés lyriques et chorégraphiques du Québec à l'intérieur d'un important festival musical d'été sur le modèle de Tanglewood et de Saratoga.

3. Que les organismes, qui font l'objet du présent rapport, ainsi que tous les organismes culturels à but non lucratif subventionnés par le Ministère des Affaires culturelles, bénéficient de tarifs privilégiés de location pour les salles de la Place des Arts et du Grand Théâtre de Québec.
  
4. Qu'un atelier commun pour la fabrication des décors et des costumes soit constitué dans le but de coordonner les efforts et d'amortir les frais, afin de mieux desservir les besoins de l'opéra et de la danse.
  
5. Que toute modification éventuelle des activités lyriques au Québec tienne compte de la participation essentielle des deux orchestres.



Annexes I, II et III

# MAGAZINE CULTUREL

Alors que, pour le théâtre parlé, le goût, la mode... et par conséquent les programmes se succèdent à une cadence accélérée, sous l'effet de fluctuations le plus souvent imprévisibles, les scènes qui ont affaire à la musique — opéra et opérette — témoignent au contraire, dans la République fédérale, d'une constance qui ne peut que frapper dès le premier abord. La RAF compte au total 59 théâtres consacrés à la musique, parmi lesquels il en est qui doivent se tirer d'affaire avec des moyens financiers fort limités. Des villes telles que Rendsburg, Hof, Luneburg, Pforzheim — pour n'en citer que quelques-unes de moins de 100 000 habitants — jouent régulièrement des opéras et opérettes classiques; elles entretiennent donc, à leurs frais, tout ce qui est nécessaire à cet effet: orchestre, solistes, chœur de chant et corps de ballet, et elles jouent avec le même déploiement scénique que Harnbourg, Francfort, Munich ou Dusseldorf. Il s'ensuit nécessairement que le répertoire

## L'OPÉRA EN ALLEMAGNE

qui leur est accessible est quelque peu restreint et que les premières qui entrent pour elles en ligne de compte peuvent être assez vite énumérées.

Celui donc qui, à la lecture des statistiques de fréquentation, s'étonnerait de constater que l'opérette de Franz Lehár «La Veuve joyeuse» y figure en toute première place, s'étonnera peut-être encore davantage de trouver immédiatement après «La Flûte enchantée» de Mozart. Et ce ne sont pas seulement les opéras des très grandes villes qui valent à ce chef-d'œuvre une telle place de choix: elle lui est acquise aussi, par exemple, par le Théâtre municipal de Ratisbonne.

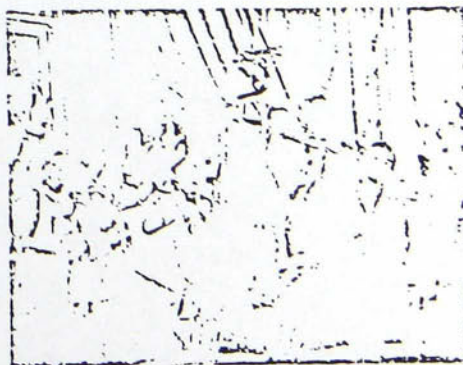
Bien entendu, les opéras à succès de Wagner et de Verdi se rangent aux places immédiatement suivantes. Les hautes exigences techniques que postulent ces grandes œuvres et, d'autre part, l'échelle de comparaison dont dispose aujourd'hui un public déjà abondamment et excellemment servi par les disques et la radio, obligent les scènes qui produisent de tels chefs-d'œuvre à des performances toutes particulières, faute de quoi elles ne sauraient se maintenir. Il y a donc lieu de considérer comme des réussites bien dignes d'admiration le fait que des villes «moyennes» telles que Pforzheim, Ratisbonne, Würzburg, Giessen et Mayence aient donné avec un succès en tous points mérité des œuvres aussi difficiles que, respectivement, Don Carlos, Aida, Rigoletto, La Traviata et Lohengrin.

Mais les ressources limitées dont disposent ces villes, et la nécessité où elles sont de ne les employer qu'à bon escient, les obligent aussi à représenter des œuvres qui ne risquent pas de se heurter à la résistance du public. Car l'attitude la plus souvent négative de celui-ci vis-à-vis d'œuvres modernes, lesquelles, après un certain succès d'estime lors de leur première, ne tardent pas à sombrer dans l'oubli, met les théâtres subventionnés (et toutes les scènes «musicales» touchent telle ou telle forme de subvention) en face de problèmes nombreux et variés, qui ne se réduisent pas à la seule question financière. Plus d'une salle qui tenait à ne présenter qu'un répertoire d'avant-garde a dû payer son intransigeance par l'abstention quasi totale de son public.

On a cependant réussi, dans la plupart des cas, à créer et à maintenir des programmes tout à la fois suffisamment éloignés des clichés et facilement accessibles au grand public. C'est ainsi, par exemple, que Fribourg a mis à l'étude «Das schlaue Fuchslein» de Janacek, Giessen «Die vier Grobiane» de Wolf-Ferrari, Kiel «Porgy and Bess» de Gerstwin et Oldenburg «Katja Kabanowa» de

Janacek. On a donc là dépassé largement le domaine de l'opérette, du spectacle de pure distraction, et poussé jusqu'à mettre en discussion — encore que sous une forme modérée — le caractère problématique de l'opéra. Les scènes des très grandes villes, par contre, n'ont guère été encouragées dans les efforts qu'elles ont faits pour pousser plus avant dans le champ d'action de l'opéra contemporain. A s'en référer au «Simplicius Simplicissimus» d'Amadeus Hartmann, qui a été donné à Francfort, ou encore au «Belagerungs Zustand» de Kelemen, qui traite d'une manière agressive de la dialectique du pouvoir et de la révolte, il semblerait au premier abord qu'il faille se ranger à l'opinion de Pierre Boulez assurant que «depuis le Wozzeck d'Alban Berg (1925) il n'a plus été composé d'opéra qui valût la peine d'être discuté». En fait, pourtant, l'assertion qui proclame que la dernière heure de l'opéra serait déjà venue, se trouve reléguée tous les jours... même si le «Diable de Loudun», de Penderecki, a été joué à Hambourg devant des salles à moitié vides et si la représentation de «Ashmadai», de Tal, s'est soldée par un échec éclatant. Günther Rennert, par contre, a fait jouer récemment à Munich les deux œuvres les moins populaires de Puccini — à savoir «Gianni Schicchi» et «Le Manteau» — à vrai dire en une mise en scène magistrale et avec la voix du célèbre baryton Dietrich Fischer-Dieskau, leur assurant par là un succès triomphal: ainsi était prouvé, une fois de plus, combien la puissance d'attraction d'un thème donné peut croître avec l'interprétation qui en est faite.

On ne saurait bien sûr s'attendre à ce que, au théâtre municipal de la ville wurtembergeoise d'Ulm, la musique dodécaphonique, avec instruments électroniques et mise en scène d'avant-garde, puisse absolument fasciner le public... puisque cela n'est pas même le cas à Berlin ni à Stuttgart. Il est néanmoins possible de donner encore aujourd'hui, dans cette même cité souabe d'Ulm-sur-le-Danube, les «Contes d'Hoffmann» (Hoffmanns Erzählungen) devant des salles archicomplètes. Nuremberg, deux fois plus peuplée que ne l'est Ulm et d'un niveau culturel notablement plus élevé — avec pourtant, elle aussi, seulement un théâtre de ville moyenne — a donné avec succès, dans sa forme originale, le «Cardillac» de Paul Hindemith, et même enfin aussi le «Moïse et Aaron» de Schönberg. Si pourtant le «Gasparone» de Millocker occupe bien plus souvent l'affiche de ce



La vedette de l'opérette «La Veuve joyeuse»: Anja Silja dans le rôle principal (à Francfort)

même théâtre, voilà qui n'a guère besoin d'explication supplémentaire.

Aujourd'hui encore, le «Barbier de Séville» de Rossini, nouvellement mis en scène à Munster et à Detmold, se range, dans la faveur du public, bien avant son «Italienne à Alger» (donnée récemment à Augsburg), avant aussi sa «Cenerentola», œuvre de parade de la Scala de Milan (mise en scène à Kaiserslautern). Et pour les conseillers artistiques et littéraires des théâtres se renouvelle sans cesse la constatation que le «Cavalier à la Rose» «se vend» beaucoup plus facilement que la «Femme sans ombre», qui a pourtant obtenu à Nuremberg un bon succès d'estime. Bien entendu Carmen, Fidelio et Rigoletto sont joués à peu près partout, tandis que, si un théâtre met à l'étude la «Lulu» d'Alban Berg, il doit clairement se rendre compte de prime abord que seules une distribution spectaculaire et une mise en scène confinant au sensationnel peuvent lui assurer un succès satisfaisant.

Si, d'après la statistique, le «Don Giovanni» de Mozart — même quand il est mis en scène à Berlin



Sabine Hass et Robert Granzner, vedettes de l'opéra «La Flûte enchantée» (à Munich)

par une personnalité telle que Rudolf Noelle — n'atteint pas, il s'en faut de beaucoup, la force d'attraction des «Noces de Figaro», c'est là un fait qui témoigne une fois de plus du caractère imprévisible, résultant de multiples impondérables, des réactions du public. De même encore on pourrait s'attendre à ce que «La Bohème» de Puccini se range parmi les œuvres qui emportent le succès et ont tôt fait de remplir les caisses des théâtres. D'une statistique établie par l'Opéra de Francfort il ressort pourtant que, pour une série de représentations de cette pièce maîtresse du bel canto italien, 75 pour cent seulement des places ont été occupées, tandis que pour «Hansel und Gretel» de Humperdinck la proportion a atteint près de 90 pour cent.

De nombreux sondages ont été effectués au sujet de la structure de la clientèle des théâtres, de l'intérêt du public et de ce qu'il attend des programmes. La constatation que plus de 51 pour cent des Allemands qui fréquentent l'opéra sont âgés de plus de 45 ans ne fut pas sans provoquer le vif étonnement des jeunes organisateurs scéniques. Et la proportion des spectateurs âgés est même encore plus élevée lorsqu'il s'agit des abonnées. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si, au cours des années, l'opéra classique n'a rien perdu de l'attrait qu'il exerce sur le public, ni que l'opérette classique se soit acquise, elle aussi, une bonne place sur la scène des grands opéras. Il n'en demeure pas moins cependant que le concept de «crise de l'opéra», qui fait, depuis des années, l'objet d'après discussions, continue à exister... principalement dans le cerveau des penseurs. Le public, par contre, semble bien, quant à lui, n'avoir rien à objecter au sujet d'œuvres qui se situent dans la lignée de «Wozzeck» ou du «Cavalier à la Rose».

F. K. Müller

## OPERA

# Les «Troyens» de Berlioz

La preuve que l'imagination  
suffit pour rendre justice à un  
chef-d'œuvre oublié

« Les Troyens », de Berlioz, au Grand Théâtre de Genève. Ne cherchons pas trop loin — ce qui est à notre porte ! Sur la route de Milan, Vienne, Munich ou Londres, arrêtons-nous désormais à Genève pour voir « le Prince Igor » ou « l'Amour des trois oranges » par l'excellente troupe de Zagreb (en octobre), des ballets de Balanchine régisés par lui-même (en novembre), « l'Enlèvement au sérail » avec Edda Moser et Werner Hollweg (en décembre), « l'Or du Rhin » vu par Svoboda (en janvier), « Manon Lescaut » avec Teresa Zylis-Gara (en mars), une « Katia Kabanova » ultra-tchèque (en avril), « le Barbier de Séville » selon Ponnelle (en mai) et la « Salomé » d'Ursula Schröder-Feinen (en juin).

C'est que, avec soixante-huit représentations de treize ouvrages d'une telle qualité et d'une telle variété, avec des distributions aussi homogènes que possible, avec les productions soignées que permet un plateau parmi les plus vastes et les mieux équipés, avec des prix de places remarquablement bas et une fréquentation moyenne qui dépasse donc aujourd'hui les quatre-vingt-quinze pour cent, le Grand Théâtre de Genève est devenu, cette saison, grâce à son nouveau directeur, le Français Jean-Claude Riber, l'une des scènes lyriques les plus sérieuses, les plus actives et les plus dynamiques qui soient en Europe, une maison qui s'est trouvée un style personnel entre le Staatoper de Hambourg et le Covent Garden de Londres.

### Aux confins de l'abstraction

Il n'empêche que d'y monter « les Troyens », de Berlioz, en guise d'ouverture pouvait paraître une entreprise véritablement utopique, pour ne pas dire suicidaire. En effet, ce drame virgilien en cinq actes a une telle réputation de démesure, de longueur, d'inégalité qu'il a dû attendre la fastueuse édition critique en trois volumes de Bärenreiter pour être représenté dans sa quasi-intégralité à Glasgow et à Londres pour le centenaire de la mort du compositeur, en 1969 (1), et à New York en 1973. D'ailleurs, comment Riber aurait-il pu réussir là où Liebermann n'a pas encore osé, alors que l'Opéra de Paris dispose de moyens autrement importants ?

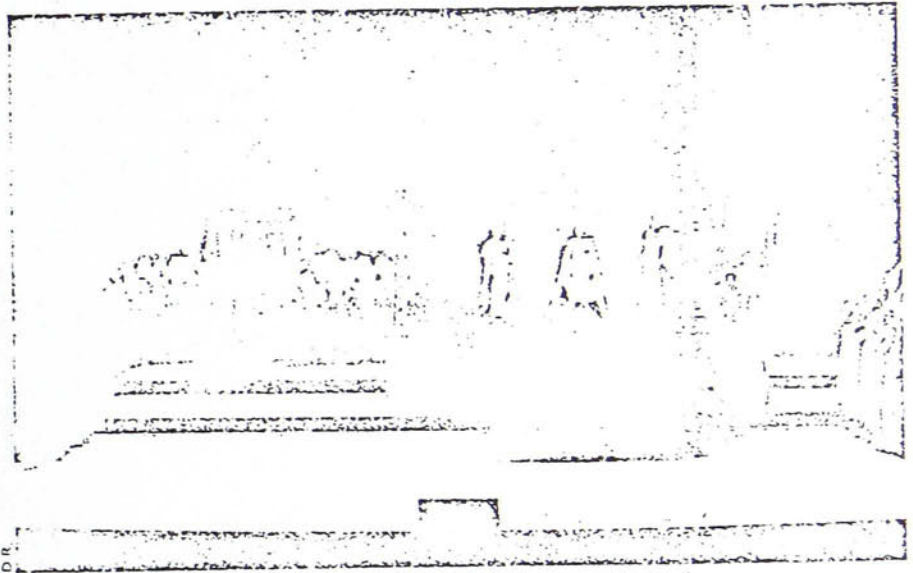
En définitive, après la preuve faite ailleurs que « les Troyens » sont jouables,

(1) Lire « Londres assiste par les Troyens », dans « le Nouvel Observateur » n° 258, du 20 octobre 1969.

ce sera la grande leçon de Genève d'avoir montré qu'il faut moins d'argent que d'imagination et d'application pour leur rendre pleine justice. On saura enfin que le monument berliozien a sa place, l'une des premières, dans tous les théâtres lyriques de langue française qui ne confondent pas l'authenticité avec la reconstitution historique, dans tous les opéras de dimension moyenne où domine l'unité de conception et où le travail collectif et la coordination des ressources passent avant le « vedettisme » de prestige. Dans l'histoire de ce chef-d'œuvre malheureux, oublié ou malmené plus d'un siècle durant, c'est un événement, c'est une date.

cérémonies pompeuses, de défilés interminables et grotesques mais seulement l'immobilité générale, le statisme d'une sorte d'oratorio représenté, sur quoi se détache donc avec contraste le jeu plus éloquent et très précisément dirigé des acteurs. Ce parti n'exclut pas, bien au contraire, quelques images puissantes, d'autant plus spectaculaires, et auxquelles vont concourir toutes les ressources de la machinerie : ainsi de l'entrée du Cheval de Troie ou du départ des trirèmes qui, au dernier acte, s'enfoncent dans la nuit.

Avoir pu confier Didon à Evelyn Lear, Cassandre à Gisela Schröter, Enée à Guy Chauvet et Choroé à Robert Massard, c'est



« LES TROYENS » AU GRAND THÉÂTRE DE GENÈVE  
-Le statisme d'un oratorio représenté-

D'abord, il faut se rendre à l'évidence : avec ses deux parties enchaînées — « la Prise de Troie » et « les Troyens à Carthage » —, l'ouvrage ne dépasse pas les normes d'une soirée raisonnable. Il dure autant que « Tristan » mais moins que « Parsifal », « les Maîtres chanteurs » ou « le Crépuscule ». A Genève, deux longs entractes et une légère coupure dans le ballet du second acte suffisent à lui donner de l'air. Mais encore faut-il assez de force, d'équilibre et de constance dans la réalisation scénique pour que les deux épisodes de « l'Enéide » ne paraissent pas trop séparés, pas trop éloignés l'un de l'autre. Or ici, comme à son habitude, l'illustre scénographe tchèque, Josef Svoboda, dresse d'immenses praticables qui sont mobiles à vue et caractérisent l'aire de jeu en stylisant l'anecdote jusqu'aux confins de l'abstraction. Des voiles, des rideaux, des murs de lumière circonscrivent encore plus cet espace privilégié de l'action dramatique tandis que règne tout autour, chargée d'angoisse, l'ombre de la légende.

C'est là, sous de hauts dais massifs, sur ces terrasses et ces escaliers gigantesques, que Jean-Claude Riber dispose, comme un chœur à l'antique, la foule des Troyens ou des Carthagois, dans les beaux costumes lumineux, eux aussi hors du temps, qu'a dessinés Jarmila Konecna. Il n'y a plus de

fort bien car c'est la garantie d'un haut niveau artistique dans les emplois les plus périlleux. Mais la qualité d'ensemble se juge finalement à la manière dont les seconds rôles sont distribués. Anne-Marie Blanzat en Ascanie, Michèle Vilma en Anna, Jules Bastin en Panthée et treize autres chanteurs, pour la plupart jeunes mais expérimentés, ont été les artisans convaincus et convaincants d'une unité musicale et théâtrale qu'on trouve trop rarement aujourd'hui à l'opéra, même sur les scènes internationales les plus célèbres.

A la tête d'un orchestre de la Suisse romande parfois un peu mince et pas toujours aussi virtuose qu'il aurait fallu, le tout jeune chef américain John Nelson, qui a dirigé l'an dernier les dernières représentations du Met à New York, a conduit tout ce monde avec moins d'éclat gratuit que de vraie passion, que d'ouverture à la sensibilité sonore et au lyrisme berliozien. D'un bout à l'autre, il a littéralement chanté cette partition fleuve, rejoignant ainsi la merveilleuse Evelyn Lear dans une conception simple, fraîche, spontanée de l'épanchement romantique français. Restitués à leur vie immédiate, « les Troyens » retrouvaient leur destin de grandeur. Puissent-ils ne pas retomber dans l'oubli !

MAURICE FLEURET

DEUX CRÉATIONS D'AVIGNON A PARIS

« La Flûte enchantée » par l'Opéra-Studio

AVEC la Flûte enchantée, qu'il donne salle Favart, l'Opéra-Studio tient ses promesses d'Avignon (le Monce du 20 juillet). Il y aura certes, comme là-bas, des « happy few » pour faire la fine bouche en évoquant Salzbourg (même s'ils n'y sont point allés récemment) et pour déplorer qu'on ait confié à des débutants un tel chef-d'œuvre. Mais justement ce chef-d'œuvre ne peut être réservé à ceux qui peuvent s'offrir des places au Festspielhaus, et les quelque vingt mille Parisiens qui verront cette Flûte enchantée y découvriront bien autre chose que la charmante féerie de Salzbourg : l'esprit même, la grande leçon de Mozart.

Les metteurs en scène, Louis Erlo et Guy Coutance, ont en effet « gommé les conventions du grand opéra à machines, de style hiératique, pompeux et merveilleux », en « revenant à l'aspect direct, simple, dépouillé de tout artifice, dans l'esprit « théâtre de feubourg » de la création ». Toute la réalisation est conçue comme une montée vers la sagesse qui illumine progressivement les héros à travers les épreuves de l'initiation.

L'indulgence de la musique

Le seul reproche qu'on pourrait leur faire serait peut-être d'avoir représenté au début le royaume de la Reine de la Nuit sous un aspect trop sinistre, s'amusant à transposer le combat de la lumière et des ténèbres en un combat entre « le vieil opéra » et « l'opéra nouveau ». Le public saisira-t-il l'ironie de ces friperies poussées, de ces machineries apparentes, de ces costumes de la Reine et de ses Dames d'une laideur provocante ?

Et n'est-ce pas sacrifier à la thèse qui affirme l'homogénéité absolue du livret ? Car la merveilleuse musique de Mozart, dès ce premier acte, n'indique nullement que la Reine de la Nuit soit le Mal absolu. N'est-ce pas

elle d'ailleurs qui fait cadeau à Tamino de ces bienfaisants intercesseurs qui le meneront vers la lumière : la flûte, le portrait de Pamina, les trois enfants-guides, sans compter Papageno, le joyeux compagnon ? Il ne faut pas écarter les exagérés trop systématiques, mais la seule musique, qui considère avec plus d'indulgence et d'émerveillement ce monde intermédiaire, inférieur certes, comme l'ignorance dont il est le symbole, mais appelé lui aussi à la transfiguration par la connaissance.

Tous les accessoires de la féerie

A cette exception près, la mise en scène suit avec la plus attentive fidélité le déploiement du grand projet mozartien selon ses deux lignes parallèles : le monde de la comédie populaire, de Papageno, se déroule sur ce chariot de Thésis qui voltige d'un côté à l'autre à la manière de Ronconi, cochant et dévoilant tour à tour la scène dépouillée — monde du conte philosophique et initiatique — où brille l'immense rose des vents, ce symbole géométrique du soleil, « chef-d'œuvre » que les compagnons du Moyen Âge (tous les francs-maçons) construisent tout au long de la soirée. Tous les accessoires de la féerie, aux mille détails savoureux, pour Papageno — rien que de la lumière pour Tamino et Pamina, et la présence rude et affectueuse de leurs « frères » qui les guident vers la connaissance.

Ce dépouillement scénique, sans abstraction ni raideur, souligne la profonde humanité des personnages : malgré l'inexpérience des acteurs, je ne crois pas qu'il soit possible d'exprimer mieux, avec la fraîcheur de la jeunesse, dans les gestes comme dans les voix, le sérieux et la vérité de cette musique. Cela seul justifierait l'entreprise de l'Opéra-Studio, car, ainsi que le disait Louis Erlo, on sent que ces jeunes gens vivent sur scène l'aventure de leur âge, cette conquête de la maturité et

de la sagesse qui est le sujet même du testament spirituel de Mozart.

Le « son » mozartien

De ce fait, on n'a guère le cœur de dissocier les mérites individuels, et surtout de choisir entre les interprètes d'un même rôle dans les deux distributions que présente alternativement l'Opéra-Studio. Citons, cependant, Jean-Philippe Lafont, qui fait un Papageno savoureux, étincelant, et un Sprecher un peu solennel, tandis que Pierre-Yves Le Maizet, à l'opposé, est un Sprecher bouleversant d'humanité et un Papageno rêveur et lunaire, trop timide cependant. Le Tamino de Léonard Pezzino est fin, avec une voix flexible mais frêle ; celui de Georges Gautier, chaleureux mais un peu raide. Le Sarastro de F. Voutsinos l'emporte en prestance et en éclat sur celui, plus émouvant, de Marcel Vanaud. Les Reines de la nuit (Martine Rouvières et Michèle Pena) sont victimes de la transcendante virtuosité de leur rôle, malgré la puissance de la première, le charme plus secret de la seconde, tandis que Monique Pouradier-Duteil est une Papagena plus rayonnante et exquise encore que Béatrice Cramoix.

Titulaire unique, Colette Alliot-Luzaz survole toute la représentation par sa personnalité d'idéale

Pamina, non moins que par sa voix ravissante, tandis que James Clarence Jones donne un rôle particulièrement au noir Monostatos. N'oublions pas les Dames de la Nuit, certaines fort merveilleuses, les trois enfants aux voix délicieuses, malgré quelques accents rythmiques, et les onze très aimables voix graves et ferventes.

La supériorité des représentations parisiennes sur celles d'Avignon tient surtout à la direction musicale : Claude Gribaut, assistante de Gustav Mahler à Vienne, qui fait, elle aussi, ses premiers débuts à Paris, en, en effet, d'habile trouve le « son » mozartien, ce talisman, cet impensable si rare, à travers un orchestre constitué pour la circonstance, sans grande homogénéité, qu'elle tient à bout de bras, mais qui est cette inexpérience, de même que cette représentation simple et complexe. Restrictions que l'Opéra-Studio n'ait pas pu bénéficier d'un des orchestres de l'Opéra.

Il faut tenir compte de tous ces éléments pour juger du spectacle de l'Opéra-Studio, un véritable tour de force de Louis Erlo, auquel on associera tous ses collaborateurs, et notamment André Acquart et Christine Marchot pour leurs beaux décors et costumes.

JACQUES LONCHAMPET.

\* Prochaines représentations : 17, 19, 21, 23, 25 et 27 novembre en novembre et décembre 1973 présentations.

UN AN APRÈS

L'Opéra-Studio

L'Opéra-Studio, qui présente pendant trois mois salle Favart « la Flûte enchantée » de Mozart, a connu une enfance difficile. Créé à la place de l'Opéra-Comique en février 1972 par M. Jacques Duhamel, alors ministre des affaires culturelles, pour donner à l'art lyrique un organisme de formation des jeunes artistes, un laboratoire de recherche à la jonction du théâtre, de la musique et du chant, et un atelier de création, membre de la Réunion des théâtres lyriques nationaux où il dispose d'un statut parallèle à celui de l'Opéra, avec pleine autonomie, il lui a fallu attendre octobre 1973 pour commencer réellement ses travaux avec ses premiers stagiaires, de jeunes chanteurs débutants.

Mieux vaut d'abord s'écarter des pièces le travail accompli en un an à peine par cette institution nouvelle.

(Voir page 17) L'article de Jacques Lonchamp

« Théâtre sans but lucratif », il a dû cependant, pour justifier les crédits qui lui étaient alloués, monter rapidement un spectacle, cette « Flûte enchantée » donnée l'été dernier au Festival d'Avignon avec un grand succès.

Et avant même qu'il ait commencé ses représentations parisiennes, on parle de l'envoyer à Lyon, selon les déclarations faites par M. Michel Guy, secrétaire d'État à la culture, au conseil des ministres (« le Monde » du 27 septembre). On peut discuter des avantages et des inconvénients d'un tel projet, qui témoigne à tout le moins de l'instabilité de la politique artistique en France.



BNQ



000 519 451