

Les origines de l'Opéra du Québec (1967-1971). Le rêve avorté d'un opéra d'État

The Origins of Opera in Quebec (1967-1971): The Broken Dream of a State-Run Opera

Mireille Barrière

Volume 12, numéro 1-2, juin 2011

Musique de Gilles Tremblay / Opéra et pédagogie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1054197ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1054197ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Barrière, M. (2011). Les origines de l'Opéra du Québec (1967-1971). Le rêve avorté d'un opéra d'État. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 12(1-2), 19–29. <https://doi.org/10.7202/1054197ar>

Résumé de l'article

Le 27 juillet 1967, le ministre des Affaires culturelles du Québec annonce la création future d'un théâtre d'État voué en tout ou en partie au théâtre lyrique. Un comité d'étude présidé par le ténor Léopold Simoneau devra en étudier la faisabilité. Des facteurs déterminants inspirent la démarche ministérielle, soit la représentation discursive de la question de l'opéra au Québec et la montée d'un nouvel interventionnisme d'État. Le rapport Simoneau recommande la création de l'Opéra national du Québec, sous le contrôle et l'égide de l'État. Le gouvernement allait renforcer ainsi son double rôle d'État-mécène et d'État-architecte. Cependant, c'est un nouveau ministre qui lancera l'Opéra du Québec en 1971, lequel ne sera pas un théâtre national, mais un organisme autonome et sans but lucratif. En 1975, le gouvernement suspendra les activités de la compagnie pour des raisons administratives et financières. L'avenir de l'opéra au Québec se trouvait de nouveau dans l'impasse.

Introduction

Le 27 juillet 1967, Jean-Noël Tremblay, ministre des Affaires culturelles du Québec dans le gouvernement de l'Union nationale, annonce en conférence de presse la création future d'un théâtre d'État voué en tout ou en partie au théâtre lyrique :

[...] le ministère des Affaires culturelles (MACQ) a décidé de prendre l'initiative en ce domaine. [...] Ce théâtre d'État devra tenir compte des possibilités de production, de salles et de personnel de Montréal, Québec et autres villes. Il devra être un théâtre de répertoire où les productions auront un caractère de permanence. (Potvin 1967, 21)

La liste des conseillers du ministre semble indiquer que l'avenir de la scène lyrique intéresse l'homme politique au premier chef. En effet, il confie au célèbre ténor Léopold Simoneau la présidence du comité d'étude qui devra déposer un programme d'organisation et de mise en marche d'un théâtre d'État au plus tard le 31 décembre 1967 (Dassylva 1967, 20). Wilfrid Pelletier agira à titre de conseiller spécial. À la demande du ministre, Raoul Jobin prendra contact avec Georges Auric, directeur de la Réunion des théâtres lyriques nationaux de France, qui promettra de mettre son expertise au service du comité d'étude² (Tremblay 2010). Les journaux parlent déjà de l'« Opéra du Québec » (Turcotte 1967, 20; Potvin 1967, 21).

Les médias accueillent l'initiative avec enthousiasme et saluent un jour nouveau pour le théâtre lyrique au Québec. L'éditorialiste anonyme du *Soleil* qualifie le geste du MACQ d'unique sur le continent nord-américain, puisqu'il crée un théâtre d'État, « une organisation entièrement subventionnée par le gouvernement [...] dont le directeur sera responsable au ministre des Affaires culturelles » (« Création d'un théâtre d'État » 1967, 4). Roger Champoux conclut pour sa part qu'il est temps de voir grand dans le domaine du théâtre lyrique : « Les chanteurs, ces 'gens du voyage', ont droit à un traitement honorable et à la sécurité que seul un organisme d'État peut leur assurer » (Champoux 1967, 4).

Le soutien du gouvernement québécois aux arts et aux lettres remonte au début de la Confédération. En effet, l'article 93 de l'Acte de l'Amérique du Nord britannique remettait la mission éducative et culturelle aux provinces

Les origines de l'Opéra du Québec (1967-1971). Le rêve avorté d'un opéra d'État¹

Mireille Barrière
(chercheuse indépendante)

(Barrière 1990, 276-277). Dès son premier exercice financier en 1868-1869, Québec accorde à quelques organismes des subventions généralement modestes et pas toujours récurrentes. Dans le domaine musical, seuls l'Académie de musique de Québec, le Septuor Haydn et la Société symphonique de Québec (l'Orchestre symphonique de Québec actuel), tous de la Vieille Capitale, reçoivent un appui financier, et ce, jusqu'en 1920. Cependant, l'année 1911 est à marquer d'une pierre blanche, puisque le gouvernement libéral de Lomer Gouin crée la première bourse d'études entièrement financée par les pouvoirs publics au Canada, le prix d'Europe. Il ne s'agit plus d'un appui aléatoire, mais d'un soutien financier annuel garanti par une loi publique. Intitulé *Loi pour favoriser le développement de l'art musical* (S.Q. 1911, c. 5), le texte législatif définit l'objectif poursuivi dans le préambule, soit de favoriser le progrès de l'art musical « en créant de l'émulation parmi les personnes qui étudient cet art et en procurant aux plus méritantes d'entre elles les moyens de recevoir un enseignement supérieur ». Suivent les modalités d'application : détermination du montant annuel de la subvention (art. 1), énumération des disciplines admissibles au concours (art. 1 a), formation et composition d'un jury spécial (art. 1 b) et préalables exigés des candidats (art. 2-3).

En 1942, le gouvernement d'Adélard Godbout met sur pied le Conservatoire de musique et d'art dramatique de la province de Québec, établissement d'enseignement d'État qui s'inspire du modèle parisien. Cette fois, le législateur assume entièrement le budget de fonctionnement de l'institution et en garantit

¹ Cet article est une version remaniée d'une communication présentée au congrès de l'Institut d'histoire de l'Amérique française tenu à Shawinigan le 21 octobre 2005. Je remercie le comité scientifique et les relecteurs externes de la revue, ainsi que MM. Daniel Moisan et Louis Bilodeau pour leurs suggestions sur le fond et la forme.

² Cette démarche sera unique et ne donnera lieu à aucun autre rapport entre Paris et Québec (Tremblay 2010).

ainsi l'accès gratuit (S.Q. 1942, art. 18), il en détermine l'organisation administrative (art. 6-11) et l'autorise à attribuer des diplômes et à définir le mode d'évaluation des étudiants (art. 15-16).

Les lois de 1911 et de 1942 concernaient la formation musicale, mais le ministre Tremblay veut aller plus loin en envisageant la création d'un théâtre lyrique national. Ce projet, qui allait révolutionner l'engagement gouvernemental dans le financement des arts, n'a pas fait l'objet jusqu'ici du champ d'investigation de l'historiographie musicale. Le rapport du comité d'étude n'ayant jamais été rendu public, notre connaissance du sujet se limite à peu près aux faits rapportés par Léopold Simoneau dans sa biographie (Maheu 1988, 249-251). D'autre part, s'il est vrai que la conférence de presse ministérielle s'est déroulée dans le climat euphorique du Festival mondial d'Expo 67, il faut éviter de conclure hâtivement, comme l'ont fait certains, que ce grand événement artistique a agi comme déclencheur immédiat de la démarche. Il est néanmoins indiscutable que le ministre assurait de cette façon une couverture médiatique privilégiée à sa nouvelle politique, dans une période où la presse culturelle était constamment en alerte (Tremblay 2005 a).

Une double question se pose: pourquoi le ministre responsable de la culture favorise-t-il l'opéra plutôt que la danse contemporaine ou le théâtre d'essai, par exemple? Quels enjeux nourrissent son projet? Si l'on met sa déclaration en contexte, on perçoit mieux les facteurs déterminants qui l'ont inspiré, c'est-à-dire la représentation discursive de la question de l'opéra au Québec, surtout à partir des années 1960, et l'affirmation de l'interventionnisme d'État déclenchée par la Révolution tranquille. Suivra l'analyse détaillée du premier rapport du comité d'étude, qui fera ressortir les caractéristiques d'un opéra d'État. Enfin, l'examen de la création de l'Opéra du Québec par un nouveau ministre, en 1971, exposera les traits qui ont été préservés du modèle de 1967, mais surtout ce qui l'en distancie.

Facteurs déterminants: représentation discursive de la question de l'opéra au Québec et nouvel interventionnisme d'État (1960-1966)

L'OPÉRA AU QUÉBEC:
UNE PROBLÉMATIQUE ANCIENNE

La question d'une maison d'opéra permanente au Québec se pose dès 1878, après que Calixa Lavallée eut produit au complet, pour la première fois au pays, *La Dame blanche* d'Adrien Boieldieu, avec une cantatrice étrangère entourée de chanteurs amateurs locaux. L'expérience reçoit l'aval de Guillaume Couture, qui vante les avantages d'une maison d'opéra pour Montréal (Barrière 1999, 20-24). Pour Lavallée, la fondation d'une compagnie d'opéra passe d'abord par celle d'un conservatoire public. Dans la requête qu'il adresse au gouvernement du Québec, Lavallée s'engage, en tant que futur directeur de l'établissement, à « produire chaque année à ses risques et périls deux œuvres lyriques, tout en s'obligeant à faire plus les années suivantes à mesure que les élèves se formeront ». Il espère que le gouvernement prendra « ces humbles suggestions en considération et que les compatriotes de l'Albani ne se refuseront pas à doter le Canada d'une institution destinée à faire aimer le beau et propager la connaissance des œuvres des grands maîtres » (Lavallée 1878, 1-3). Ce plaidoyer demeurera lettre morte, mais à partir de 1893, il y aura plusieurs tentatives de fondation d'une scène lyrique viable à Montréal et à Québec. Certains acteurs du milieu reviennent sporadiquement à la charge et soulignent l'urgence de la situation. Le discours reprend de la vigueur à partir des années 1960. Le ministre Tremblay répond alors aux pressions conjoncturelles résultant d'un double problème: « l'exil » forcé des chanteurs québécois et l'impasse montréalaise.

PRESSIONS CONJONCTURELLES

Dans son rapport de 1961-1962, le Conseil des Arts du Canada (CAC) cite le chef d'orchestre Igor Markevitch, directeur artistique de l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM) de 1957 à 1961, qui aurait déclaré que, s'il rapatriait tous ses chanteurs, le Canada posséderait l'une des meilleures troupes d'opéra au monde (CAC 1961/62, 8). Au Québec, l'art vocal connaît un développement phénoménal après la Seconde Guerre mondiale. Le Conservatoire de musique du Québec, surtout, et quelques établissements privés, forment une masse critique d'interprètes qui constitue la cohorte la plus impressionnante de chanteurs de son histoire par sa quantité, sa qualité et son rayonnement. Tout en reconnaissant la fierté légitime que le Canada et le Québec éprouvent devant le succès de leurs artistes lyriques à l'étranger, le CAC déplore le peu d'occasions pour les plus jeunes d'entre eux d'acquérir de l'expérience dans leur propre

pays et souhaite que les engagements locaux deviennent « une partie importante de leur carrière » (CAC 1961/62, 32; 1963/64, 22-23). Pour sa part, dans sa critique d'un concert mettant en vedette sept chanteurs « canadiens », Jean Vallerand réclame de toute urgence la fondation d'une compagnie d'opéra à Montréal, « avant que l'étranger ne vienne nous enlever nos chanteurs et nous en priver pour encore une génération. Car les chanteurs viennent par génération; nous avons actuellement une génération de chanteurs: hâtons-nous d'exploiter ce capital³ » (Vallerand 1963, 6).

Le problème se pose avec plus d'acuité dans la métropole, qui ne possède toujours pas de théâtre lyrique permanent. Les Festivals de Montréal, à partir de 1940, et l'Opera Guild, fondée par Pauline Donalda en 1942, montent une ou deux productions annuelles. Or, pendant ce temps, Toronto possède sa propre compagnie depuis un peu plus d'une décennie et Québec vient tout juste de mettre sur pied le Théâtre lyrique de Nouvelle-France (TLNF) (Barrière 2008, 50). Il n'en fallait pas plus pour piquer au vif le maire de Montréal, Jean Drapeau. Opérophile avoué, il prend la situation en main et convoque à l'île Sainte-Hélène, le 6 août 1964, tous les artisans que requiert une production d'opéra. Près de 200 d'entre eux répondent à l'appel. Sont également présents Georges-Émile Lapalme, ministre des Affaires culturelles, René Lévesque, ministre des Richesses naturelles et responsable de la région de Montréal au cabinet, et Guy Beaulne, directeur du Service du théâtre (MACQ 1964/65, 93). Le plan du maire prévoit 15 productions et 150 représentations par année, réparties en trois saisons: une première consacrée au répertoire français, une seconde au répertoire international, et une saison d'été en collaboration avec les Festivals de Montréal. Les artistes présents répondent qu'ils sont prêts à relever ce défi. Quant au ministre Lapalme, il promet un investissement public de 12 à 15 millions de dollars, « qui assurera les cinq premières et décisives années de la maison d'opéra de Montréal » (Margraff 1964, 3; Barrière 2008, 185-186). Le CAC espère pour sa part la mise en œuvre du projet du maire Drapeau, d'autant plus que la ville se prépare à devenir « une capitale universelle de l'opéra » durant l'Expo 67 (CAC 1966/67, 31-32).

Toutefois, Lapalme quitte la vie politique le 3 septembre 1964 et Pierre Laporte hérite de son portefeuille. Or, la subvention promise par Lapalme l'effraie. Interrogé en Chambre par le député unioniste Paul Dozois, il répond que ni le gouvernement ni la ville de Montréal n'ont

les moyens de fonder cette compagnie d'opéra dans l'immédiat; l'idée lui paraît pertinente, mais pas nécessairement selon le plan élaboré par le maire (Québec 1965, 591-593). En dépit de ces réserves, Laporte envoie le maire et Wilfrid Pelletier, directeur du Service de la musique au MACQ, visiter quelques maisons d'opéra européennes dans le but de trouver un modèle qui s'appliquerait à Montréal⁴ (MACQ 1964/65, 85; Pelletier 1972, 256).

Le ministre manifeste un intérêt réel pour l'art lyrique. Lors de la Journée mondiale du théâtre, en 1965, il déclare sa ferme intention de consacrer les moyens nécessaires à faire du TLNF une troupe professionnelle permanente et authentiquement québécoise (MACQ 1964/65, 32-33). Sous son mandat, d'ailleurs, la subvention que reçoit la troupe québécoise avait un peu plus que sextuplé par rapport à 1962, ce qui lui permettait d'effectuer des tournées régionales, répondant ainsi à la volonté ministérielle de déconcentrer la culture (MACQ 1961/62, 87; 1965/66, 240). Tel est l'état des lieux lorsque l'Union nationale reprend le pouvoir, le 5 juin 1966.

NÉONATIONALISME ET INTERVENTIONNISME D'ÉTAT

Entre 1960 et 1966, le Parti libéral met en œuvre un programme réformiste inspiré par la montée d'un nationalisme nouveau, moderne, ouvert et dynamique. L'État se considère désormais comme l'instrument privilégié du développement de la société et se montre plus interventionniste sur tous les fronts, favorisé par une longue période d'expansion économique observée dans la plupart des pays industrialisés, depuis l'après-guerre jusqu'au premier choc pétrolier en 1973 (Linteau 1986, 394-395, 625). L'Union nationale, sous la direction de Daniel Johnson père, se montre également sensible à la montée du nationalisme et fait siens les grands objectifs de la Révolution tranquille. Le domaine culturel n'échappe pas à la tendance. Inspiré par la politique d'André Malraux en France, Georges-Émile Lapalme met le MACQ sur pied en 1961 (Linteau 1986, 713-714). Le nouveau ministère crée des établissements et des équipements qualifiés de « nationaux ». Le Musée d'art contemporain de Montréal ouvre ses portes en 1965 et le futur Grand Théâtre de Québec (GTQ), qualifié de théâtre d'État, est mis en chantier (MACQ 1964/65, 14, 90; Frégault 1976, 90). En 1967, le gouvernement unioniste fait de la bibliothèque Saint-Sulpice de Montréal la Bibliothèque nationale du Québec. L'année suivante, le pre-

³ Les chanteurs étaient Colette Boky, Claude Corbeil, Pierre Duval, Joan Patenaude, Jean-Louis Pellerin, Micheline Tessier et Huguette Tourangeau (Vallerand, 1963, 6).

⁴ Les deux hommes se rendront à Paris, Londres, Bruxelles, Hambourg, Berlin, Francfort, Rome et Genève (MACQ 1964/65, 85; Pelletier 1972, 256).

mier ministre Johnson annonce la création de Radio-Québec (Québec 1968, 37).

Le comité Simoneau: nature et objectifs d'un opéra d'État (1967-1968)

Le ministre Jean-Noël Tremblay s'identifie à l'aile la plus nationaliste de son parti. Avant de prendre la barre du MACQ, il avait conseillé Daniel Johnson en matière culturelle pendant les six années où il avait été chef de l'opposition. L'avenir de l'opéra au Québec le préoccupait bien avant son entrée au cabinet, en 1966 (Tremblay 2005a). En faisant de la musique une direction générale indépendante de l'art dramatique, il affiche nettement ses couleurs et renforce la nouvelle structure administrative en intégrant à son effectif des musiciens éminents comme Léopold Simoneau, Victor Bouchard, Roland Leduc et Jean Vallerand (Samson 1967, 28; Turcotte 1967, 20). Outre Simoneau, le groupe d'étude sur « la création de l'Opéra national du Québec » formé sous sa gouverne comprend Victor Bouchard, le chef d'orchestre Pierre Hétu, l'administrateur de théâtre Michel Gélinas, l'économiste Émilien Morissette et le chef de cabinet du ministre, Raymond Morissette (Turcotte 1967, 20).

MANDAT DU COMITÉ

Dans le respect de la volonté ministérielle, le nouveau comité doit élaborer les plans d'une compagnie d'opéra subventionnée par l'État, desservant l'axe Montréal-Québec et d'autres villes selon leurs structures d'accueil (Simoneau 1967, 1-3). Une prémisses guide ses travaux: l'opéra d'État devra être permanent et conçu comme un théâtre de répertoire (Simoneau 1967, 6). D'entrée de jeu, le comité explicite ce double fondement. Pour devenir permanent, l'Opéra national du Québec devrait prévoir cinq productions annuelles en autant de mois, à raison de 40 représentations à Montréal et de 20 à Québec. De cette permanence naîtrait un théâtre de répertoire « dont la durée permettrait [...] de former une troupe régulière de chanteurs de valeur » et qui défendrait le répertoire traditionnel et contemporain dans un esprit « de rénovation, de revalorisation et de 'rethéâtralisation' » de l'approche scénique. En montant 25 productions en cinq ans, la compagnie disposerait d'un corpus permettant d'établir un horaire rationnel d'œuvres en rotation, ce qui accorderait le temps voulu à la préparation ou à la création de nouvelles œuvres (Simoneau 1967, 7-11; Potvin 1967, 21).

Le comité mène son enquête en évaluant en premier lieu le capital humain disponible et le parc des lieux de production et de diffusion. Il propose en second lieu la structure organisationnelle et le plan de financement d'un opéra d'État.

MASSE CRITIQUE ET LIEUX D'EXÉCUTION

La première partie du rapport mis sur pied par Jean-Noël Tremblay soupèse les ressources disponibles sur le plan de l'interprétation et de la direction artistique. En interprétation, le comité recense 56 chanteurs aptes à faire de l'opéra, dont 13 de calibre international, 23 de second plan et 20 *comprimarios* et petits rôles (Simoneau 1967, 17). Il nuance tout de même l'idée reçue, tant dans la population que pour le maire Drapeau, qu'il suffirait de rapatrier tous les chanteurs pour constituer une troupe permanente. Au contraire, il faudrait sans doute importer 65 % des têtes d'affiche. Les distributions devraient privilégier les nôtres, mais pas au détriment de la qualité (Simoneau 1967, 11-14). Les chefs d'orchestre locaux spécialisés dans l'opéra se font rares parce qu'ils ont eu trop peu d'occasions d'exercer leur métier (Simoneau 1967, 18-19). Quant à la direction artistique, le rapport note également la carence de véritables metteurs en scène lyriques qu'il faudra emprunter au théâtre dramatique (Simoneau 1967, 37-40). Par contre, le comité vante l'excellence des orchestres symphoniques de Montréal et de Québec et la bonne qualité vocale et musicale des chœurs des deux villes (Simoneau 1967, 20, 25). Et sur le plan technique, l'effervescence théâtrale à Montréal, observée depuis quelques années, ainsi que le Festival mondial d'Expo 67, ont révélé un noyau de décorateurs et un personnel de scène ayant prouvé leur efficacité dans un environnement difficile. Dans ce domaine, l'Opéra national pourrait compter sur une ressource abondante et compétente (Simoneau 1967, 35, 41).

L'exploitation d'un opéra permanent requiert une salle, un atelier de fabrication des décors et des costumes ainsi qu'un entrepôt. Or, la salle Wilfrid-Pelletier de Montréal a été construite pour le concert et non pour l'art lyrique, d'où ses lacunes majeures: absence de dégagements latéraux, peu de salles ou de studios de répétition et manque d'entrepôts. Pour pallier cette situation, le comité recommande au gouvernement d'acquérir l'Expo-Théâtre situé dans la Cité du Havre. Construit temporairement pour la durée de l'Exposition universelle, ce bâtiment pourrait être

réaménagé en installation permanente à un prix raisonnable. Rebaptisé Théâtre de l'Opéra national du Québec, il deviendrait le siège social de la compagnie, logerait les bureaux administratifs et comprendrait un entrepôt. La préparation musicale ou scénique de chaque production s'y déroulerait avant d'être présentée à la salle Wilfrid-Pelletier et au futur GTQ. L'auditorium servirait aux exercices publics de la classe d'opéra du Conservatoire de Montréal et à la présentation de spectacles pour les jeunes. Enfin, dans l'optique où la troupe deviendrait une compagnie permanente, le comité propose la construction d'un vrai théâtre d'opéra qui compléterait le complexe de la Place des Arts (PDA) (Simoneau 1967, 43-51).

STRUCTURE ORGANISATIONNELLE ET FINANCEMENT

Un directeur général relevant directement du ministre serait à la tête de l'organisme, assisté d'un directeur artistique, d'un directeur technique et d'un administrateur. Le directeur artistique serait chargé de la majorité des responsabilités : programmation, auditions, choix et engagement des interprètes, distributions et supervision des activités quotidiennes des équipes musicales et scéniques (Simoneau 1967, 66-67).

Sur le plan financier, le comité procède en deux temps. Il établit une première estimation du coût moyen d'une saison d'opéra à partir de deux productions hypothétiques, l'une coûteuse (*Roméo et Juliette*) et l'autre moins onéreuse (*Madama Butterfly*). Cependant, il doit réviser ses données en janvier 1968 (tableau 1).

La première saison débiterait au printemps 1969, sur la base de deux productions et de 16 représentations, dont 12 à Montréal et quatre à Québec. La seconde atteindrait un rythme de croisière normal avec cinq productions et 40 représentations, 30 dans la métropole et 10 dans la capitale.

Le bloc des dépenses est bien ventilé, tandis que les revenus ne tiennent compte que des rentrées moyennes aux guichets, ce qui entraîne chaque fois des déficits importants. Il reste donc au ministre à déterminer la part que le gouvernement devra assumer de ce manque à gagner. Étant donné que les crédits totaux alloués au MACQ pour l'exercice 1968-1969, par exemple, s'élèveraient à un peu plus de 13 millions de dollars, comment financer la troupe nationale sans frustrer tous les autres organismes normalement subventionnés par le ministère (Province de Québec 1969, 110-111)? Le comité estime d'une part que « le

Tableau 1 : Estimations budgétaires, Opéra national du Québec, 1967-1970⁵.

Estimations budgétaires, Opéra national du Québec, 1967-1970			
	1967	1968-1969	1969-1970
Nombre de représentations annuelles	60	16	40
	milliers de \$ milliers de \$ milliers de \$		
Dépenses	1775	992	1550
Coûts de production par saison	1500	442	1275
Personnel administratif et technique	200	—	—
Frais généraux d'administration (loyer, équipement et transport)	75	50	275
Frais d'immobilisation (Expo-Théâtre)	—	500	—
Recettes	738	167	512
Vente de billets	738	167	512
Financement public	—	—	—
Financement privé	—	—	—
Surplus (Déficit)	(1037)	(825)	(1038)

⁵ Données arrondies. Sources : Simoneau 1967, 82-84; 1968, 2-6.

moment n'est pas encore venu d'adopter le principe européen du financement par l'État seulement ». Miser sur cette solution risquerait de reporter la fondation de l'opéra à un avenir très lointain (Simoneau 1967, 92-93). Il propose d'autre part une formule mixte de financement qui mettrait à contribution pouvoirs publics et souscripteurs privés. Mais cette forme de financement nécessiterait un engagement gouvernemental majeur, c'est-à-dire plus que symbolique. Sinon, il serait impossible de songer à une souscription privée sérieuse et importante. L'abstention des pouvoirs publics compromettrait le projet à jamais (Simoneau 1967, 94-95).

RECOMMANDATION

La conclusion du comité est claire: le Québec doit se doter d'un théâtre lyrique national, parce qu'il répond tant aux attentes de la population que des artistes.

Théâtre d'État et démocratisation de l'art lyrique vont de pair. En effet, si le gouvernement s'engage de façon importante, il faudra prévoir un lot de billets à prix populaires « pour mettre l'opéra à la portée du plus grand nombre [...] et aussi de tous les milieux sociaux, pauvres comme riches ». La direction de l'Opéra national devra donc tenir compte de la capacité de payer du citoyen moyen, sinon l'entreprise risque de devenir le seul privilège de « nantis de Westmount ou de groupes ethniques qui sont loin de représenter la majorité des citoyens » (Simoneau 1967, 58-59, 102-105).

La pertinence d'un opéra d'État ne fait aucun doute pour le comité, car il est d'intérêt général. En effet, l'homme de la rue y verra une sorte de concrétisation de son épanouissement culturel et cette compagnie répondra aux attentes d'un public aiguillonné par les représentations des troupes internationales à l'Expo⁶. Enfin, l'artiste trouvera dans l'opéra l'occasion de s'exprimer, de se mesurer à un défi et à un idéal à atteindre (Simoneau 1967, 85-86).

INQUIÉTUDE ET IMPATIENCE

Le comité dépose ses recommandations dans le délai prescrit par le ministre (MACQ 1967/68, 86), mais aucune politique générale de l'opéra n'en découle. Rien ne transpire du rapport dans les médias. Aucun débat sur la question au Parlement non plus, où un dossier aussi important que la création d'une compagnie lyrique d'État n'aurait pas manqué de susciter à la fois approbation et opposition de

la part des élus. Tout au plus y fait-on allusion lors d'une séance au cours de laquelle Pierre Laporte dénonce le peu de place que l'OSM accorde aux chefs d'orchestre et aux artistes canadiens, « alors que petit à petit on commence à voir naître la possibilité de rapatrier quelques-uns de nos meilleurs chanteurs et qu'on rêve du jour prochain où nous aurons chez nous une compagnie d'opéra qui devra compter nécessairement sur l'orchestre symphonique » (Québec 1968, 2794).

Un an jour pour jour après la mémorable conférence de presse de 1967, Gilles Potvin, dans *La Presse*, se demande si le projet d'opéra est en panne dans les dossiers du ministre. À quand la saison inaugurale qu'on espérait pour l'automne 1968? Le critique réclame la publication du rapport Simoneau pour qu'il soit étudié et commenté. Le moral des artistes est au plus bas, écrit-il; ce retard les rend insensibles aux belles promesses et « l'avenir pour un jeune chanteur au Québec [en ce moment] n'est pas de chanter, mais d'attendre » (Potvin 1968, 23).

Quelques semaines avant son confrère de *La Presse*, Marc Samson du *Soleil* traçait un bilan pessimiste de la situation du théâtre lyrique au Québec. À Montréal, l'OSM, qui montait de l'opéra depuis 1964, renonce à une entreprise trop coûteuse et l'Opera Guild connaît une certaine désaffection des amateurs. Dans la capitale, le TLNF, qui modifie son nom en Théâtre lyrique du Québec (TLQ) en 1967, est aussi en crise: il a dû annuler deux spectacles et une tournée en province l'année précédente. Bien que sa direction ait annoncé une saison 1968-1969, son avenir demeure précaire (Samson 1968, 34).

De New York où il habite toujours, Wilfrid Pelletier fait part de son inquiétude à son ami Hector Perrier. Après avoir assisté à une représentation de *Carmen* au New York City Opera, qui mettait en vedette la mezzo-soprano québécoise Huguette Tourangeau et la soprano ontarienne Joan Patenaude, le chef d'orchestre se dit qu'« on arrivera peut-être à avoir ici [à New York] l'Opéra du Québec avant Montréal », d'autant plus que la troupe new-yorkaise s'appête à engager d'autres chanteurs canadiens (Barrière 2008, 187).

À Montréal, la PDA décide de ne plus attendre la décision gouvernementale. S'appuyant sur l'article 9 de sa loi constitutive qui l'autorise à monter des spectacles (S.Q. 1965), elle annonce la relance de l'opéra dans la métropole avec deux productions, *La bohème* à

⁶ Il s'agissait des compagnies suivantes : Kunglia Operan (Stockholm), Staatsoper Hamburg (Hambourg), Bolchoï Teatr (Moscou), Wiener Staatsoper (Vienne) et Teatro alla Scala (Milan). Collection de programmes de l'auteure.

l'automne 1970 et *Carmen* au printemps 1971, et planifie déjà des saisons subséquentes.

Création de l'Opéra du Québec (1970-1971)

À la suite des élections d'avril 1970, le libéral François Cloutier prend les commandes du MACQ et demande à Léopold Simoneau de réévaluer le projet avant de statuer sur son sort. Daté du 15 septembre 1970 et cosigné par Victor Bouchard, le document reprend l'essentiel des recommandations de 1967. Toutefois, des soulignés mettent en relief quelques points forts. L'adoption d'une politique rationnelle pour l'art lyrique demeure pertinente « dans la province la plus friande de chant et où foisonnent de remarquables voix ». Paradoxalement, le MACQ injecte des sommes importantes dans l'enseignement du chant dans les conservatoires, dont les diplômés doivent s'expatrier pour vivre « et aller faire les beaux jours des troupes étrangères ». La même solution s'impose: créer une compagnie panquébécoise sous le contrôle et l'égide de l'État, sous le nom d'Opéra d'État du Québec. La PDA en serait le centre de production et l'axe Montréal-Québec, le double lieu de diffusion. Cette politique favoriserait une planification minutieuse et à long terme de ses activités. En plus de « regrouper et canaliser toutes [les] ressources humaines et artistiques », l'Opéra d'État du Québec mettrait en commun les fonds de tous les ordres de gouvernement et d'une partie des budgets de production de la Place des Arts et du Grand Théâtre de Québec pour en faire une institution stable, destinée à

l'art le plus populaire de tous les arts d'interprétation (Simoneau 1970, 3-4).

Sur le plan financier, les données du rapport sont plus étoffées que précédemment. Simoneau met en veilleuse la permanence de la troupe et recommande un début plus modeste, avec quatre productions par saison, comportant chacune six représentations à Montréal et trois à Québec. Les projections budgétaires de trois saisons montrent un budget équilibré (tableau 2).

Les revenus escomptés proviendront de trois sources. Le public y contribuera à hauteur de 56 %, le MACQ et le CAC respectivement de 20 % et de 15 %⁸. Toutefois, le rapport note que la contribution de 200 000 \$ du MACQ pour 36 représentations annuelles est proportionnellement inférieure aux 120 000 \$ que recevait le TLQ, en 1969, pour 12 représentations seulement⁹. Léopold Simoneau justifie l'investissement du gouvernement en recourant aux arguments classiques: l'argent sera dépensé entièrement au Québec et l'État récupérera une partie de sa mise en impôts et en taxes diverses. En outre, l'Opéra créera près de 175 emplois et rapportera des revenus supplémentaires aux musiciens des orchestres symphoniques de Montréal et de Québec. Enfin, l'organisme donnera une âme et une mission culturelle à la PDA et au GTQ, sans compter qu'il pourra rayonner hors des frontières québécoises et même canadiennes (Simoneau 1970, 10).

Tableau 2 : Estimations budgétaires, Opéra d'État du Québec, saisons 1971-1974.

Estimations budgétaires, Opéra d'État du Québec, saisons 1971-1974	
Dépenses (coûts de production)	990 000 \$
Revenus	990 000 \$
Recettes escomptées (abonnements et vente de billets)	553 200 \$
Financement public	
Subvention au fonctionnement (MACQ)	200 000 \$
Subvention du Conseil des Arts du Canada	150 000 \$
Autres sources de revenus	
Place des Arts – budget de production	50 000 \$
Grand Théâtre de Québec – budget de production	25 000 \$
Ventes et échange de productions, droits de diffusion, etc.	11 800 \$

⁷ Simoneau 1970, annexe A.

⁸ À titre indicatif, le Musée d'art contemporain recevait du MACQ en 2009 une subvention au fonctionnement équivalant à 61 % de ses revenus d'exploitation (*Rapport annuel 2008-2009*, 82).

⁹ Il est probable que le ministre ait indiqué à Simoneau des limites financières à respecter.

COMPAGNIE ORDINAIRE OU RÉGIE D'ÉTAT?

Le sous-ministre Frégault adhère à la politique proposée. Il ne doute pas de l'importance et des retombées de l'Opéra. De plus, son financement n'exigera « aucun argent frais », note-t-il, car il suffira de récupérer les 120 000 \$ de la subvention d'un TLQ en voie de liquidation et de combler les 80 000 \$ manquants en rognant sur les subventions d'organismes moins importants. En lançant la compagnie, le ministre devra préciser que sa création est d'intérêt public et qu'elle mettra fin pour de bon à la multiplication éventuelle des troupes. Enfin, Frégault signale que le ministre a le choix entre deux formules sur le plan juridique : faire de l'Opéra une compagnie ordinaire ou une régie d'État, mais cette seconde option requiert la préparation d'un projet de loi (Frégault 1970, n. p.).

Si la deuxième solution l'emportait, l'Opéra serait une société d'État au même titre qu'un musée national ou que la Société de la Place des Arts, par exemple. Une loi publique d'intérêt général votée par l'Assemblée nationale chargerait le ministre des Affaires culturelles de son application et encadrerait toutes les étapes de son fonctionnement : constitution et organisation, fonctions et pouvoirs, et dispositions financières. Personne morale mandataire de l'État, l'Opéra aurait comme structure organisationnelle un conseil d'administration formé de membres nommés par le ministre après consultation possible auprès de représentants du milieu, et dont il fixerait la durée du mandat. Le ministre pourrait se réserver la nomination d'un directeur général ou artistique au mandat très précis et aux pouvoirs incontournables. Sur le plan des fonctions et des pouvoirs, la loi énoncerait la mission de l'organisme, soit de promouvoir le théâtre lyrique au Québec en assurant sa diffusion sur l'ensemble du territoire. Elle lui enjoindrait de rendre l'opéra accessible au plus grand nombre, notamment en offrant des représentations à prix populaires. Tout en défendant le répertoire traditionnel et contemporain, l'Opéra verrait, en tant que société culturelle nationale, à commander des œuvres à des compositeurs québécois et à favoriser, comme compagnie authentiquement française en Amérique, le répertoire français dont elle serait la plus apte à respecter le style particulier.

Quant au financement, le gouvernement, en plus d'une subvention annuelle, pourra s'engager à effacer un déficit éventuel, comme c'était le cas à la PDA à l'époque, où Québec et la ville de Montréal épongeaient les per-

tes en parts égales (S.Q. 1965, art. 19). En contrepartie, la compagnie serait soumise à un contrôle serré et à une reddition de comptes annuelle en bonne et due forme. Elle devra d'abord faire approuver un plan stratégique par le ministre et déposer chaque année un rapport de ses activités et des états financiers vérifiés par le vérificateur général du Québec, lesquels seraient déposés à l'Assemblée nationale. Enfin, rien n'empêcherait cette société d'État de conclure des ententes avec des gouvernements autres que celui du Québec et de solliciter des dons et d'autres contributions.

« UNE COMPAGNIE DE STRUCTURE SOUPLE »

Le 9 février 1971, à la PDA, le ministre François Cloutier annonce la création tant attendue de l'Opéra du Québec, « placé sous l'égide de l'État [...] pour répondre au goût très vif des Québécois pour l'art lyrique ». Après avoir pris connaissance des difficultés financières des compagnies d'État à l'étranger, son gouvernement écartait définitivement le projet d'un opéra national tel que le privilégiaient Jean-Noël Tremblay et ses conseillers. L'Opéra du Québec avait reçu ses lettres patentes dès le 28 janvier 1971, en vertu de la troisième partie de la Loi sur les compagnies du Québec, qui en faisait une « corporation [*sic*] sans capital-actions » (G.O.Q. 1971, 1989). Le ministre parle d'une « compagnie de structure souple » qui répond de façon « plus réaliste » aux problèmes de la scène lyrique québécoise. Son mode de fonctionnement réduira au minimum les frais d'administration en bénéficiant des services techniques de la PDA et du GTQ (Gingras 1971, C 14; Thériault 1971, 3).

La forme juridique adoptée se distancie nettement du projet de 1967. En effet, une société d'État aurait astreint le MACQ à une tutelle active que ne voulait pas, de toute évidence, assumer le ministre Cloutier, et aurait exigé un engagement financier « plus que symbolique », comme le souhaitait le comité d'étude. Des lettres patentes faisaient désormais de l'Opéra du Québec une personne morale « sans intention de faire un gain pécuniaire », au même titre qu'une société historique ou qu'un club athlétique. La compagnie jouissait ainsi d'une large autonomie par rapport au MACQ (L.R.Q. c. C-38, art. 217). De plus, la création d'une maison d'opéra n'entraînait pas dans les priorités du nouveau gouvernement, préoccupé par la relance de l'économie, la création de 100 000 emplois et la baisse du taux de chômage.

Néanmoins, le ministre conservait la centralisation de la production technicoartistique à Montréal, telle que souhaitée par Léopold Simoneau. De plus, pour la première fois dans l'histoire culturelle du Québec, un ministre devenait le promoteur d'un théâtre lyrique au lieu d'en laisser le soin comme autrefois à des compagnies privées comme l'Opera Guild et le TLQ, ou à une régie d'État comme la PDA. Quant à la structure organisationnelle, Simoneau avait suggéré un conseil d'administration dans lequel siègeraient d'office le directeur général de la PDA et du GTQ, trois membres nommés par le gouvernement et un fonctionnaire de la Direction générale de la musique. Le conseil comprendra finalement dix personnes non rémunérées, dont le président et le directeur général de la PDA, ainsi que leurs vis-à-vis du GTQ, le directeur de l'OSQ et du Théâtre du Trident, le directeur général des finances de la PDA et un président de Bell Canada. Jean Vallerand, directeur du Service des arts d'interprétation au MACQ, occupera le poste de secrétaire, mais aucun autre musicien ne fera partie du conseil¹⁰ (« L'Opéra du Québec » 1970, 12). Quant au rôle de Léopold Simoneau au sein de la compagnie, il demeure ambigu. Claude Gingras, qui le qualifie de « directeur des opérations [sic] », note que la documentation remise à la presse ne le mentionne pas officiellement à ce poste (Gingras 1971, C 14). Haut fonctionnaire prêté par le MACQ à l'Opéra, il s'activait à la préparation de la première saison depuis le 28 janvier. Ce flou administratif allait provoquer la première crise majeure de la compagnie, un peu plus tard.

Enfin, le principe de l'axe Montréal-Québec, cher à Simoneau, est momentanément remis en question quand le ministre annonce quatre opéras dans la métropole en 1971-1972, mais « peut-être » un à Québec durant le carnaval. Marc Samson qualifie l'Opéra du Québec de « montréalais » et s'explique mal cette décision, alors que le calendrier qui figurait dans le communiqué du 8 février, soit la veille du lancement, donnait des dates précises de représentations à Québec¹¹ (Samson 1971, 65). Finalement, le GTQ obtiendra trois productions sur quatre.

Conclusion

Porté par la grande ferveur nationaliste qui habitait la société québécoise, soutenu par une redéfinition de l'interventionnisme d'État et aiguillonné par l'effervescence culturelle qui culminait avec le Festival mondial d'Expo 67,

le projet d'opéra d'État avait été applaudi par la presse et le public amateur. Il résultait de la volonté d'un ministre cultivé et mélomane et de l'expertise d'un chanteur célèbre, qui mettait au service de la compagnie sa vaste expérience des théâtres d'État européens. Tremblay aurait souhaité que son gouvernement eût adopté le modèle républicain d'État architecte, mode d'intervention en culture particulièrement suivi par la France, en vertu duquel l'État central fixe les orientations et les objectifs de sa politique culturelle et en assure l'implantation par l'entremise d'un ministère (Garon 1989, 7). Toutefois, un projet d'une telle ampleur était sans doute prématuré et trop ambitieux dans un Québec qui disposait de faibles moyens d'intervention. La mise en œuvre ayant trop tardé, la décision finale revenait à un homme politique qui n'avait jamais caché son peu d'intérêt pour l'opéra. Lorsque François Cloutier annonce la création de l'Opéra du Québec sous « l'égide de l'État », il emprunte le terme même de Léopold Simoneau. Mais les deux hommes lui donnent-ils le même sens ?

En faisant de la troupe une compagnie autonome, le gouvernement se déchargeait d'une grande part de ses responsabilités et laissait les coudées franches au conseil d'administration. L'ingérence d'un de ses membres dans la direction artistique de Simoneau poussera ce dernier à démissionner, ce qui privera la nouvelle compagnie d'une autorité de haut calibre sur le plan international (Potvin 1975, 19). Un déficit accumulé d'un million et demi de dollars en quatre saisons, résultant en partie de l'inflation vertigineuse consécutive au choc pétrolier de 1973, d'une subvention nettement insuffisante du MACQ et de dépenses de production somptuaires, décidera le nouveau ministre Denis Hardy à suspendre les activités de la compagnie en juin 1975. Lorsque Claude Charron, député de Saint-Jacques, l'interrogera sur l'avenir de l'Opéra du Québec, le ministre répondra : « Je ne pense pas que la collectivité québécoise, à l'heure présente, ait les moyens de se donner le genre de production d'opéra que nous nous sommes donné » (Québec 1975, B-2674-2675). Jean-Paul L'Allier, successeur de Hardy aux Affaires culturelles, apportera une lueur d'espoir lorsqu'il annoncera son intention de relancer progressivement l'Opéra du Québec en subventionnant une production du *Barbier de Séville* de Rossini dans le cadre du Programme Arts et Culture des Jeux olympiques de Montréal en juillet 1976 (Barrière 2008, 200). L'élection du Parti qué-

¹⁰ Léopold Simoneau avait suggéré les candidatures de Pierre Boutet et de Jean-Paul Jeannotte (Simoneau 1970, 6).

¹¹ Forte des succès remportés par ses deux productions durant la saison 1970-1971, la direction de la PDA aurait convaincu le ministre en dernier ressort que seul le marché montréalais serait rentable, et celui de Québec déficitaire à cause de son faible bassin de population (Samson 1971, 65).

bécois, le 15 novembre suivant, remettra tout en question.

L'interruption des activités de l'Opéra du Québec au printemps 1975 bouleverse l'opinion publique. La grande qualité des productions et la priorité accordée aux interprètes locaux avaient laissé présager un avenir radieux¹². Or, instrumentalisés depuis longtemps à l'idée que le soutien financier du gouvernement garantissait sans condition la pérennité du théâtre lyrique, acteurs culturels et opéraphiles constatent qu'il n'en est rien. Une confusion relative existait d'ailleurs à ce chapitre, car certains considéraient l'Opéra du Québec comme une vraie troupe d'État. Jean Drapeau exploitera cette méprise pour refuser par trois fois de subventionner la compagnie, en dépit d'une recommandation favorable du Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal. Frustré sans aucun doute que le gouvernement n'ait pas adopté son plan d'Opéra de Montréal, il écrira au sous-ministre Raymond Gariépy que « les villes ne souscrivent pas aux sociétés d'État » (Drapeau 1975, n. p.).

En cette fin d'année 1976, huit années d'espoir semblent anéanties. Cette expérience malheureuse ressuscite, tant chez les acteurs culturels que dans le grand public, les vieilles craintes du retour aux échecs à répétition et aux sempiternels recommencements. L'opéra au Québec se trouve à ce moment précis devant une nouvelle impasse dont on prévoit difficilement l'issue. ◀

RÉFÉRENCES

Livres, thèses et articles :

BARRIÈRE, Mireille (1990). « La société canadienne-française et le théâtre lyrique à Montréal entre 1840 et 1913 », thèse de doctorat, Université Laval.

_____ (1999). *Calixa Lavallée*, Montréal, Lidec, coll. « Célébrités ».

_____ (2008). *Colette Boky. Le chant d'une femme*, Montréal, Triptyque.

CHAMPOUX, Roger (1967). « Tous les atouts dans notre jeu », *La Presse*, 29 juillet, p. 4.

« Création d'un théâtre d'État » (1967). *Le Soleil*, 29 juillet, p. 4.

DASSYLVA, Martial (1967). « Un Opéra, oui ; mais pourquoi pas également un Ballet et un Théâtre? », *La Presse*, 5 août, p. 20.

FRÉGAULT, Guy (1976). *Chronique des années perdues*, Montréal, Leméac, coll. « Vies et mémoires ».

GARON, Rosaire (1989). « Les politiques culturelles ou la gestion institutionnalisée du mécénat public », *Loisir et société*, vol. 12, n° 1, p. 7.

GINGRAS, Claude (1971). « L'Opéra du Québec a été vraiment pensé pour notre public et nos chanteurs », *La Presse*, 10 février, p. C 14.

LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD (1986). *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, « Sous le signe de la Révolution tranquille de 1960 à nos jours », p. 393-726.

« L'Opéra du Québec. Le conseil d'administration est formé » (1970). *Le Devoir*, 8 avril, p. 12.

MAHEU, Renée (1988). *Pierrette Alarie et Léopold Simoneau : deux voix, un art*, Montréal, Libre Expression.

PELLETIER, Wilfrid (1972). *Une symphonie inachevée...*, Montréal, Leméac, coll. « Vies et mémoires ».

POTVIN, Gilles (1967). « Le futur Opéra du Québec s'annonce comme 'un théâtre de répertoire' », *La Presse*, 5 août, p. 21.

_____ (1968). « L'Opéra du Québec est-il en panne dans les dossiers du ministre de la Culture? », *La Presse*, 27 juillet, p. 23.

_____ (1975). « Mort d'un opéra, agonie d'un orchestre », *Le Devoir*, 27 décembre, p. 9.

_____ (1993). « Opéra du Québec », Helmut Kallmann et Gilles POTVIN (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, [Saint-Laurent], Fides, vol. II, p. 2452-2454.

« Relance de l'opéra à Montréal avec *La Bohème* [sic] » (1970). *Le Devoir*, 16 octobre, p. 10.

SAMSON, Marc (1968). « Situation de l'opéra au Québec », *Le Soleil*, 15 juin, p. 34.

_____ (1971). « Création de l'Opéra (montréalais) du Québec », *Le Soleil*, 10 février, p. 65.

THÉRIAULT, Jacques (1971). « Les Affaires culturelles créent l'Opéra de [sic] Québec », *Le Devoir*, 10 février, p. 2, 3.

¹² Sur 49 rôles, 41 avaient été attribués aux chanteurs québécois et canadiens (Potvin 1993, 2454).

TURCOTTE, Claude (1967). « Création de l'Opéra du Québec et réforme de l'enseignement musical », *La Presse*, 28 juillet, p. 20.

VALLERAND, Jean (1963). « Soirée d'opéra avec sept chanteurs canadiens », *La Presse*, 12 novembre, p. 6.

Documents officiels et fonds d'archives :

CAC (1961/62). *Rapport annuel*.

_____ (1963/64). *Rapport annuel*.

_____ (1966/67). *Rapport annuel*.

DRAPEAU, Jean (1975). Lettre à Raymond Gariépy, sous-ministre adjoint, 3 mars. Fonds du MCCCCF, cote E 6.

FRÉGAULT, Guy (1970). Note et annexes remises à Victor Bouchard, 13 novembre. Fonds du MCCCCF, cote E 6.

G.O.Q. (1971). *L'Opéra du Québec*, vol. 103, n° 9, 27 février.

LAVALLÉE, Calixa (1878). « Calixa Lavallée et autres demandent l'établissement d'un conservatoire de musique et de déclamation dans la province de Québec », 15 juin. Fonds du Secrétariat de la province, cote E 4.

MACQ (1961-62). *Rapport annuel*.

_____ (1964/65). *Rapport annuel*.

_____ (1965-66). *Rapport annuel*.

_____ (1967-68). *Rapport annuel*.

_____ (1970-71). *Rapport annuel*.

_____ (1975-1976). *Rapport annuel*.

PROVINCE DE QUÉBEC (1969). *Comptes publics*, exercice terminé le 31 mars 1969. Sommaire des dépenses.

QUÉBEC (1965). Débats de l'Assemblée législative, séance du 16 février 1965.

_____ (1968). Débats de l'Assemblée législative, séance du 13 juin 1968.

_____ (1975). Journal des débats, commission permanente de l'Éducation, des Affaires culturelles et des Communications, séance du 6 mai 1975.

SIMONEAU, Léopold (1967). *Rapport au ministre Jean-Noël Tremblay, ministère des*

Affaires culturelles du Québec, 31 décembre. Fonds du MCCCCF, cote E 6.

_____ (1968). *Opéra national du Québec. Révisions budgétaires*, 18 janvier. Fonds du MCCCCF, cote E 6.

_____ (1970). *Opéra d'État du Québec*, mémoire au ministre François Cloutier, 15 septembre. Fonds du MCCCCF, cote E 6.

Lois :

L.R.Q. (2005). *Loi sur la Société de la Place des Arts de Montréal*, c. S-11.03, à jour au 1^{er} septembre 2005, Les Publications du Québec, <http://publicationsduquebec.gouv.qc.ca>, consulté le 25 septembre 2005.

_____ (2010a). *Loi sur les musées nationaux*, c. M-44, à jour au 1^{er} juin 2010, Les Publications du Québec, <http://publicationsduquebec.gouv.qc.ca>, consulté le 17 juin 2010.

_____ (2010b). *Loi sur les compagnies*, c. C-38, partie III, à jour au 1^{er} août 2010, Les Publications du Québec, <http://publicationsduquebec.gouv.qc.ca>, consulté le 5 août 2010.

_____ (1911). *Loi pour favoriser le développement de l'art musical*, c. 5.

S.Q. (1942). *Loi instituant le Conservatoire de musique et d'art dramatique de la province de Québec*, c. 22.

_____ (1965). *Loi de la Régie de la Place des Arts*, c. 20.

Entrevues :

TREMBLAY, Jean-Noël (2005a). Entretien accordé à Mireille Barrière à Québec, le 15 septembre.

_____ (2005b). Entretien téléphonique accordé à Mireille Barrière, le 16 octobre.

_____ (2010). Entretien téléphonique accordé à Mireille Barrière, le 7 décembre.

Sigles, abréviations et acronymes :

G.O.Q. : Gazette officielle du Québec.

L.R.Q. : Lois refondues du Québec.

MCCCCF : ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine.

S.Q. : Statuts de ou du Québec.