

Communication de  
Madame Christiane Dupuy-Stutzmann



Séance du 7 décembre 2007



Quel avenir pour les jeunes chanteurs lyriques français  
à l'aube du 21<sup>e</sup> siècle ?

Les jeunes chanteurs français sont les grands oubliés de la formation supérieure, nécessaire à la préparation de la difficile carrière d'Artiste lyrique.

Quel avenir en effet, pour tous ces jeunes gens et jeunes filles qui consacrent leur jeunesse à étudier le chant, par pure passion, et sans beaucoup d'espoir de voir aboutir leurs efforts ? Nous sommes nombreux à constater l'absence criante de structures sérieuses pour les prendre en main, et le peu de cas que l'on fait de leur demande.

La France possède un des plus beaux et des plus riches patrimoines lyriques d'Europe. Il est cependant en voie de disparition, car il demande des distributions formées aux spécificités de son style et de sa langue.

La situation est la même pour les Professeurs de Chant, qui ne bénéficient d'aucune formation supérieure spécialisée.

Le résultat de cette dégradation a progressivement conduit à la perte de la connaissance du répertoire français, et à la fin de la transmission de celui-ci, de génération en génération.

Ne nous y trompons pas, il n'y a aucune désaffection du public pour cet Art en France, bien au contraire. Les belles voix existent chez nous comme ailleurs, et l'Art se transmet depuis la nuit des temps, de Maître à élève, par ce lien mystique dont il se nourrit.

La France n'a donc pas résolu le problème de la formation de ses chanteurs.

Après leurs études dans les conservatoires de région, puis dans les conservatoires supérieurs de Paris ou de Lyon, les étudiants peuvent accéder aux Centres d'Insertion professionnelle lyrique, à condition de réussir le redoutable concours d'entrée de ceux-ci !

Les Ateliers lyriques de l'Opéra-Bastille, du CNIPAL (Marseille), les Jeunes Voix du Rhin (Strasbourg) et l'Atelier lyrique de Lyon, n'assurent plus la formation vocale des jeunes chanteurs, puisque les postes de professeurs de chant y ont été supprimés, il y a une dizaine d'années !

Les Master-Classes données dans ces centres, ne sont qu'un saupoudrage d'appoint, et ne peuvent, en aucun cas, remplacer le travail de fond effectué à l'aide du professeur.

Ces centres s'orientent davantage vers le travail scénique expérimental avec la préparation de petits spectacles, mais servent, en réalité, de fond de troupe aux théâtres auxquels ils sont rattachés, et ceci, pour 10 mois, contrat renouvelable par exception, mensualisés à 1 700 € à l'Opéra-Bastille, et 1 000 € environ dans les autres centres (en 2007).

La gratuité des études en France, et plus encore le revenu mensuel attribué aux jeunes stagiaires dans ces centres, attirent la candidature de nombreux chanteurs étrangers (sans emploi) qui trouvent ainsi en France, ce qu'ils ne trouvent nulle part ailleurs. Le niveau pré-professionnel acquis dans leur pays leur assure l'entrée dans nos centres, au détriment des jeunes français qui n'ont pu, quant à eux, bénéficier d'une préparation comparable.

Est-il nécessaire de rappeler qu'à l'étranger, dans le cas des grandes écoles et divers Opéras-Studios, les coûts de la scolarité sont exorbitants !

Ceci explique sans doute leur présence majoritaire dans nos centres ?

Exemples :

Opéra-Bastille (2005/2006) sur 12 stagiaires : 2 Moldaves, 2 Américains, 2 Coréennes, 1 Polonais, 1 Italienne, 1 Espagnol, 3 Français.

Jeunes Voix du Rhin : Saisons 2000-2001-2002-2003 : sur 8 stagiaires : 7 chanteurs étrangers-1 français.

C.N.I.P.A.L : Même situation.

Le «Jardin des voix» des Arts florissants de William CHRISTIE, (formation vocale pour jeunes chanteurs en début de carrière) : Session 2005: 1 Maltaise, 2 Anglais, 1 Espagnol, 2 Allemands, 1 Franco-Algérienne.

On assiste, par ailleurs, à la disparition progressive, dans les CNR et CNSM, des professeurs de chant d'origine française qui assuraient la transmission orale, indispensable à la connaissance spécifique de la mélodie française et du répertoire lyrique français, ce qui provoquera à brève échéance leur disparition.

Les effets désastreux de cette situation se font déjà sentir par l'absence presque totale de programmation d'oeuvres lyriques françaises, en province et dans la Capitale, exemple : l'affiche de la saison 2004-2005 de l'Opéra-Bastille ne comprenait qu'une seule oeuvre française (Saint-François d'Assises d'Olivier Messiaen).

Pourrait-on imaginer pareille situation chez nos voisins Italiens, Espagnols, Allemands, ou Anglais ?

L'absence de connaissance de notre répertoire entraînera très rapidement sa perte irrémédiable, car personne ne saura bientôt plus le chanter, ni l'enseigner !

De plus, la mélodie française, pour les mêmes raisons, est en train de disparaître, alors que la progression du lied Allemand est constante, grâce à l'excellent enseignement de celui-ci par des spécialistes du genre, tant en Allemagne qu'à l'étranger.

Il aura fallu un Américain, en la personne de William Christie, pour nous faire redécouvrir Lulli ! sans doute encore le paradoxe français ?

J'ajoute enfin que le seul secteur bien implanté en France maintenant, est celui de la musique Baroque qui forme dans ses écoles ou ses groupes d'ensembles vocaux les jeunes chanteurs intéressés par la musique ancienne. L'emploi y est possible pour eux, bien que parfois modestement rémunéré. Mais cela ne concerne qu'une petite proportion d'étudiants, évidemment.

Autrement dit, seule l'initiative individuelle peut faire la différence, sinon l'insuffisance actuelle ne peut mener qu'à la formation de futurs chômeurs.

La situation est grave, et l'enjeu important ; c'est pourquoi, il est indispensable de remédier à ce triste état de fait, car notre Culture c'est notre identité, et c'est aussi notre avenir...

Certes, le théâtre lyrique est un art coûteux dont les moyens ont fondu depuis la dissolution des théâtres lyriques nationaux dans les années 70 (dissolution due au fait que toutes les scènes, en commençant par Paris, sont devenues internationales).

La réunion des Opéras français (ROF) rassemble aujourd'hui 24 Opéras. L'Etat apporte actuellement son soutien à 13 Opéras en région ; on compte

que le soutien de l'Etat représente, depuis plusieurs années, environ 10 % de leur budget. Un gel de crédits dit «de précaution» fixé à hauteur de 6 % devrait être annoncé prochainement, en vue des restrictions à l'ordre du jour au gouvernement.

Sur les 24 Théâtres actuels - plus les 6 scènes parisiennes : Opéra-Bastille, Opéra-Garnier, Opéra-comique, Théâtre du Châtelet (association loi 1901), Théâtre des Champs-Élysées et Péniche Opéra - il y a 5 statuts différents , en dehors du Théâtre des Champs-Élysées qui est un Théâtre privé.

En France, les tailles, structures et moyens des Théâtres lyriques forment un paysage très contrasté : par exemple, le budget de l'Opéra de Rennes représente le dixième de celui de l'Opéra de Lyon ; par ailleurs, aucune scène ne peut jouer plus souvent ses productions pour les rentabiliser, car, en l'occurrence, plus on joue, plus cela coûte cher. C'est pourquoi il s'agit d'un art abondamment subventionné, même lorsque le taux de remplissage est satisfaisant .

Les solutions pour diminuer les coûts sont : les *co-productions*, qui ont tendance à se généraliser, en faisant tourner les spectacles dans 4 ou 5 Théâtres différents ; les *regroupements* tels qu'Angers - Nantes l'ont fait en 2003. Il y a 30 ans, le premier regroupement important fut celui de Stasbourg - Colmar et Mulhouse qui avait pourtant une saison magnifique et prospère ! Marseille - Avignon et Toulon devraient bientôt faire de même. A quand celui de Nancy - Metz ?

C'est d'une certaine façon assez regrettable, car chacun d'entre eux possède une identité artistique très forte, un personnel compétent, et de plus, les salles sont pleines.

Cette solution n'est-elle pas encore un appauvrissement ? Mais la France est en faillite, et les Théâtres lyriques devront faire des économies de l'ordre de 3 ou 4 % minimum dans les années à venir. Il n'y a plus de troupes permanentes, les chanteurs solistes intermittents sont recrutés au contrat. A part l'Opéra de Lyon qui a son propre orchestre lyrique, chaque ville utilise l'orchestre symphonique pour jouer à l'Opéra.

Les jeunes chanteurs pourraient être les premiers bénéficiaires d'un système d'intégration dans le retour des anciennes troupes, qui serait infiniment plus économique, et qui leur permettrait d'apprendre leur métier, dans des conditions idéales, tout en commençant à gagner leur vie. Mais, dans ce cas, il faut arrêter le star-système !

L'Opéra n'est pas un art élitiste, mais un art populaire, fortement enraciné en France ; il ne faudrait pas laisser mourir ce patrimoine, sous prétexte qu'il

serait de moins en moins prioritaire aux yeux de nos décideurs. Et si le public est au cœur de l'action culturelle, comment pourrait-il y avoir un public sans artiste et surtout sans assurer la formation de notre jeunesse, et la préservation de notre patrimoine.

Il faut enfin savoir que l'emploi a considérablement régressé dans le domaine lyrique et que la compétition, aujourd'hui internationale a totalement changé la donne. Autrefois, les artistes lyriques chantaient essentiellement dans leur pays, puis à l'étranger lorsque venait la célébrité.

Pour mieux comprendre ce phénomène, il faut remonter quelques années en arrière : il y a quarante ans, une cinquantaine de théâtres (contre une trentaine aujourd'hui) offraient, en France, une saison lyrique qui était composée, selon les Théâtres, de 15 à 40 ouvrages selon les scènes, 18 ouvrages comme c'était le cas à Nancy notamment, où l'on donnait 8 opéras et 10 opérettes qui totalisaient jusqu'à 60 représentations pour 6 mois de saison, alors qu'aujourd'hui, on donne 6 spectacles joués 5 à 6 fois (selon les ouvrages), ce qui fait 33 représentations : 6 distributions actuellement contre 18 autrefois, en tenant compte du fait que dans les Opérettes, il y a beaucoup plus de rôles, donc beaucoup plus d'emploi.

On ne répétait que 8 jours au maximum, ce qui permettait de multiplier le nombre de contrats et de représentations. Aujourd'hui on répète plus d'un mois, ce qui réduit d'autant la possibilité de signer de nombreux contrats par ailleurs.

Le système n'est pas mauvais en soi, car il devrait permettre une préparation beaucoup plus minutieuse, mais il consiste surtout à correspondre aux énormes exigences scéniques actuelles.

L'Opérette, quant à elle, a pratiquement disparu de l'affiche un peu partout en France, lorsque Paris a cessé de la représenter, comme ce fut le cas au Théâtre du Châtelet, Théâtre Mogador, les Bouffes Parisiens, la Gaité-Lyrique etc. pour qu'aussitôt la province s'empresse de désafficher le genre, considéré comme désuet, trop onéreux car compliqué à monter, et un certain snobisme des responsables de la programmation, qui consiste à boudier un art dépassé !

Eh oui, cette gaieté perdue n'est plus à la mode ! Quel dommage ! Le répertoire Français en est très riche, tout aussi beau mais différent de l'autre grand répertoire qu'est l'Opérette viennoise, car la France et l'Autriche sont les deux grands pays producteurs d'Opérettes d'Europe.

Cependant, en Autriche, on continue toujours à jouer l'Opérette (le concert du Nouvel-An retransmis par les Télévisions du monde entier est le record

absolu d'audience à la télévision) et je vous ferai remarquer qu'à Paris, quand on donne la «Veuve joyeuse» au Théâtre des Champs-Élysées ou la «Vie Parisienne» au Châtelet, les places sont prises d'assaut, dès les premières heures de la location !

Faisons maintenant une comparaison du prix de revient du fonctionnement d'un théâtre à l'année, toujours par rapport au système précédent.

Il y a 30 ans : un directeur, deux secrétaires, un comptable, un administrateur, un metteur-en-scène, un Maître-de-Ballet, un corps de ballet, le chef d'orchestre, l'orchestre, le chef de chœurs, le chœur, les régisseurs, le personnel technique (machinistes, électriciens, ceintriers, accessoiristes) le chef costumier, les costumières, les habilleuses, le perruquier, le chef de l'Atelier de décors, le personnel de salle, les ouvreuses, composaient le personnel moyen d'un théâtre. Aujourd'hui, on note une augmentation importante du personnel administratif.

Le cadre de Chœur n'était pas payé à l'année, mais à la saison (pour une période de 5 à 6 mois qui représentait la saison Théâtrale), les artistes des chœurs comblaient leur période d'été avec les engagements dans certains festivals. Actuellement, les choristes sont des salariés permanents, ainsi que les musiciens des orchestres.

Il y a maintenant des maquilleurs et des coiffeurs dans les loges pendant les spectacles, alors que dans le système précédent, on apprenait aux artistes à le faire eux-mêmes et avec leur propre matériel alors qu'il est maintenant entièrement fourni par le théâtre. Chaque personne sur scène est habillée par la production (ceci dans les moindres détails, de la tête aux pieds).

Il y avait un seul pianiste qui assurait toutes les répétitions, pour trois maintenant. Le Directeur de l'Orchestre était engagé à la saison, et rares étaient les chefs invités qui venaient surtout pour des ouvrages particuliers, et ceci à titre exceptionnel. Aujourd'hui, le chef permanent est engagé à l'année ou pour un certain nombre d'ouvrages à diriger (dont quelques concerts symphoniques) et de nombreux chefs sont invités à diriger quelques concerts ou spectacles en plus. Ce qui augmente, bien entendu, les dépenses qui en découlent !

Les décors et costumes étaient loués dans de grandes maisons à Paris, ou prêtés d'un théâtre à l'autre, et parfois fabriqués sur place par l'atelier de décors pour certaines créations ou reprises. Les 1<sup>ers</sup> rôles qui étaient invités pour les spectacles au cachet, étaient tenus de fournir leur garde-robe (dans la plupart des cas), ce qui limitait également les frais de location à la charge des théâtres.

Les mises-en-scène étaient d'un prix raisonnable, quand il y avait la nécessité de faire appel à un invité extérieur, sinon, le metteur-en-scène du Théâtre s'occupait de chaque spectacle. Aujourd'hui, elles pèsent considérablement dans le budget d'une production !

Ce qui a également aggravé les dépenses, c'est l'arrivée progressive de nombreux chanteurs étrangers sur nos scènes, dès l'installation de Rolf Lieberman à l'Opéra de Paris ; ce qui a bouleversé nos bonnes ou mauvaises habitudes, en congédiant la troupe de 96 chanteurs, pour ne plus inviter que des chanteurs de tous pays, sous prétexte de faire du Palais Garnier, la scène la plus prestigieuse d'Europe !

Le système précédent consistait à n'inviter les grandes vedettes internationales que pour des représentations exceptionnelles, ou pour des spectacles nécessitant des spécialistes (Wagner ou Verdi). De plus, immédiatement les prix ont augmenté, car les impresari se sont emparés de ce nouveau marché et se sont empressés d'installer le star-système !

2<sup>ème</sup> coup du sort : disparition presque totale des premiers rôles français, chassés de l'Opéra et donc discrédités auprès des théâtres de province qui ont, comme d'habitude, suivi le mauvais exemple de Paris !

Nous sommes, par ailleurs, passés brutalement des ouvrages de toutes origines chantés en français, au tout en langue originale ! Ce qui a provoqué un cataclysme national pour les chanteurs qui n'avaient été formés qu'à chanter dans leur langue maternelle.

Certains ont disparu de la scène très rapidement, d'autres plus rarement ont survécu, mais ce fut une véritable «hécatombe»... Une génération de chanteurs était tombée !

Il faut noter, à ce propos, que chez nos voisins allemands, de nombreux théâtres (de seconde catégorie) donnent encore une partie de leurs spectacles en allemand.

Pour remédier au problème, Louis Erlo va créer alors l'Opéra-Studio dans le début des années 70, suivi un peu plus tard par l'Ecole d'Art Lyrique de l'Opéra Garnier, en enseignant aux nouvelles générations la méthode propre à leur donner les moyens de suivre ce nouveau courant, et surtout afin de leur permettre d'occuper les emplois qui avaient tellement manqué aux chanteurs précédents.

Ce sera une grande réussite ! Une nouvelle génération est née et de magnifiques chanteurs français commenceront à nouveau à se faire entendre sur nos scènes et dans le monde entier ; (tels que *Roberto Alagna*, *Nathalie Stutzmann*, *Natalie Dessay*).

Venons-en maintenant à la mode des «metteurs en scène vedettes» qui ont pollué nos scènes, à partir des années 80/90, à coups de millions d'euros !

*Quelques exemples:* le record en la matière a été l'Opéra-Bastille ces dernières années où l'on a voulu démontrer que l'art lyrique devait vivre avec son temps et qu'ainsi donc, les chefs-d'œuvre du temps passé, devaient absolument ressembler à notre environnement actuel, en nous montrant, par exemple, des décors représentant nos «superbes H.L.M.», et que si la pornographie était sur tous les murs, elle était donc sur toutes les scènes, que certains Opéras devaient ressembler à des séries télé, et qu'une chanteuse qui arrive sur scène en poussant son caddie de supermarché, quand elle chante son grand air, était censée nous faire rêver !

On fait principalement dans le sordide. Les scènes sado-masochistes sont légion, on urine sur scène, puisque c'est tellement naturel... Il n'empêche que ces représentations sont abondamment sifflées, à Paris surtout, où l'on ovationne les chanteurs, et où l'on fustige les metteurs-en-scène !

D'autre part, on transpose une action d'époque à notre époque, si bien que tout ce qui se dit sur scène est en complet décalage avec le texte ! on supprime les ballets inclus dans les opéras (alors que la tradition française, depuis Lulli, et surtout depuis Louis XIV, qui adorait la danse, préconisait de nombreux passages dansés dans les opéras). On fait diversion pendant les «ouvertures», alors que celles-ci sont faites pour qu'on écoute l'orchestre, et les oreilles sont ainsi perturbées par ce que l'on peut parfois regretter d'avoir vu.

Enfin on s'attribue presque les droits d'auteur, puisque nous avons pu voir au cinéma la «Carmen» de F. Rosi (et non plus de G. Bizet), le «Don Giovanni» de Looney, accessoirement de Mozart peut-être etc.

Mais fort heureusement, il y a aussi d'excellents metteurs en scène et nous avons pu voir, ici et là, de superbes réussites où l'on n'a pas eu besoin de nous scandaliser, pour dépoussiérer avec talent tous ces chefs-d'œuvre.

L'ennui, dans tout ceci, c'est qu'il faudrait nous expliquer comment nous pouvons dépenser des sommes aussi énormes (particulièrement à l'Opéra-Bastille) alors que nous sommes dans une période de faillite et que cet argent pourrait servir intelligemment à la formation des jeunes chanteurs ?

On peut aussi se poser la question de la qualité de l'enseignement du chant ? pourquoi la France reste-elle toujours à la traîne pour la formation de ses jeunes chanteurs ? Pour avoir une idée de ce que pensent les autres pays de notre fonctionnement, le mieux est de les écouter parler de nous :

La cantatrice Elisabeth Schwarzkopf dans une interview qui a été faite à la suite de ses cours publics d'interprétation en France, il y a une vingtaine d'années, a déclaré n'avoir jamais connu une telle pauvreté de niveau dans aucun autre pays !

D'autant que dans ce genre de cours, on ne présente que des jeunes voix déjà préparées qui viennent parfaire leur technique et apprendre cet extrême raffinement des détails qui ont rendu son chant si célèbre.

Parlons un instant de la prospérité du chant en Grande-Bretagne : quelles sont les causes de cette renaissance ? Il faut se rendre à l'évidence, la Grande-Bretagne semble être aujourd'hui la terre d'élection de l'Art Lyrique.

Comment parvient-elle en permanence à constituer des troupes britanniques pour ses propres théâtres ? Pourquoi les artistes britanniques sont-ils présents en si grand nombre sur les principales scènes lyriques comme Bayreuth, Salzbourg, Vienne et Paris, ainsi que dans de nombreux festivals ?

Ils savent tout faire en matière de chant : le récital, la mélodie, le lied, l'oratorio, la musique baroque, l'opéra, l'opérette, la musique contemporaine...

Certaines formes de musique vocale connaissent, de longue date, une grande popularité ; c'est le cas du chant choral - pas seulement pour les adultes, car on chante à tous les niveaux de la société - tout d'abord les enfants depuis leur plus jeune âge, à l'école, puis en ensembles vocaux.

Il existe incontestablement un lien très fort entre cette tradition chorale et le succès des écoles d'Opéra : on donne très tôt le goût du chant et de la musique ; nous avons, en France, cette excellente formation avant la révolution, laquelle a été abandonnée, malgré les mises en garde de nombreux professionnels.

Et puis également l'enseignement de la musique à plein temps dans les deux universités de Cambridge et d'Oxford. Dans 15 universités, l'apprentissage d'un instrument est obligatoire, et dans la plupart des autres, les étudiants sont invités à prendre des leçons de pratique instrumentale.

Les écoles de chant y sont nombreuses mais leur coût est très élevé puisque ce sont des écoles privées et la durée des études est de 3 à 4 ans, contrairement à nos Ateliers qui n'offrent que 10 mois seulement ! A l'Université des Arts de Berlin-ouest où j'ai fait entrer un de mes jeunes élèves, la formation supérieure dure 6 ans !

Mais pour en revenir à la Grande-Bretagne, il faut reconnaître qu'elle offre aux jeunes chanteurs désireux de se consacrer à la carrière vocale, des possibilités de perfectionnement peut-être uniques au monde ! Cette prospérité du chant anglais ne doit donc rien au hasard !

Après le point de vue d'une Allemande et l'exemple anglais, j'aimerais vous parler du témoignage de deux Américains du nord : Pierrette Allarie et Léopold Simoneau; ce couple canadien célèbre, a défendu le répertoire lyrique français et lors d'un entretien qu'ils avaient accordé à «La lettre du musicien», il y a quelques années, voici les réponses de Pierrette Allarie aux questions du journaliste :

*Pourquoi le répertoire français est-il si mal défendu ? La langue française est-elle plus difficile à chanter que l'italien, l'allemand ou l'anglais ?* réponse : *la principale raison est que dans notre contexte nord-américain, il n'y a personne pour enseigner l'Opéra français ou la mélodie française !*

*Bien plus, si, par aventure on s'avise d'enseigner le répertoire français, on le fait toujours avec une prudente réserve, une inquiétude à peine dissimulée...*

*Ce malentendu traditionnel est dû à la pénurie d'authentiques professeurs et répétiteurs d'origine française.*

Exemple : en opéra, les cadences (grandes envolées généralement placées à la fin d'un air et qui doivent évoquer une sorte d'improvisation brillante), ne sont pas toutes écrites sur les partitions, il faut tout simplement les connaître car elles sont transmises par les chanteuses qui les tenaient elles-mêmes des compositeurs au départ, et des professeurs par la suite. Donc, là encore, la transmission orale reste indispensable, car le texte français entrecoupé par la vocalise, ne s'improvise pas avec la seule contrainte musicale...

En Amérique du nord, les rudiments de la langue française sont enseignés aux chanteurs par des étrangers, initiés trop souvent à cette langue par la phonétique internationale, or, celle-ci peut aider, mais «parler n'est pas chanter»; autrement dit, *on ne chante pas exactement une langue comme on la parle.*

La déclamation française s'appuie sur de multiples subtilités et sur ce point, les chanteurs étrangers doivent faire quelques efforts !

Ajoutons enfin qu'il est assez triste de constater que nous rencontrons pratiquement le même handicap dans notre propre pays et que le comble vient du fait de la pénurie des professeurs de chant francophones !

Pour l'enseignement public, la question se pose sérieusement. Sa mission n'est-elle pas d'instruire le monde musical français ?

Les étudiants d'origine asiatique (corée, japon, chine) qui inondent nos établissements pédagogiques musicaux, sont de plus en plus nombreux à réussir les concours d'entrée dans tous ces centres ; *y aurait-il une suprématie asiatique ?*

Entendons-nous bien ; mes propos, je l'espère, ne seront pas compris comme des propos nationalistes (au sens politique du terme) ni protectionnistes, car je n'ai pour but en vous livrant le constat que j'ai fait sur la situation actuelle, que d'essayer d'informer des difficultés que rencontrent nos jeunes chanteurs.

En effet, j'applaudis des deux mains ces magnifiques chanteurs internationaux que nous pouvons entendre sur nos scènes.

J'accueille depuis longtemps de nombreux élèves étrangers dans mes cours de chant, dont j'ai toujours apprécié l'intérêt qu'ils montrent à notre pays et l'ouverture qu'ils ont créée auprès des jeunes français. Ces étudiants qui repartent chez eux seront d'ailleurs par la suite, des ambassadeurs de la culture française. Et si je n'approuvais pas les quotas d'étrangers qui existaient autrefois, je m'inquiète plutôt de ne plus pouvoir applaudir les jeunes chanteurs français, au même titre et dans les mêmes proportions que les autres sur nos scènes.

J'ajoute que le fait qu'il subsiste quelques éléments d'exception, ne change rien au problème, car il y aura toujours des talents individuels qui passeront à travers les mailles du filet !

Nos jeunes chanteurs sont désespérés et prêts à s'investir dans le travail acharné que réclame cette carrière, mais il faut leur en permettre l'accès.

Il est grand temps que l'on agisse ! Pour les chanteurs qui se sont livrés corps et âme à un enseignement si douteux ; pour un répertoire qui risque de se perdre définitivement, pour une tradition dont on ne connaît presque plus les clés : pour une culture indispensable à l'évolution de notre pays.



## Notes

- Extraits de l'entretien avec Pierre Medecin dans le «Figaro» du 13 novembre 2007 - article signé Christian Merlin
- Quelques extraits du livre de Philippe Beaussant «La Malscène»
- Entretien avec la cantatrice Elisabeth Schwarzkopf , par Sergio Ségolini (directeur d'Opéra international)
- Interview de Pierrette Allarie et Léopold Simoneau dans la «Lettre du musicien»
- Entretien avec Mr Henri Cuny (ENA) d'une étude sur le travail du chant en Grande-Bretagne , revue «Lyrica»
- Quelques extraits d'article de Nathaniel Herzberg - journal «Le Monde» 7 juillet 2005