

rôle, il se refusait obstinément à le reprendre, estimant que son camarade l'avait mieux compris que lui.

Au surplus, il n'avait en lui qu'une confiance limitée, modestie tout à son honneur, et nous nous rappelons lui avoir entendu dire que jamais il n'entra en scène sans une certaine appréhension, qui ne se calmait qu'une fois dans le feu de l'action, à tel point que, pour éviter l'éventualité d'un accident, en apparaissant au premier acte de *Faust*, en Méphisto, il avait substitué son entrée par une porte, au lieu de la trappe légendaire.

Nommé professeur au Conservatoire, en 1857, il ne cessa pas, néanmoins, de se faire applaudir en France et à l'Étranger, jusqu'au jour où il quitta délibérément la scène en plein succès, comme Duprez, estimant que rien n'est plus lamentable pour un artiste que d'assister lui-même à son déclin. Ayant étudié quelque peu la composition, il a écrit diverses *Méodies* d'un caractère plutôt religieux, parmi lesquelles sont restés classiques : *Les Rameaux*, le *Sancta-Maria*, *Le Crucifix*. Il s'était marié à Constance Caroline Lefebvre, qui, ayant débuté, comme lui, à l'Opéra-Comique, en 1852, était passée au Théâtre Lyrique ; toutefois la cantatrice ne tarda pas à se contenter du rôle d'épouse, qu'elle remplit d'ailleurs admirablement.

Vers la même époque, en 1839, naquit à Toulouse, le 27 février, Amédée-Joseph-Victor CAPOUL, destiné à devenir la coqueluche du monde féminin, en particulier, tant par sa voix jolie, bien qu'un peu grêle, de ténor léger que par une élégance lui ayant valu de donner son nom à la coiffure qu'il avait adoptée.

Ayant pris rang tout jeune dans une maîtrise de sa ville natale, il y révéla des dispositions telles que ses parents l'envoyèrent au Conservatoire de Paris, où un premier prix d'opéra-comique couronna l'aurore de ses vingt-deux ans. Engagé aussitôt à la Salle Favart, il y créa le rôle de Daniel, du *Chalet*, avec une personnalité qui attira l'attention sur lui et s'affirma dans *Le dernier jour de bonheur*. Ainsi classé, il parcourut l'Europe, l'Amérique, précédé d'une réputation sans cesse grandissante, qui devait atteindre son apogée, à son retour à Paris, en 1876, dans ses créations de *Paul et Virginie*, à la Gaîté, des *Amants de Vérone*, à la Salle Ventadour, du *Sais*, à la Renaissance. Il a relaté ses « Souvenirs de voyage » dans *Le Figaro*.

L'année 1843 donnait le jour à Pierre-Léon MELCHISSÉDEC, en la ville de Clermont-Ferrand. Après avoir étudié avec Savart, le jeune homme entra à l'Opéra-Comique, en 1866, où sa sonore voix de basse et sa prestance lui conquirent des faveurs dont il se montrait assez fier. De là il passa à l'Odéon, puis au Lyrique, enfin à l'Opéra, où il recueillit la succession encore ouverte de Levasseur.

Professeur au Conservatoire, il s'y trouva mêlé à des incidents, qui, sans toucher en rien à sa valeur musicale, lui firent quitter une fonction où il avait su faire apprécier son talent.

Un nom également à retenir, dans cette pléiade d'artistes, est celui de Pierre GAILHARD, né à Toulouse, en 1847, qui, par une coquetterie toute languedocienne, avait transformé son prénom en celui de Pedro.

Doué d'un ample organe de basse, de tournure distinguée, il débuta à l'Opéra-Comique, en 1867, et entra, en 1872, à l'Opéra, où sa prise de possession, bien délicate après Faure, du rôle de Méphisto, dans *Faust*, le mit nettement en évidence. Après seize années de théâtre, qui furent pour lui autant d'années glorieuses, il échangea la scène pour un fauteuil directeur, d'abord en association avec Ritt, ensuite seul. Là, il se montra toujours accueillant à l'égard des jeunes compositeurs et, qui plus est, qualité rare dans son milieu, scrupuleusement respectueux de la parole donnée.

## La Mise en scène

par Pierre Chéreau.

Créer la forme représentative d'une œuvre.

Son milieu : le décor, l'éclairage.

Son mouvement : le jeu des interprètes, personnages principaux ou masses.

Son expression, psychologie des sujets, nuances musicales.

Trouver le *forte*, le point culminant pour le bien mettre en valeur auprès du spectateur ou de l'auditeur. Et pour atteindre ce résultat, utiliser, soit le décor, en lui donnant les proportions voulues, les dimensions maxima, soit l'éclairage, soit le déploiement des foules.

Saisir le *piano* de l'ouvrage en réduisant le cadre, en donnant à la scène intime ou délicate la proportion qui fera contraste avec le *forte*.

Se bien pénétrer de la pensée ou du rêve des auteurs. Savoir tirer de l'idéal qu'ils peuvent se former de l'exécution scénique de leur œuvre la réalisation pratique, qui ne trahit pas, qui magnifie, qui ajoute à l'effet désiré.

Par surprise même, la personnalité et l'invention du metteur en scène, bien pénétré de l'œuvre, devant se révéler — serait-ce paradoxalement.

Et puis, ne s'enfermer dans aucun système absolu. Se renouveler.

Créer un cadre simple, sans dénue-ment, pour un ouvrage simple.

Voir ce que la musique ne sait que faire entendre. Deviner la couleur symphonique ou harmonique.

Être très audacieux si le compositeur est un novateur. Très classique si le musicien appartient ou a appartenu à un genre, à une époque classique ou déjà lointaine.

Ne gêner en rien le lyrisme par des détails égarant l'auditeur. Quand l'œuvre est assez parfaite pour se suffire à elle-même, ne pas revêtir la statue d'un oripeau ou d'un costume malencontreux.

Si l'ouvrage qui vous est confié est au contraire médiocre, si ses défauts doivent en compromettre le succès, s'ingénier à masquer les sonorités : se substituer à l'auteur, le persuader, devenir un accommodateur, presque un accommodateur...

Dans un théâtre lyrique, être le serviteur déferent de la musique. Etablir

La même année que Gailhard, naissait à Lyon Jean-Louis LASSALLE, dont le registre de baryton, au contraire de celui de Faure, caressait l'aigu du ténor. Chantant avec goût, il tenait ses auditeurs plutôt sous l'attrait de sa voix et de sa diction, que sous celui d'un jeu parfois un peu froid, en dépit d'un physique avantageux. Rapidement engagé à l'Opéra, il sut s'y maintenir sans désavantage aux côtés de son camarade, précisément en raison de ces timbres qui, se complétant pour ainsi dire, se prêtaient avec un égal intérêt, à l'interprétation de rôles bien différents. Lassalle récolta ses plus grands succès dans *Le Roi de Lahore* et *Polyeucte*. Retiré de la scène en pleine lumière, il se lança dans l'industrie, où nous ne croyons pas que la fortune l'ait suivi aussi fidèlement qu'au théâtre.

Presque son contemporain, se révéla le baryton MAUREL. Né à Marseille, en 1848 — on voit que le Midi est une pépinière de chanteurs — ses dons naturels le firent envoyer, par sa famille, au Conservatoire de Paris, où deux premiers prix récompensèrent son labeur. L'année suivante, il entra à l'Opéra ; ses débuts dans *Le Trouvère* et *Les Huguenots*, le désignèrent de suite comme un émule de Faure, avec un organe aussi charmeur, un peu plus clair, moins cependant, que celui de Lassalle.

Cette sorte de dualité artistique, de part et d'autre, fut-elle la cause du départ de Maurel ? C'est possible. Toujours est-il que celui-ci se mit à parcourir l'Italie, puis l'Amérique, partout applaudi et fêté. Cependant, le ramenant à ses premières amours, l'Opéra lui rouvrit ses portes, en 1879, lui offrant, avec la création du rôle d'Amonasro, dans *Aïda*, l'occasion de se faire remarquer par Verdi, qui dirigeait l'orchestre à la première représentation, au point que le Maître ne voulut d'autre interprète que lui pour Jago d'*Otello* et pour *Falstaff*. Avec sa compétence, Maurel a écrit, sur le chant, plusieurs ouvrages faisant autorité.

Pour clore cette série, dont une courte analyse suffit à souligner les fastes, nous citerons : comme basses, Taskin et Boudouresque, le premier, créateur original et spirituel des trois rôles, aussi disparates que ceux de sa camarade Isaac, de Coppélius, Dapertutto, le Docteur Miracle, dans les *Contes d'Hoffmann*, le second aussi bon chanteur que professeur, ayant légué son talent d'enseignement à son fils ; comme ténors, Talazac et Villaret, l'un, qui, par sa manie de vouloir forcer une ravissante voix de demi-caractère, ne sut pas la conserver, le second, qui ne se résigna à prendre sa retraite que le jour où une reprise de *La Reine de Chypre* en ce théâtre de l'Opéra, auquel il devait tant de succès, le fit tomber dans l'abîme creusé par le terrible *si bémol* de son grand air.

Comme on le voit, depuis un siècle, la scène lyrique française n'a cessé de voir projeter sur elle, par ses chanteurs, des rayons d'art dont l'intensité a pu lui être enviée par l'Étranger, puisque lui-même a maintes fois cherché à se les approprier, tout en possédant des éléments dont nous n'avons pas mésestimé la valeur, comme l'Italie, avec la Patti et Caruso.

Sans contester que ces artistes aient eu des successeurs, dont plusieurs encore vivants, sont restés dignes de leurs prédécesseurs, avouons que, si parfois leur talent de comédiens n'était pas à la hauteur de leurs moyens vocaux, si même certains ne possédaient pas des connaissances musicales étendues, ils n'ignoraient rien de l'art si complexe du chant. Et cela nous autorise à conclure, d'une façon générale, l'exception confirmant, d'ailleurs, la règle, que si, autrefois, il y avait plus de chanteurs que de musiciens, aujourd'hui, il existe plus de musiciens que de chanteurs.

MAURICE GALERNE.



Une scène de Padmavati,  
d'ALBERT ROUSSEL.

(Photo Henri Manuel.)

sa mise en scène, aussi bien pour les chanteurs que pour les chœurs, en tenant toujours compte de l'effet musical, en aidant les sonorités, en ne compromettant ni le rythme ni la justesse.

Et puis discipliner l'interprétation pour que tous concourent vers une même tendance, un même but : une exécution fidèle, probe, où chacun est à sa place, laissant à chacun sa personnalité, à la condition qu'elle s'adapte parfaitement au mouvement et à l'expression. Se servir des qualités et des défauts des interprètes. Savoir en tirer parti.

Dans l'exécution pratique, une possession absolue de l'œuvre, en même temps que de soi-même, c'est-à-dire savoir conserver coûte que coûte son sang-froid. Être très patient, avoir la foi, et la faire partager.

Mode de travail : après avoir appris l'ouvrage à créer par cœur, établir, en tenant compte des nécessités, sa mise en scène en la jalonnant exactement dans ses grandes lignes, Régler ses évolutions, souligner les expressions. Mais à mon avis, se garder, dans l'élaboration préparatoire, de trop de précision dans les détails. On ne compose et l'on ne travaille que *sur la scène*, avec ses éléments agissants. Et l'on est souvent amené, par une improvisation heureuse à modifier ce qu'on avait imaginé auparavant. Une qualité indispensable au metteur en scène, c'est l'endurance. Il doit pouvoir jouer tous les rôles, faire la démonstration par l'exemple de tous les jeux de scène, gestes, attitudes.

Mettre en scène est pour moi un immense plaisir, ce n'est pas une besogne : c'est une récréation...

Il m'arrive fréquemment, à l'issue d'une répétition longue, le plus souvent fatigante, de quitter le plateau en laissant échapper ce propos, qui ébahit : « Ah ! Maintenant, je vais travailler ! »... Et je dégringole l'étage conduisant à mon bureau où je m'absorbe dans les combinaisons ardues des tableaux de services !

PIERRE CHEREAU,  
Régisseur général de l'Opéra.