

FRANÇOIS-XAVIER MERCIER

Technique
- de -
Musique Vocale

Gerbe de Souvenirs



1928

VICTOR LAFRANCE LTÉE QUÉBEC

APPRECIATIONS

Avant d'offrir au public le présent volume, l'auteur a soumis quelques épreuves aux hommes et connus artistes depuis longtemps dans l'art de musique, surtout de la musique vocale.

Quelques-unes des appréciations reçues se recommandent d'elles-mêmes sans autres commentaires.

LEON ROTHIER
METROPOLITAN OPERA HOUSE
BROADWAY AND 39TH STREET
NEW YORK CITY

10 Janvier 1928

Mon cher ami,

J'ai bien reçu votre livre et votre aimable carte de nouvel an ! Merci très sincèrement pour les deux. Vous avez raison de dire que je "chante" encore. Jugez-en. Ces trois dernières semaines j'ai chanté Faust, la Juive, les Contes d'Hoffmann et Romeo (en français). Aïda, la Bohème, la Gioconda, Norma (en italien) et "Les Maîtres chanteurs" (en allemand...) j'allais oublier le Prophète (en français) dont c'est la seconde représentation après demain.

Je n'ai fait que parcourir le livre, mais ce que j'en ai lu est marqué au coin du bon sens et de la compétence... Vos observations au sujet du ménagement et de la production de la voix sont judicieuses et ne m'étonnent pas "venant de vous". Il faudrait "de par le monde" comme disait Rabelais, beaucoup de professeurs de chant comme vous. Il y aurait moins de voix éraillées, chevrotantes... "impossibles à entendre et à écouter", pour dire tout !

Je vous retourne ainsi qu'à Madame Mercier vos aimables souhaits auxquels ma femme joint les siens, pour la nouvelle Année et j'y ajoute mes vœux très sincères pour que le nombre de vos élèves aille s'accroissant... et ce serait justice.

Bien cordialement vôtre

LEON ROTHIER

Québec 31 janvier 1928

A Mr X. MERCIER

Artiste Chanteur et professeur

Québec.

Cher Ami

Je vous demande bien pardon d'avoir été si lent à répondre au gracieux envoi de votre beau livre.

J'ai été retenu à la maison par une forte grippe et profite d'un premier moment de convalescence pour vous remercier de tout cœur de votre généreux envoi.

Vous me parlez de souvenirs ! Vous me faites grand plaisir, moi qui ne vis que de cela.

A mon âge on cherche dans le passé ce que l'avenir nous refuse.

Vous vous souvenez des soirées d'été au "Pont Rouge" passées chez Mr C. Julien. Vous nous faisiez grand plaisir lorsque vous chantiez (à demi-voix) "Vers les rives de France voguons doucement" !!

Et puis, les Motets à la Basilique !! Vous nous parlez d'art vocal... Il est étonnant de constater combien la culture de la voix est ignorée chez nous. Et pourtant chacun possède une voix, Miracle de la nature ! le plus beau des instruments à cultiver.

Vous faites œuvre d'art et de patriotisme en prêchant la bonne parole de l'enseignement vocal. Faites donc des conférences dans les Cercles paroissiaux sur ce sujet. Vous auriez bien droit à notre reconnaissance !

Permettez-moi mon cher ami de vous répéter mes remerciements et de féliciter Madame Mercier de son talent et de la belle décoration que le gouvernement français lui a décernée en 1926. Avec mes compliments et souhaits de succès, agréez l'expression de mon dévouement le plus sincère,

Gustave GAGNON.

Ville de Toulon
ECOLE NATIONALE
de
MUSIQUE

Toulon, le 3 février 1928

Cher Monsieur,

Vous êtes infiniment aimable d'avoir pensé à moi.

J'ai lu et relu votre petit livre. C'est l'œuvre d'un véritable artiste et d'un homme de cœur brave et généreux — très sincèrement je vous en félicite.

Je me rappelle très bien votre passage au théâtre de Toulon alors que j'y dirigeais l'orchestre. J'ai quitté ce poste il y a 3 ans, le théâtre est devenu écœurant; on a démoli l'orchestre qu'on a réduit grotesquement. Les chœurs sont infects. Quant aux Artistes à part ceux très rares qui ne sont pas cependant comme vous, c'est à vomir !!

Ils chantent mal, parlent mal, faux, jamais en mesure. Et ils se tiennent en scène comme des pions sur une pelle. Que voulez-vous? je souffrais trop J'étais au théâtre depuis 1882, j'y ai connu des VIARDOT des FAURE, des PATTI, des DUPUY, j'ai appris le chant avec Mme VIARDOT, FAURE, LAMPERTI. Alors vous devez comprendre mon dégoût.

Je me suis réfugié dans les Concerts Classiques, car je ne peux pas vivre sans musique. J'y mange tout ce que je veux et davantage; mais au moins je sers la Musique honorablement et non pas comme un voyou.

J'ai écrit aussi un livre sur la voix qui vous intéresserait. Si je le fais éditer je vous en enverrai un

exemplaire. Vous verrez que nous sommes d'accord absolument.

C'est pour cela que votre livre m'a fait du bien et encore une fois je vous en exprime ma vive reconnaissance.

Mes deux mains dans les vôtres avec tout mon cœur d'artiste et de vocaliste.

J. GREGOIRE.

Dr. du Conservatoire de Toulon

Fontainebleau 24 janvier 1928

Monsieur Xavier Mercier

Vous me demandez quelques appréciations sur votre livre
reçu il y a quelques jours : je n'hésite pas à considérer
la première partie, traitant de la technique vocale, comme
l'œuvre d'un artiste véritable connaissant "à fond" tout
ce qui doit s'apprendre pour bien chanter. Ces conseils
présentés à mon avis sous une forme trop modeste auront
leur place, j'en suis sûr, dans toutes les bibliothèques d'artistes
..... et de professeurs de chant dont l'ignorance contribue
souvent à détruire les voix et décourage les élèves.

Qu'il me soit donc permis de dire en tout le bien que je
pense de votre ouvrage, Monsieur Mercier ; on y trouvera
ce caractère de sûreté qu'on pourrait appeler ingénu, et
le connaisseur s'apercevra en premier lieu que votre œuvre
est du plus haut intérêt dans l'enseignement du chant

..... Envoies donc un peu les élèves d'un tel Maître !

avec mes sentiments de sympathie artistique

Paul Fieret

1^{er} Prix d'Harmonie (excellence)
diplômé de Fugue et de Contrepoint
3 fois lauréat du Prix de Composition
Classe Ch. M. Widor, maître de l'institut
Ancien lauréat pour le Prix de Rome
au Conservatoire National de Paris

REPRODUCTION

Fontainebleau 24 janvier 1928

Monsieur Xavier Mercier

Vous me demandez quelques appréciations sur votre livre
reçu il y a quelques jours : je n'hésite pas à considérer la pre-
mière partie, traitant de la technique vocale, comme l'œuvre
d'un artiste véritable connaissant "à fond" tout ce qui doit
s'apprendre pour bien chanter. Ces conseils présentés à mon
avis sous une forme trop modeste auront leur place, j'en suis
sûr, dans toutes les bibliothèques d'artistes..... et..... de pro-
fesseurs de chant dont l'ignorance contribue souvent à détruire
les voix et décourage les élèves.

*Qu'il me soit donc permis de dire ici tout le bien que je pense de votre ouvrage, Monsieur Mercier : on y trouvera ce caractère de sûreté qu'on pourrait appeler magistral, et le connaisseur s'apercevra en premier lieu que votre œuvre est du plus haut intérêt dans l'enseignement du chant
.....Envions donc un peu les élèves d'un tel Maître !!*

Paul FIEVET

1er Prix d'Harmonie (excellence) Lauréat de Fugue et de Contrepoint 3 fois titulaire du Prix de composition (classe Ch M. Widor, membre de l'institut) Ancien logiste pour le Prix de Rome au Conservatoire National de Paris.

Du Ménestrel—Vendredi, 9 mars 1928 édité rue
Vivienne, 2 bis, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

Vient de paraître :

Technique de Musique vocale. Gerbe de souvenirs.
par François-Xavier Mercier. = Victor Lafrance, Québec

L'auteur s'est proposé d'instruire en amusant. Ses conseils toujours clairs et précis, ses définitions toujours exactes et concises sont un guide précieux pour le chanteur, ils ne prennent jamais la forme doctorale. Des anecdotes amusantes, des exemples curieux viennent distraire le lecteur sans égarer son attention.

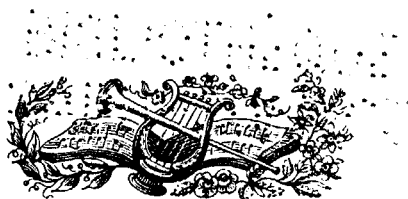
Technique de Musique Vocale

Gerbe de Souvenirs

FRANÇOIS-XAVIER MERCIER

Technique
- de -
Musique Vocale

Gerbe de Souvenirs



1928

VICTOR LAFRANCE LTÉE QUÉBEC



PRÉFACE

*A mon excellent ami Xavier
Mercier, professeur de chant
à Québec.*

Il y a déjà quelques années, au temps où l'on donnait maints concerts d'amateurs à Québec, ces mêmes amateurs se composant du Septuor Instrumental Haydn et d'un groupe de cantatrices et chanteurs triés sur le volet, tous de Québec, allaient un jour, se faire entendre et à Chicoutimi et à Roberval. J'eus alors l'avantage de vous entendre tout particulièrement à Roberval. Il est vrai que la salle était plus que modeste, mais on n'y demandait pas les prix fantaisistes que l'on exige trop souvent à l'Auditorium de Québec.

Je vous écoutai et vous suivis dans la romance, un duo, un quatuor. Je fus ravi de la richesse du timbre et de la souplesse de votre voix. Je fus aussi ravi de vous que je le fus plus tard, à la salle militaire de Québec, lorsque j'entendis un délicieux baryton que vous avez dû connaître, Tagliapetra.

VIII

Pour moi, vous aviez une fortune dans vos cordes vocales, vous alliez à la célébrité, si quelque jour, on vous aida à mettre le pied dans l'étrier.

C'est ce qui est arrivé.

Après nombre de succès à Toronto, à New-York, à Boston, vous aviez en gousset assez du nerf de la guerre pour aller étudier en France, en Italie, etc.

Je me rappelle votre départ de Québec. La veille, vous étiez venu passer la veillée avec moi, et vous m'aviez interprété en artiste plusieurs pièces de votre répertoire.

Au moment des adieux, je vous dis :

“Mercier, ne l'oubliez pas, envoyez-moi de vos nouvelles, tenez-moi au courant. Un mois après, votre première lettre m'apprenait que vous étiez engagé à l'opéra Comique de Paris.

J'en fus plus heureux que surpris, car on ne décroche pas pareille position d'emblée sans motifs très sérieux.

Bref, vous étiez lancé, et vous soutenez toujours votre précieuse réputation. Que vous ayez eu à lutter contre de la malveillance, de la jalousie, du parti-pris, rien d'étonnant ; c'est le sort de tout homme, je ne dirai pas transcendant, mais bien de valeur.

IX

Vous devriez être incessamment en scène dans les grandes villes comme Chicago, Boston, New-York. Vous ne l'êtes pas d'habitude. Mais quelle œuvre d'éducation et de patriotisme ne remplissez-vous pas dans votre ville natale en vous faisant professeur émérite de chant, après avoir fondé ce que vous avez décoré du nom de *l'Institut de l'Art Vocal*, dans la ville de vos pères de vos nombreux amis, où vous enseignez ce qu'est l'anatomie vocale, l'émission bien graduée de la voix, l'articulation et la diction, enseignement qui jusqu'à vous a été si malheureusement négligé; l'art de parler, de chanter et de dire qui donne tant de relief à la pensée, au sentiment et leurs moindres nuances. Ce fut un des succès du célèbre acteur Irving, qui, un jour, récita avec toutes les nuances obligées l'Oraison Dominicale; tous ses auditeurs, en petit nombre, tombèrent à genoux, dès les premiers mots : "*Our Father, Notre Père*. Irving fut rarement plus éloquent que cette fois-là.

Le travail qu'il s'était imposé, est justement celui auquel vous vous adonnez avec la plus désirable maîtrise.

Pouvez-vous mesurer le service immense que vous êtes en position de rendre à nos populations qui, déjà, grâce à leur tempérament greco-la-

X

tin ont l'esprit et l'âme ouverts à vos leçons et ne demandent pas mieux que de s'exprimer correctement en causant, lisant ou chantant ?

Je vous ai suivi, et j'ai pris connaissance de tout ce que l'on a écrit ou publié sur votre compte.

Je suis toujours sous la même impression, la première du Concert de Roberval.

Continuez sans relâche l'exercice de votre art et de votre patriotisme dans le perfectionnement des facultés de la voix humaine chez nous : discipline, force, douceur, souplesse, clarté d'articulation et de diction, régime.

Un soir, j'entendis Sarah Bernhardt dans *Adrienne Lecourreur*. Eh bien ! chacune des syllabes de son rôle allait résonner à l'autre bout de la salle, distance d'environ cinq cents pieds, comme un marbre tombant sur une plaque de cristal.

Vous êtes de force à obtenir ce résultat chez nos gens,

Tous mes meilleurs souhaits.

N. LEVASSEUR.

Technique de Musique Vocale



F. X. MERCIER

A Sa Majesté la Langue française,
j'apporte cet humble hommage, désirant
contribuer à garder chez mes compatrio-
tes, la beauté du doux parler de France
dans la musique.

Xavier Mercier



Madame JEYNEVALD MERCIER

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

**Ministère de L'Instruction Publique et des
Beaux-Arts.**

Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,

Vu l'article 32 du décret organique du 17 Mars 1808;

*Vu les ordonnances Royales des 14 novembre 1844, 9 septembre 1845 et
1er novembre 1846;*

*Vu les décrets des 9 novembre 1850, 7 avril et 27 décembre 1866, 24 dé-
cembre 1885 25 mars 1921, 4 février 1924.*

ARRETE:

Madame Mercier, née Besson, Isabelle, artiste lyrique à Québec
est nommée OFFICIER D'ACADÉMIE

Fait à Paris 1er Juillet 1926

Pour ampliation:
Le Chef du bureau du Cabinet

Laudry

Le Ministère de l'Instructions publique
et des Beaux-Arts,

Signé: *Nagara*



BESSON
(ISABELLE)





CONSERVATOIRE DE MUSIQUE
- LYON -
1907

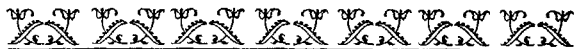
CHANT
1ER PRIX
Mlle BESSON
ISABELLE

Premier prix de chant, décerné à l'unanimité par le Conservatoire de Musique de Lyon et dont le jury était composé de M. SAVARD, Directeur du Conservatoire, de messieurs WITKOWSKI, Gaston BEYLE, MARÉCHAL, BOURGEOIS, LANDOUSY, NEUVILLE, etc., etc.



CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE LYON
1907

DECLAMATION LYRIQUE
2E PRIX
BESSON
ISABELLE



AVANT PROPOS

Un éditeur bienveillant me fait l'honneur de mettre en volume divers articles que j'ai composés, ces temps derniers, sur l'art du chant et son enseignement chez nous.

Très sensible à cette délicatesse, je le suis également à l'hommage désintéressé qu'il rend à la musique, ma meilleure amie.

En écrivant ces pages pour répondre au désir souvent exprimé de quelques personnes sympathiques à mon œuvre comme professeur de chant, j'ai essayé de les rendre aussi claires que possible, et il me semble en effet que les petites leçons de technique par où je commence seront faciles à saisir. Il est vrai cependant, que la leçon écrite ne vaut pas la leçon orale. De même certains conseils que je me permets de donner seront peut-être utiles, non seulement aux élèves en musique, mais à ceux qui ont

mission de les former. J'apprécie le travail fait par tous ceux qui se dévouent à la formation de nos chanteurs.

Une expérience pratique de trente années dans l'art du chant, me permet de dire ce qu'il faut éviter et ce qu'il convient de faire pour perfectionner l'enseignement de ceux qui aiment à bien chanter, surtout de ceux qui veulent faire du chant, une carrière.

En même temps que ces propos, d'ordre plutôt pédagogique, l'Editeur a pensé devoir rééditer une brochure publiée en 1923 sous le titre "Souvenirs de ma carrière artistique."

Je l'ai augmentée de quelques détails et anecdotes de nature à la rendre plus intéressante. Chers souvenirs qu'il fait bon de les revivre à certaines heures !

XAVIER MERCIER.





PROGRÈS DÉSIRABLE

L'Art du chant est difficile, peut-être le plus difficile de tous, et l'on s'étonne moins, dès lors, qu'il soit en souffrance à peu près partout.

A l'apparition d'un article publié dans «La Musique» en 1919, je fus injustement critiqué et l'on reprochait à cette revue de laisser passer des inexactitudes grossières. Mais voilà que «Comœdia» de 1920 imprimait aussi des inexactitudes semblables signées de R. Hahn et M. Tenroc. Or ces articles, les leurs et le mien, se ressemblaient étonnamment. Il est vrai que le mien était moins littéraire mais il disait la même chose, et c'est heureux qu'il fût venu le premier : autrement on m'aurait accusé d'avoir plagié.

Voici ce que disait M. R. Hahn :

«Le chant est le seul art dont les représentants ne se donnent pas la peine d'apprendre les éléments essentiels,» et M. Tenroc de continuer : «C'est ainsi que pullulent à Paris et ailleurs les ratés, les empiriques, les navets à qui la plus élémentaire justice devrait réserver le même châtiment qu'aux rebouteurs, manipulateurs d'onguents et dislocateurs de membres. Les uns se

paient de théories stupides sur la gymnastique du diaphragme, des côtes et des cavités de la tête; celui-là parle de supprimer la glotte, coupable de donner la voix glottique. L'anarchie complète règne dans la physiologie de l'émission que les uns veulent nasale, les autres palatale ou labiale disposant au hasard de l'abaissement du larynx les sons de poitrine; faisant passer l'aigu derrière la tête, et autres balivernes. Celui-ci défend au chanteur de respirer par la poitrine, sous prétexte que les oiseaux respirent par le diaphragme. Tous ces empiriques n'ont d'autre souci que de se singulariser par la réclame d'une originalité soi-disant pédagogique et d'attirer, par le bluff d'un système excentrique, les naïfs et les crédules.

«Bref, si l'on peut admettre la liberté de l'enseignement du piano et d'autres instruments, il est inadmissible qu'on l'autorise pour le chant, car l'instrument vocal et physiologique fait partie de l'organisme humain; sa culture, comme disait à l'Académie de médecine, le professeur Dieulafoy, doit être «physiologique».

Dans notre pays, l'art vocal est-il plus florissant qu'en France ?

J'ai eu l'occasion d'entendre, il y a quelque temps, un jeune lauréat qui avait conservé 90 points sur 100 (c'est presque la note : Avec grande distinction). Après l'avoir écouté, je me de-

mandais pourquoi et comment il avait eu un pareil succès. La voix était jolie, mais tirant dans l'aigu, attaquant en-dessous, avec des portamenti à profusion; les sonorités étaient plutôt grosses dans le médium et faibles à l'aigu; on eût dit deux voix différentes superposées. En plus, une mauvaise énonciation, une émission incertaine, une articulation molle, à ne pas distinguer le français du latin: et 90 points pour tout cela! Mais alors, sur quoi se base-t-on pour donner ces récompenses? Entendons-nous; je ne veux pas dire que pareille voix ne vaut rien; mais il lui manque l'essentiel: elle n'est pas posée. Que prisent donc par-dessus tout nos examinateurs? Est-ce le solfège, la théorie, l'histoire, l'harmonie, etc. . . ? Mais nous semblons en ce cas mettre au quatrième plan ce que je disais plus haut: poser la voix d'abord. Cette voix n'est pas assise et voilà un sujet qui peut-être prendra son vol vers l'Europe pour y parfaire ses études. Ce n'est pas parfaire ses études qu'il faudrait dire, mais les refaire, et ce pauvre élève a la tête tellement enthousiaste avec son 90% devant les yeux, qu'il s'imagine n'avoir plus rien à faire ni à apprendre. Voilà à mon point de vue les ratés de l'avenir. Car enfin j'espère bien—comme je l'ai déjà dit ailleurs—que le gouvernement ne verse pas des sommes considérables pour envoyer à Paris, des sujets qui ne

pourront apprendre que des romances et la chansonnette. Ne leurrions personne et ne nous leurrions pas nous-mêmes. Quand ce sujet se trouvera en face du travail qu'il doit s'imposer, s'il a conscience de ce qu'il sait, ou plutôt de ce qu'il ne sait pas, il prendra peur en songeant qu'il doit tout refaire s'il veut percer, se faire une place dans le monde artistique; et ce monde artistique, à Paris, est toute une population. Quand il se verra en lutte avec des artistes de valeur, il reculera comme devant un obstacle insurmontable. A mon humble avis, les sujets que nous envoyons là-bas devraient y séjourner quelque temps; car on ne forme pas un artiste en deux années, et ceux qui y sont allés ne me contrediront pas sur ce point. Que fait-on dans deux ans? Avouons-le, bien peu de chose. Il faut vivre le plus longtemps possible au milieu de cette atmosphère, être en relation avec les étoiles et les maîtres, et échanger des opinions; on y apprend toujours quelque chose. Il faut paraître en public en certaines occasions, s'habituer à supporter la critique: cette critique par des gens compétents nous rend service. Si ces sujets étaient libres de rester à Paris après les deux années d'étude, ils pourraient se manifester devant les foules et par le fait même se subvenir à eux-mêmes par leur propre talent.

Vous me direz peut-être : «Comment voulez-vous qu'ils arrivent à se faire une place ?» Mais je répondrai que d'autres devanciers ont fait cela déjà, sans fortune ni bourse du gouvernement, n'ayant à leur actif qu'une bonne dose d'énergie et peut-être du talent. Il n'y a rien d'impossible. Il faut vouloir et être prêt à tous les sacrifices; il faut souffrir pour devenir artiste; tous ont passé par cet étroit sentier; la devise est: «Je veux» et non «je voudrais».

Les journaux de Paris m'apportent des articles très élogieux à l'égard de monsieur Léopold Morin; celui-là n'a pas eu peur du travail, il a dû dire : «Je veux arriver», et je l'en félicite bien sincèrement.

Pardon si j'insiste peut-être plus qu'il n'est convenable. Le professeur devrait corriger la phonation des élèves, de ceux surtout qui ont chance d'aller en Europe; surveiller leur énonciation, émission et articulation. Voyez ce boursier qui à Paris prononcerait : *amane* pour *amen*, *San-Saveur* pour *Saint-Sauveur* et ainsi de suite : ce serait grotesque ; je ne puis trouver d'autre qualificatif pour exprimer ma pensée. Est-ce la faute des élèves, des professeurs ou des juges ? Ce problème reste à étudier; mais je vous préviens que si nous persistons à garder nos défauts, notre succès sera mince au point de vue vocal. Nous

avons des exemples pour appuyer ce que je viens de dire. Combien de sujets sur lesquels nous fondions de grandes espérances et dont l'horizon ne dépasse pas la romance.

En France, on supporte mal l'accent du midi au théâtre aussi bien qu'au concert. Et soyez persuadés que l'aspirant de chez nous se verra forcé, bon gré mal gré de laisser son accent canadien à l'arrière de la scène. J'en sais quelque chose; j'ai dû moi-même abandonner mon accent, non pas à la porte du théâtre, mais dans ma chambre du sixième; et ça n'a pas été un petit travail que d'en prendre un meilleur. Je n'accuse personne en particulier mais je crois qu'il y a manque de compétence chez plus d'un professeur.

Le chanteur n'est pas tenu de faire sa rhétorique ni sa philosophie, pas plus que de connaître le contre-point ou la fugue : ce qu'il lui faut, c'est une voix et une notion du solfège qui lui permette de lire facilement; voilà deux choses essentielles pour le chanteur. S'il est bien doué physiquement, s'il prononce son français d'une manière correcte; tant mieux ! qu'il ait du courage et de l'énergie, ! S'il n'arrive pas à se faire une place à Paris avec ce petit bagage, je lui conseillerais de changer d'étoile; la sienne ne vaut rien.

Par conséquent, ne serait-il pas préférable que le sujet qui se destine à de grandes choses dans

l'art du chant fit de suite ici les études nécessaires, consistant d'abord à refaire sa phonation, à bien émettre ses sons et à articuler fortement. On dirait plutôt que l'on préconise cette phonation contraire à la vérité, et par exemple, ce grossissement des sons graves avant la maturité. Nous avons de cela des exemples sous les yeux. La voix devient vieille avant l'âge, avec une tendance au chevrottement : elle perd vite tout charme et toute clarté. Mais pour pouvoir apprendre à l'élève la bonne phonation, il faut que le professeur sache lui-même faire la différence entre les sons ouverts et les sons fermés, en donnant à chaque syllabe sa propre valeur ou couleur. De cette façon nous pourrions former des sujets capables de débiter dans un théâtre de France après six ou sept mois de stage à Paris.

Un artiste parisien me disait il y a quelque temps, après avoir entendu deux de mes élèves :

Voilà deux sujets qui sont prêts à faire leur début chez nous et j'espère que vous nous en donnerez encore .

Lorsque j'assiste à un concert, je suis toujours surpris de constater que les artistes dont l'émission est sourde et relâchée, voix sans timbre et ne portant pas plus loin que la rampe, ont souvent l'approbation du public. Pourquoi cet état de chose ? Parce que notre éducation est à refaire au point

de vue du chant; nous nous sommes laissé tromper par des appréciations américaines qui ne sont que du bluff; tout l'art américain en général se borne au piano automatique et au phonographe. Nous sommes latins et notre goût est d'essence trop raffinée pour se laisser influencer par des gens qui ne sont pas artistes le moins du monde. Si l'art souffre à mourir, c'est grâce à eux. Je sais d'avance que quelques-uns me jetteront la pierre, mais les cailloux ont le même effet sur moi que l'eau sur le dos d'un canard; on peut m'en jeter autant que l'on voudra; cela ne me fera pas oublier les bourdes que j'ai entendues quelquefois. Par exemple: une jeune fille de 38 ans m'affirmait que son professeur lui avait dit (il était de Montréal celui-là) de ne pas travailler son aigu, et que les notes élevées viendraient avec l'âge. Connaissant son baptistère, je lui répondis simplement : «Mademoiselle, il serait peut-être temps de vous en occuper... Une voix peut s'allonger au moins d'une tierce et même d'une quinte et pour preuve, prenez la peine de consulter tel ou tel ouvrage compétent qui traite de la question. Ceux qui persistent à soutenir le contraire s'avouent par le fait même d'une ignorance impardonnable.»

Une comparaison s'il vous plait. C'était à Lyon, en juin 1913. J'avais été invité par les membres du jury à prendre place parmi eux, pour

le concours d'Opéra. Il y avait entre autres au programme le 4ème acte des Huguenots. Le ténor qui tenait le rôle de Raoul de Nangis, un jeune, n'avait pas attendu d'avoir ses quarante ans pour atteindre ses notes élevées. Avec une voix riche et ample il chanta toute cette scène, qui demande aussi beaucoup de jeu, à la satisfaction de tous. Pour terminer, il lança le contre-ré bémol riche de sonorité avec une très grande facilité. La salle du théâtre était archicomble et le public lui fit une ovation. Il décrocha un premier prix, ce qui n'était que juste. Voilà une récompense qui ne se paie pas avec un billet de 10 ou 20 dollars; c'est le résultat d'un travail sérieux avec des maîtres compétents.

.....



LE PROFESSEUR DE CHANT

Ce qui va suivre donnera une idée claire de l'importance que l'on doit apporter à l'enseignement du chant, chose que nous traitons généralement à la légère.

Ces quelques lignes sont d'une plume autorisée :

«La valeur pédagogique d'un maître dépend de la sagacité de ses remarques, de son esprit d'analyse, de son sens critique, de son goût et du désir plus ou moins intense qu'il a d'apporter sa contribution au relèvement de l'art du chant. La plus attentive sollicitude est d'autant plus nécessaire au professeur de chant que l'instrument vocal d'un chanteur est d'une extrême complexité et que le plus petit mouvement d'une partie de l'organe n'est pas sans influence sur l'organe tout entier.»

Et il ajoute :

«Il ne suffit donc pas d'être pianiste, violoniste, joueur de guitare, ou de flûte, pour se croire apte à donner des leçons de chant. Bien plus, nous prétendons que le plus grand musicien du monde, peut être déplorable professeur de chant, et que ce n'est pas une raison, parce que l'on possède des

connaissances étendues sur une des multiples matières qui se rapprochent à l'art du chant, pour s'autoriser à diriger l'organe vocal d'un chanteur.

« Il est nécessaire de savoir distinguer dans cet organisme certaines positions et dispositions physiologiques de la voix, susceptibles d'être développées ou combattues, selon qu'elles promettent de devenir des qualités ou menacent de dégénérer en défauts. Certes, c'est très bien de styler parfaitement un morceau de belle tenue ; mais avant de songer à l'ornementation d'un édifice, il faut construire celui-ci, et avant même de le construire, il faut en jeter les solides fondations ».

Nous pourrions apporter beaucoup d'autres citations ; et que faudrait-il déduire de ces opinions diverses d'artistes de carrière sur l'enseignement du chant, sinon que le chant est l'art le plus difficile, exigeant des maîtres qui ont fait des études sérieuses, et qui ont l'expérience d'une longue carrière. Comme disait aussi Théâtra : « Les professeurs de chant devraient être choisis parmi les artistes ayant un diplôme de l'état ou à leur actif une carrière théâtrale d'au moins quinze ans ».

Vous en voyez qui affichent des six ou sept ans d'étude dans les conservatoires et qui n'en ont vu que l'entrée en passant. Ça ne coûte pas cher pour voir cela ! N'allez pas les contredire : ils

augmenteraient leur stage d'un an ou deux à chaque occasion. Demandez-leur quelle carrière ils ont faite; ils vous diront qu'ils ont joué un acte quelconque dans un orphelinat quelconque. Ce que c'est que le génie ! On sait tout d'avance ! Qu'est-ce à côté de cela que le simple talent, obligé, lui, de tant travailler, et si longtemps, pour apprendre quelque chose !

En Europe, les conservatoires ne permettent pas aux élèves d'étudier deux branches en même temps, comme cela se pratique aux Etats-Unis. Il y aura toujours une branche qui souffrira en faveur de l'autre, et c'est une mauvaise habitude dont certaines maisons d'éducation musicale devraient une bonne fois se départir.

Voyons cependant ce qui se passe d'une manière générale aux Etats-Unis. Là, de grandes maisons d'éducation vocale donnent un diplôme d'enseignement après deux ou trois ans d'étude. Les élèves peuvent suivre les cours de chant, de piano, ou de violon en même temps. Comment voulez-vous qu'ils approfondissent leurs études en travaillant deux ou trois branches à la fois ? Chaque branche, en effet, le chant, le piano, le violon, etc., est un art trop difficile et demande trop de travail, pour qu'on puisse les mener à bonne fin toutes ensemble. Les Américains sont pratiques; la quantité augmente les revenus, et ils en profitent

puisqu'ils trouvent des gens assez naïfs pour s'y laisser prendre. La plupart de ces malheureux élèves échouent dans leur carrière artistique. Ce que les professeurs n'ont pu acquérir eux-mêmes, ils tentent de le faire acquérir à ceux qui se destinent au professorat. Voilà ce que c'est que d'avoir le génie des affaires ! Mais comment ces nouveaux professeurs pourraient-ils indiquer à leurs élèves les changements de registres, ceux-ci variant pour ainsi dire pour chaque timbre et suivant le tempérament vocal de chaque sujet ?

Il ne faut pas perdre de vue que votre professeur vous pose la voix et vous la cultive, mais il ne vous dit pas ce que vous aurez à faire avec les voix différentes de la vôtre. Je puis dire en toute sincérité qu'après avoir étudié pendant cinq ans à Paris avec M. Jacques Bouhy, une célébrité dans l'art du chant, j'aurais été très inquiet s'il m'avait fallu faire du professorat. Pourtant, dans mes jeunes années, quand j'étais à Toronto, professeur de chant dans un de ses nombreux collèges, n'ayant fait aucune étude vocale et par conséquent dépourvu d'expérience, je ne doutais de rien. Pourquoi ? Je viens de vous le dire : parce que j'étais d'une ignorance réglementaire !

Pour devenir professeur, il faut d'abord étudier sous la direction d'un bon maître, et avoir l'occasion de fréquenter des milieux où l'on se trouve en

contact avec de véritables artistes. Et c'est surtout par la fréquentation de la scène qu'un élève dûment diplômé peut obtenir le titre de professeur et de maître. En effet, dans ce milieu artistique, le débutant ne pourra que s'améliorer au point de vue purement vocal. La comparaison lui devient facile par l'audition de ses camarades; il pourra saisir les changements de registres qui réussissent à l'un et non à l'autre; il cherchera la cause de cette différence, et il verra, à la fin de la saison théâtrale, en quel état de santé sont ceux qui auront abusé des sons de poitrine. Il entendra différents timbres de voix, et il pourra en discerner la qualité après quelques années d'expérience.

Le théâtre est pour l'artiste et pour le futur professeur ce qu'est l'hôpital pour le médecin: c'est là qu'il se forme, qu'il apprend à doser ses sons, à se ménager, à se servir de l'ampleur de sa voix. D'où on peut conclure, qu'on ne s'improvise pas professeur parce qu'on chante fort et qu'on a étudié à telle ou telle école, quelle que soit la grande réputation qu'elle s'est faite par une habile réclame.

Un bon professeur est un maître qui a une bonne méthode, une méthode variant avec chaque tempérament vocal, car chaque voix doit être cultivée suivant ses aptitudes, son tempérament et l'âge

du sujet. Celui dont l'enseignement est le même pour toutes les voix ne peut que se heurter à de graves difficultés, si encore il peut aboutir à quelque chose.

Je lisais dans un journal musical de Paris que certains professeurs enseignaient le chant la bouche fermée. Les physiologistes se sont récriés contre ce mode d'enseignement parce qu'il est tout-à-fait contraire aux règles physiologiques, et ces messieurs ajoutaient qu'il fallait être dénué du plus simple bon sens pour préconiser cette méthode.

Peut-on faire l'éducation des voix par groupes, c'est-à-dire par l'exercice de chant en chœur ? Non !

L'éducation de chaque voix doit être faite en particulier, chaque organe ayant son caractère et ses aptitudes qu'il faut éduquer et développer suivant le cas, et les différents cas sont très nombreux.

L'autre éducation serait très incomplète à tous les points de vue. Passe pour l'enseignement du solfège, mais ceux qui pratiquent ce mode d'enseignement se rendent compte, les premiers, des troubles vocaux auxquels seront sujets leurs élèves dans un avenir plus ou moins proche.

En effet, comment peut-on discerner à travers un groupe de dix ou quinze élèves les voix gutturales, nasales, blanches, creuses, de poitrine, etc. ?

Ce mode d'enseignement devrait être banni de toute institution consciencieuse, quel que soit l'avantage que le professeur y puisse trouver.

Encore un mot. Avec les adolescents, il faut aller avec prudence, et savoir attendre que la nature ait fait son œuvre. Le professeur ne doit pas perdre de vue qu'il y a des règles physiologiques dont il ne peut se départir sans risque d'abimer la voix. Lorsque la voix mue, il faut surveiller son évolution, faire suivre le progrès peu à peu.

Tous ces jeunes gens qui, après la mue de la voix, ont la respiration courte, rendent bien difficile la tâche du professeur. S'ils avaient fait cultiver leur voix pendant leur adolescence, l'organe se serait développé conformément aux règles physiologiques.

Il se rencontre très souvent, trop souvent par malheur, des élèves qui cherchent à fausser le caractère de leur voix.

Un baryton aura une préférence pour la voix de basse, ou un baryton-Martin se mettra en tête qu'il peut chanter ténor, et ces derniers surtout font légion dans la nomenclature vocale. Il arrive alors que les sons élevés ressemblent à de vrais gémissements. Or, c'est manquer aux règles les plus élémentaires de la décence que de chanter de la sorte, surtout dans un lieu saint.

Il est du devoir du professeur, même s'il sait qu'il va déplaire à son élève, de lui faire comprendre qu'il fait fausse route et doit se laisser diriger.

Le même cas se présente chez le mezzo qui s'obstine à vouloir donner des sons aigus, des airs d'opéra, quand l'organe peut tout juste convenir à la romance.

Qu'arrive-t-il après quelques mois de cette tension des cordes vocales ? C'est que les cordes ne se rejoignent plus, la voix devient rude; c'est la congestion complète de l'organe vocal; c'est un repos absolu qui est à prescrire.

Soyez-en convaincus: l'élève ne dira pas qu'il a fait ce travail contre le consentement de son professeur. Oh non ! Les professeurs ont toujours tort, c'est entendu.....Cultivez votre voix naturelle et non une voix imaginaire.

Ce phénomène est plus fréquent qu'on ne le croit.

MÉTHODES DE CHANT

On m'a souvent posé cette question : «Quelle est la meilleure méthode de chant ?» Il n'y en a qu'une: c'est de bien chanter. Toutes les méthodes sont plus ou moins bonnes; ce qu'il faut, surtout, c'est d'en faire l'application suivant le sujet. Avant tout, il s'agit de bien faire comprendre à l'élève la vraie émission: il n'y en a qu'une,

c'est-à-dire qu'il faut chanter en voix libre, sans effort; atteindre les notes aiguës avec autant de facilité que celles du médium, en évitant de poitriner. Si vous êtes obligé de faire un effort vocal dans certain registre, soyez assuré qu'il vous faut un redressement de l'émission.

Il en est du chanteur comme de l'orateur ou du prédicateur. Celui dont l'émission est bonne, parlera pendant des heures sans éprouver de fatigue. Un autre commence sur un diapason élevé, et peu à peu baisse d'une tierce; c'est l'émission qui pêche. Vous aurez beau chanter toutes les voyelles et toutes les consonnes, si vous n'avez pas compris qu'il faut posséder l'émission dont je parle, votre travail sera pour ainsi dire nul, et vous ne serez toujours pour les gens de métier qu'un chanteur quelconque.

Cette émission—pardon de répéter le mot si souvent—n'est pas chose facile à obtenir, et les élèves ont d'ordinaire beaucoup de difficulté à chanter en voix libre. Le professeur doit s'efforcer de leur faire comprendre par des exemples vocaux, en donnant un son libre et un son de poitrine, en quoi diffèrent ces deux émissions, et leur expliquer les différentes positions de la langue pour chaque voyelle et consonne.

MÉTHODE FRANÇAISE, MÉTHODE ITALIENNE, MÉTHODE RUSSE, MÉTHODE ALLEMANDE, etc. etc.

Que veulent bien dire toutes ces différentes méthodes ! Assurément, pas grand chose, et peu de personnes pourraient en donner une judicieuse définition.

C'est du «taper à l'œil».

Au XVII^e et au XVIII^e siècle, l'Italie avait de très bons chanteurs. Il suffit de lire les œuvres du XVIII^e siècle français pour se persuader que la France avait non seulement des artistes, des professeurs de premier ordre, mais aussi des hommes de science remarquables. Et cependant, on n'entendait pas parler de méthodes.

Tous les jours, nous voyons poindre à l'horizon une nouvelle méthode de chant. La plus récente, c'est la méthode «Russe» : il faut bien se faire un peu excentrique, apporter du nouveau pour amuser le crédule.

On nous dit avec un air de connaisseur : «Celui-ci chante avec la méthode italienne et celui-là favorise la méthode française». Il suffit d'ordinaire d'entendre une seule phrase pour se rendre compte de quelle méthode le chanteur s'est nourri les méninges.

Alors on vous dira en prenant des airs protecteurs : «Cette voix n'est pas posée, etc., etc.» Si

vous demandiez à ces connaisseurs à quel moment une voix est bien posée, ils seraient fort en peine de vous l'expliquer et aussi en peine de vous dire la différence qui existe entre toutes ces méthodes diverses.

Laissons donc une fois pour toutes cette question de méthode italienne ou française, etc., bonne tout au plus pour éblouir les naïfs.

Toutes les méthodes sont bonnes. Quand je parle de méthode, je veux dire : exercices pour la voix ; mais tel exercice facilitant le travail de l'un tandis qu'il serait contraire pour un autre, c'est au professeur d'user à ce sujet de son jugement.

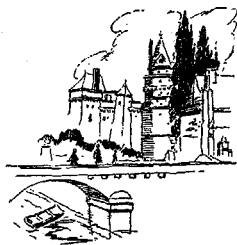
Quand bien même vous chanteriez en mesure tout ce qui a été écrit pour le travail de la voix, rien ne prouve que pour cela votre voix est posée. En voici un exemple :

Il y a quelques mois, je reçus la visite d'une jeune personne qui désirait prendre des leçons de chant ; elle portait avec elle deux cahiers d'exercice vocal ; elle avait deux années d'études. A l'examen, je constatai avec regret qu'elle chantait sur le souffle toute l'étendue de l'échelle vocale, et plus d'un octave dans le registre de poitrine.

Elle avait entendu dire que le passage devait se faire sur telle ou telle note. Mais ce n'est pas tout d'entendre dire, « il faut faire », et c'est au professeur d'expliquer comment s'opère ce changement.

Maintenant c'était le redressement complet de l'organe vocal qui s'imposait.

Cette science et cet art ne s'apprennent pas en vingt-quatre heures. Oui, il y a une méthode et elle est unique : « Encore une fois, c'est celle de bien chanter. »





LES DIFFÉRENTS TIMBRES DE VOIX.

CHANTEUSE LÈGÈRE OU COLATURA SOPRANO.

Voix d'une très grande étendue, elle peut atteindre du «sol grave» au «fa» au-dessus de la portée, presque trois octaves. Cette voix demande une attention toute particulière.

Bien entendu, j'en supprime le registre de poitrine ou du moins je recommande de ne faire le renforcement de poitrine qu'à de très rares exceptions, comme dans certains passages dramatiques que la situation demande.

Son volume est moins considérable que celui du soprano-dramatique, quoique les chanteuses légères de grand opéra se rapprochent quelquefois du soprano dramatique par le timbre et l'ampleur de leur organe.

Nous conseillons donc aux élèves douées de cette voix légère, dès le début des études, d'émettre les sons graves en registre de tête.

Par un travail sérieux, ce son grossira et le passage sera fait suivant le cas. La bonne demi-teinte chez la chanteuse légère est rare de nos jours; elle demande trop de travail et il faut aller vite; je veux dire la demi-teinte prise dans la voix naturelle. Celle-là exige une connaissance complète

du mécanisme vocal, de ses registres et un contrôle absolu de la répartition du souffle.

Ce que nous entendons d'habitude comme demi-teinte, c'est un tout petit son de fausset, sans couleur, sans aucun appui, sans timbre, avec absence complète de toute harmonie.

Si nous avions une meilleure connaissance de l'art du chant, nous serions plus aptes à discerner la réelle valeur d'un artiste, nous pourrions nous rendre compte du travail que le chanteur a dû s'imposer pour arriver à ce résultat.

SOPRANO-DRAMATIQUE

Les sopranos-dramatiques qui abordent les rôles de «Falcon» se doivent une surveillance continuelle. Dans le rôle de «Valentine», des «Huguenots», la note la plus grave, je crois, est «la bémol» au-dessous de la portée, mais il faut monter jusqu'au «ré bémol» au-dessus de la portée.

Il est facile de comprendre que les sopranos-dramatiques éprouvent quelque gêne à chanter un rôle d'une échelle vocale aussi étendue, sans en exclure la puissance. Il en est de même pour le rôle de «Rachel» dans la «Juive», pour n'en nommer que deux.

Le soprano-dramatique se trouve infiniment plus à l'aise dans la «Tosca», ou «Charlotte», de Werther. Comme il y a pénurie du genre de voix

«Falcons», on a recours aux sopranos-dramatiques pour remplir ces divers rôles qui commandent une voix d'une très grande puissance, comme d'une grande étendue.

CONTRALTO

Voix aussi rare que la voix de «Falcon» ou de «fort ténor». D'ailleurs, il en est de même pour toutes les voix extrêmes, soit dans l'aigu, soit dans le grave.

Ce que nous trouvons le plus communément, ce sont des mezzo-sopranos et des barytons.

Ici je veux parler d'une voix de contralto de théâtre dont l'échelle vocale puisse s'étendre du «fa» grave au «do dièze» au-dessus de la portée comme le demandent certains passages dans le rôle d'Inès du «Prophète». Sauf la voix de chanteuse légère, c'est peut-être l'organe qui demande le plus d'attention, justement à cause de la continuité des sons de poitrine dans l'ascension du clavier vocal.

Combien de beaux organes se sont perdus en quelques années pour s'être laissé entraîner dans cet abus déplorable des sons de poitrine, je pourrais dire dans ce tombeau des voix. Presque tous les professeurs de chant déconseillent le travail de ce registre parce qu'ils le reconnaissent dangereux.

Il serait plus simple de le supprimer, puisque l'on peut rendre ces sons plus harmonieux dans la voix libre et que le passage serait tout fait.

Ces sons de poitrine qui se rapprochent de la voix d'homme donnent généralement une impression de dureté, et manquent de distinction.

Si l'on persiste à étendre le son en poitrine, et si l'on retarde dans l'ascension à joindre le registre de tête, plus la difficulté sera grande quand on voudra unir le registre de poitrine à celui de tête.

Le premier son de tête sera petit, indécis, ouateux, sans timbre : c'est le «trou» inévitable, et par conséquent le manque d'homogénéité dans les harmonies vocales. Après quelques années, on n'aura non seulement une quarte en poitrine, mais plus d'une octave, ce qui entraînera le déséquilibre de tout l'organe vocal.

J'ai eu l'occasion d'entendre plusieurs contraltos durant ma carrière théâtrale, et j'ai remarqué chez ceux qui abusaient de ce registre, que la voix s'altérait même durant la saison théâtrale.

Pour ma part, je ne conseillerais pas d'employer ce registre, à moins d'en faire l'usage le plus judicieux possible.

FORT TÉNOR ET L'UT, DE POITRINE

Nous voulons dire le «do», au-dessus de la portée.

Le fort ténor est rare, et aussi rares sont ceux qui résistent dans cet emploi.

C'est une erreur de croire à l'ut de poitrine. Ce son est tout simplement pris dans la «voix naturelle», et c'est pour cette raison que ceux qui ont assez de résistance pour chanter le «fort ténor» ont soin de ne pas faire le renforcement de poitrine.

Ils atteignent ces sons suraigus sans effort ; le son vibre clair, à condition de n'être pas poussé. Le lendemain, ils peuvent chanter un «Werther» qui demande de la souplesse vocale, une «Pasca» avec aise. J'ai chanté pendant plusieurs années les «Huguenots», la «Juive» et «Guillaume Tell». Après la représentation, je n'éprouvais aucune fatigue, pas plus que si j'avais chanté «Paillasse», «Werther», ou «Roméo».

Mais il faut une résistance phénoménale de l'appareil vocal pour supporter cette grande pression de souffle sur les notes élevées. La voix est claire, vibrante, et le chanteur obtient des effets dramatiques extraordinaires.

Pour chanter le rôle écrasant «d'Arnold», dans «Guillaume Tell», il faut avoir non seulement un organe solide, puissant, pouvant atteindre avec facilité les notes élevées, car elles se succèdent ; il faut aussi de la souplesse, de l'agilité, des facilités pour la vocalise, sans omettre la demi-teinte prise dans la voix naturelle.

On n'a qu'à jeter un coup d'œil sur le *dup* avec «*Mathilde*» pour se rendre compte des difficultés à surmonter; vient ensuite le *trio* à trois voix d'hommes où il faut donner le maximum vocal et ce n'est qu'un acte, tandis que tout l'opéra se compose de cinq actes.

Si le ténor en charge de ce rôle n'a pas la voix «très bien posée et qu'il ne sache pas s'en servir judicieusement» il se trouvera dans des conditions telles qu'il lui sera impossible de finir sa représentation.

Nous ne conseillons pas aux jeunes chanteurs, même robustes, de se lancer dans cette voie. Il faut pour cela des qualités vocales d'un caractère bien déterminé; il faut de plus connaître à fond son mécanisme, car on risquerait de compromettre son avenir.

TÉNOR DIT DEMI-CARACTERE

Il y a peu de différence entre le fort ténor et le ténor demi-caractère; l'échelle vocale est à peu près la même : du «*Si bémol*, au «*Si*» bémol» au-dessus de la portée, l'exception seule pouvant atteindre le «*Si naturel*», le «*do*» et le «*ré bémol*». Ces ténors abordent quelquefois la «*Juive*», mais non pas «*Guillaume Tell*» à cause de la constante tessiture surélevée. Le demi-caractère doit, com-

me tous les autres chanteurs, ne pas faire abus des sons de poitrine, et ramener sa voix à une clarté limpide, de façon que les passages soient d'une soudure imperceptible.

TÉNOR D'OPÉRA-COMIQUE.

Si nous tenons compte de l'écriture vocale des nouveaux opéras-comiques, le ténor de la « Dame Blanche » ne suffit plus pour donner aux nouveaux rôles la virilité que comporte l'interprétation des œuvres modernes. C'est au genre « demi-caractère », qu'on a recours pour la création de ces rôles.

Prenons par exemple, « Manon » de Massenet. Le ténor-léger, si bien en place dans les œuvres du vieux répertoire, chantera le « Rêve » à la perfection; et ce sera tout ! pour le reste de l'œuvre il peindra et le public aussi.

Même dans les œuvres moindres, telles que « Mireille », tout ira bien jusqu'au duo « La foi, de son flambeau divin »; il en est ainsi de « L'attaque du moulin ». Ici surtout il faut une voix d'une belle homogénéité dans toute son étendue. C'est ce qui explique et prouve que la majorité des ténors que nous entendons sont insuffisants dans les œuvres modernes.

Le vieux répertoire leur convient mieux, mais il n'est plus de mode. Alors on passe de la scène

au concert, où romance et chansonnette forment tout le programme. Pour certains organes, les œuvres de charme valent en effet beaucoup mieux.

BARYTON DIT MARTIN

Quelques lignes seulement sur ce type de voix, que la plupart des professeurs, par une grande erreur, ont l'habitude de classer ténor.

Le baryton-Martin suit de près le ténor d'opéra-comique avec une échelle vocale presque aussi étendue que chez ce dernier.

Les compositeurs ont tiré profit de ce genre de voix faite de charme et de souplesse, ayant une grande facilité dans l'ascension de l'échelle vocale pour amincir les notes élevées, pour passer en voix de tête sans transition.

Mais pour conserver ces qualités propres à son organe, le sujet doit rester dans la limite de son emploi. Donc, c'est une grande erreur de le classer «ténor» parce qu'il peut atteindre le «si bémol». Cette erreur grave le fatiguera sous peu.

Il pourra chanter de «Manon», «Ah ! fuyez douce image». Nous constaterons que le «la» ou «si bémol» ne sera plus qu'un petit son étriqué, forcé, pauvre d'intensité vibratoire, tandis que, le vrai ténor, dans ce passage, fera valoir toute l'ampleur de son organe.

N'établissons pas non plus d'analogie entre le baryton-Martin et le baryton élevé, dont l'échelle vocale est du «si bémol» au «la bémol».

Je citerai comme rôle de baryton dans les œuvres modernes, le rôle de «Merlier» dans «L'attaque du moulin», d'une tessiture très élevée, chantant constamment sur «ré», «mi», «fa» et «sol». C'est le baryton de «Guillaume Tell». Je trouve celui-ci infiniment mieux à sa place dans ce rôle que le baryton d'opéra-comique, quoique ce soit une œuvre du répertoire de l'opéra-comique.

Si je me suis attardé à donner ces détails c'est surtout en vue du baryton-Martin parce qu'on en fait ici très souvent un classement contraire à ses intérêts vocaux. De fait, les barytons, comme les seconds ténors et les mezzo, sont les voix que nous rencontrons le plus communément.

BASSE CHANTANTE

On appelait autrefois «basse chantante», le baryton grave parcourant deux octaves de l'échelle vocale, du «sol», quelquefois du «fa» au «sol». Nous le trouvons surtout dans les rôles de «St-Brie» des «Huguenots», du «Méphistophélès, de «Faust» et dans le «Chalet»; rôles dans lesquels il peut donner la plus ample manifestation de son organe..

Le rôle de «Méphistophélès», de Gounod, est joué alternativement par la troupe de Grand Opéra, et la troupe d'Opéra-Comique.

Si les artistes de la troupe de l'Opéra-Comique sont à l'affiche, Marguerite sera jouée par la chanteuse légère, Faust par le ténor léger, Valentin par le baryton d'opéra-comique et le rôle de Méphistophélès par la basse-chantante.

Si au contraire la troupe d'Opéra donne «Faust» nous voyons au programme la «Falcon» comme Marguerite, le fort ténor devient Faust, Valentin, le baryton de Grand Opéra, et la basse profonde prend le rôle de Méphistophélès.

Voilà une diversité dans la distribution des rôles à laquelle le public ne reste jamais indifférent.

BASSE PROFONDE

La voix de basse profonde n'est pas toujours bien déterminée; elle varie suivant le sujet et les qualités propres à chaque organe; son étendue couvre plus de deux octaves, du «do» grave au «mi» ou au «fa». J'ai eu souvent l'occasion de chanter la «Juive» avec une basse profonde qui possédait des qualités remarquables, artiste complet, belle voix, une méthode sûre. Dans la prière : « Si la rigueur et la vengeance », il donnait

un «do» grave d'une belle ampleur. Le lendemain, dans le rôle de Tonio de «Paillasse», au Prologue, avant le lever du rideau, et dans la phrase finale «Place au théâtre», il lançait un sol naturel que pouvaient envier beaucoup de barytons.

La voix de basse la plus extraordinaire au point de vue de l'échelle vocale que j'aie eue comme élève à Paris pendant quelques années, était celle d'un officier français qui cultivait sa voix pour son propre agrément. Il avait passé une partie de sa jeunesse en Russie, pays où les basses ont la réputation d'être en effet très profondes. Celui-ci ne démentait pas le proverbe, si proverbe il y a, car il donnait une octave au-dessous du «do» grave, avec des vibrations bien marquées et il atteignait le «sol», une quinte de plus que les trois octaves. Dans l'ascension du clavier vocal, sa voix prenait le timbre de la basse chantante, timbre agréable et doué du plus beau tempérament.

LE CLASSEMENT DES VOIX

Les voix ne manquent pas ici, mais j'ai constaté que la plupart sont courtes et pèchent surtout dans l'aigu. C'est dû à une émission contraire au développement de l'organe et aussi au manque de jugement dans la classification des voix.

Les ténors, pour la plupart, sont des barytons-Martin; le médium est plutôt étouffé et l'aigu étri-qué; on n'a pas un son franc. Ce sont des ténors incertains, tandis qu'ils pourraient être de bons barytons. Un baryton-Martin peut donner un si bémol aussi bien qu'un ténor, mais, ne l'oublions pas, il faut aussi compter avec la tessiture du mor-ceau. Si le baryton-Martin persiste à chanter ténor, il se fatiguera, le médium au lieu de s'am-plifier s'appauvrira, deviendra plus mince, et l'aigu ne sera qu'un son étri-qué, «tiré par les che-veux» comme nous disons au théâtre.

J'ai eu des sujets qui n'ayant pas voulu suivre mes conseils, de barytons un jour, sont passés té-nors le lendemain. Aujourd'hui ils ne sont ni té-nor ni barytons. Ce n'est plus du son, c'est un chevrottement continuel. Voilà le résultat lors-qu'on suit les directions de gens incompétents.

On peut remédier à cet état morbide de l'organe vocal, mais il faudra pour cela de la docilité; il faudra faire scrupuleuse-ment ce que le professeur prescrira. D'abord, cesser tout chant en dehors des exercices journaliers pendant quelques mois, se conformer à l'hygiène qui sera ordonnée, mais surtout, et avant tout, il faudra que le professeur sache exercer son sujet par des exercices appro-priés à son état vocal, et je puis affirmer, l'ayant

déjà fait, qu'un appareil vocal en cet état peut se redresser en quelques mois par un travail sérieux.

Le baryton-Martin est très souvent classé ténor à cause de son étendue, puisqu'il atteint facilement les notes très élevées, mais il faut malgré tout en faire discernement, car vous risqueriez de lui atrophier la voix en lui faisant chanter les ténors. Il se distingue par une qualité toute spéciale du timbre de la voix que seule l'oreille avisée peut reconnaître.

Nous trouvons aussi des barytons de grand opéra qui atteignent le si bémol, même l'ut, mais cette raison n'est pas suffisante pour les classer ténors car ils souffriraient tôt ou tard de ce choix.

Voici un exemple qui montre avec quelle facilité un baryton peut donner des notes élevées. Nous étions au théâtre du Covent Garden de Londres; c'était à la suite d'une répétition. La conversation s'engagea sur l'interprétation des rôles et la composition des personnages, et finalement on vint à parler des différents caractères de voix. D'aucuns disaient qu'un baryton ne pourrait jamais devenir ténor, d'autres différaient d'opinion. Un de ces messieurs se détacha du groupe et se proposa pour chanter l'air de Sigurd : "Hilda, vierge au pâle sourire". Quand il eut fini, il le recommença un demi-ton plus haut, et donna tout aussi acilement le si bécarré que le si bémol. Cet air

fut chanté en aminceissant un peu l'aigu et dans une belle sonorité que beaucoup de ténors auraient pu lui envier. Il eut donc gros succès, ce qui cependant ne l'empêcha pas de continuer à chanter les barytons.

S'il est difficile, j'entends pour ceux qui ne sont pas du métier, de discerner une basse-chantante d'un baryton, ou un ténor d'un baryton-Martin, le classement devient encore plus difficile avec les femmes. Songez aux différents emplois, chez elles, de chanteuse-légère. Falcon, soprano-dramatique, contralto, Dugazon, mezzo, soubrette, etc., et pourtant tous ces différents timbres de voix doivent être classés dans leur emploi respectif.

L'imcompétence dans l'enseignement a brisé beaucoup de fausses Falcons, qui eussent fait de bons mezzo. Si les chanteurs, au lieu de prendre les conseils de gens non autorisés dans l'art du chant, suivaient scrupuleusement les avis de leurs professeurs, j'entends dire professeurs dignes de ce nom, les progrès seraient plus rapides.

Combien de fois j'ai eu l'occasion de dire à des mezzo-soprano de ne pas abuser des notes élevées.

Cet excès chez une personne qui n'est pas sûre de la position de sa voix ne peut être que funeste; la voix se voilera, et vous serez dans l'impossibilité de chanter; c'est l'aphonie qui s'ensuit et, dans

certains cas, ce malaise peut durer plusieurs jours. Pour donner des conseils dans l'art du chant, comme en toute autre chose, il faut d'abord connaître d'une façon approfondie ce que l'on enseigne et avoir fait ses preuves: voilà l'autorité.

Ceci montre clairement quelle expérience il faut avoir pour faire le classement des voix, chose nécessaire pourtant; autrement vous serez toujours dans l'incertitude, et les années se passeront à chercher la cause de la lenteur de vos études. La cause première, c'est que votre voix n'est pas classée, que l'émission est douteuse, et que vous abusez des sons de poitrine, des sons ouverts. Redressez l'émission et vous aurez un heureux résultat sous peu.

Si vous faites faire un son à un élève, vous ne saurez pas grand'chose de sa voix; pas beaucoup plus si vous lui faites faire une gamme, mais qu'il vous chante un morceau, tout facile qu'il soit, là apparaîtra son tempérament vocal et vous pourrez de suite vous rendre compte du résultat à obtenir. Le professeur qui a les compétences nécessaires peut pronostiquer ce que telle voix sera en état de donner avec des études; en prenant en considération l'âge du sujet et, par exemple, si un ténor léger deviendra plus tard demi-caractère ou fort ténor. Celui qui possède l'expérience nécessaire est à même de rendre un grand service à ses

élèves; il pourra mieux les orienter dans leurs études, et leur faire gagner beaucoup de temps en leur donnant les conseils dont ils auront besoin lorsque leur voix grandira.





MATIÈRES D'ENSEIGNEMENT

10 POSE DE LA VOIX

Le public en général et même plusieurs de ceux qui font de la musique une profession, n'ont pas de l'art vocal une notion suffisante; quelques-uns même parmi ceux-ci n'en ont aucune notion quelconque.

Je prie le lecteur de ne pas me juger trop sévèrement, si je me prononce contre certaines méthodes qui sont tout-à-fait contraires à notre développement dans l'art de bien chanter. Je le fais au point de vue essentiellement artistique et sans parti pris.

Souvent on entend vanter le talent vocal de telle ou telle personne, et quelquefois par des artistes d'une certaine réputation. Après avoir écouté l'un ou l'autre de ces chanteurs, on est tout surpris de constater qu'ils n'ont même pas la voix posée. Je ne parle pas ici de l'interprétation des œuvres, je reviendrai plus tard sur ce sujet; mais au moins, lorsqu'un élève a quelques années d'é-

tude, à plus forte raison lorsque quelqu'un se donne comme un artiste, nous avons droit d'entendre une voix bien assise; cependant c'est très souvent le contraire que nous constatons.

C'est sur ce point que je voudrais éclairer l'un ou l'autre lecteur en lui mettant sous les yeux les causes de cet état de choses déplorable au point de vue de notre avancement dans l'art vocal.

Nous savons tous que la physiologie entre pour une bonne part dans le développement de la voix. Le professeur de chant fait de la physiologie lorsqu'il explique à ses élèves la façon dont ils doivent se servir de leur voix, et qu'il emploie des expressions propres à cette science quand elle traite de l'organe vocal; il fait de la physiologie sans s'en rendre compte peut-être, mais il en fait tout de même. Par conséquent, le professeur de chant doit avoir quelques notions de cette science, au moins pour ce qui regarde l'organe vocal, sans quoi il risquerait fort de compromettre la carrière et la santé de beaucoup d'élèves. Nombreuses sont les voix qui se perdent dans une année par l'inexpérience de certains professeurs. La voix n'a rien gagné en tessiture; le medium s'effrite; le passage est un trou et l'élève entame le poumon en cherchant un mode respiratoire qu'il n'a jamais pu acquérir. Avec quelques notions de physiologie vocale, le professeur peut mettre en

garde ses élèves contre certains troubles vocaux qui pourraient devenir graves, non seulement pour la voix, mais pour la santé générale.

Un examen du larynx par un spécialiste, après que l'élève a chanté pendant quelques minutes, rendrait un précieux service à celui qui est chargé d'une partie artistique.

Le laryngologiste trouvera de suite s'il y a surmenage ou malmenage du larynx, si les cordes vocales se congestionnent, si les cavités de résonance sont obstruées ou libres etc., mais l'art médical est impuissant à faire disparaître toutes ces nodosités s'il n'y a pas un redressement de l'émission vocale et si la méthode n'est pas rectifiée.

Par ce court exposé, le lecteur peut déjà se rendre compte de la grande responsabilité du professeur de chant, lequel ne doit rien faire à la légère, et à qui il ne suffit pas de quelques notions de musique, même de quelques années d'étude vocale, pour se qualifier lui-même professeur de chant.

Il faut quelquefois sourire d'étonnement quand on entend certaines personnes émettre leurs opinions sur l'art du chant. Gens heureux qui ne doutent de rien, parce qu'ils ne savent rien. Que les sons soient du nez ou de la gorge, que l'on pousse pour obtenir quelques maigres sonorités; il y a du son, c'est fort; la qualité, c'est bien secondaire.

20 VOIX LIBRE

Il n'y a qu'une seule attitude vocale pour tremper et définir la voix : c'est de chanter en voix libre. Je reviens souvent sur ce point : chanter libre, c'est la seule émission qui mène au progrès.

Si vous viviez dans le midi de la France, ou tout autre pays chaud, ensoleillé, avec une température sèche, je vous conseillerais de chanter en plein air. Vous cherchiez à faire porter votre voix loin, et, pour la faire porter loin, il faut chanter libre, avec ampleur. C'est pour cette raison dit-on, que le Midi fournit des voix chaudes.

Mais ne suivez pas ce conseil pour notre pays froid ; même en été, il y a trop d'humidité et ce serait vous exposer à une aphonie.

J'éprouvais plus de facilité à chanter dans l'Albert Hall à Londres, que dans n'importe quelle autre salle.

Cependant l'Albert Hall a une capacité de 15,000 personnes à peu près. Je me servais très peu du renforcement de poitrine et je chantais en voix libre. Elle prenait son ampleur et je n'étais nullement fatigué après la soirée.

Pendant ma carrière théâtrale, il m'est arrivé de chanter plusieurs fois « Guillaume Tell. » Où j'ai éprouvé le moins de fatigue, c'est dans le casino de Spa, en Belgique. Je chantais, ce jour-là,

à côté de Noté, un baryton de grande envergure. Après les cinq actes, j'aurais volontiers recommencé. Il y avait à l'orchestre soixante-cinq musiciens; il ne s'agissait pas de susurrer, il fallait chanter, donner sa voix, mais c'est un plaisir de chanter dans une salle qui contient tout près de 5,000 personnes, quand il n'y a aucun effort à faire dans les passages de force. Je n'avais qu'à faire un peu de renforcement de poitrine et la voix sortait facile, sans effort. Après la représentation, je n'étais nullement fatigué.

Le chanteur a tort de s'en rapporter à l'acoustique de la salle, car vous n'aurez pas toujours des salles faites pour vous. Si la voix ne porte pas, c'est votre faute. Vous devez savoir faire porter votre voix dans n'importe quel coin de la salle sinon c'est l'art du chanteur qui est en défaut. Il doit se faire entendre aussi bien à cent pieds qu'à cinquante pieds. Si vous chantez dans une salle de moindre importance, décorée de tentures, ce qui rend l'acoustique des plus défectueux, que ferez-vous alors ? Servez-vous de la voix libre, sans renforcement, et vous vous ferez entendre à toutes les places.

Mais pour arriver à ce résultat, il faut savoir un peu son art. Le chanteur peut mettre au défi toutes les dispositions architecturales, s'il sait se servir de son organe.

Mais, hélas ! comme il est rare ce chanteur-là !

Le son qui est développé par l'ampleur est celui que nous recommandons. Vous n'aurez aucun effort à faire, et vous pourrez soutenir sans fatigue un travail considérable. Le chanteur dont les cavités pneumatiques sont grandes produira un son beaucoup plus fort, la voix sera plus ample, s'il ne ferme pas ses sons. Sans être forte, la voix peut être ample et, si le chanteur sait s'en servir, elle ira dans tous les coins de la salle.

Les basses gagneront de l'ampleur en chantant en voix libre; s'ils abusent des sons de poitrine, la voix deviendra dure et chevrotante. Les barytons et les basses-chantantes ont souvent le défaut de pousser sur la voix dans les notes aiguës; chantez comme je le dis plus haut, en voix libre, et cette dureté disparaîtra. Les ténors surtout doivent chanter en voix libre et user le moins possible de l'effort de poitrine. Arrivé à une certaine altitude, le renforcement de poitrine ne répond plus, et cet effort est d'un effet aussi désagréable que funeste pour la voix.

Servez-vous de la voix libre et vous obtiendrez des effets de douceur avec grande facilité; vous gagnerez en souplesse et en beauté. Rares sont les contraltos dont la voix ne bouge pas; c'est causé encore et toujours par l'abus des sons de poitrine. Les contraltos, pas plus que les basses,

ne devraient chanter en poitrine. Le passage de la voix de poitrine à la voix de tête du contralto est des plus défectueux; chantez en voix libre avec le moins possible de renforcement de la poitrine; le passage sera tout fait; plus de transition, rien de choquant pour l'oreille, et combien ces voix gagneraient en beauté et en ampleur, si elle chantaient librement ! Les sopranos, à leur tour, doivent cultiver le renforcement des cavités supérieures, et ne jamais faire un son de poitrine.

Enfin, pour tous en général, développez votre voix par l'ampleur et non par la force. Servez-vous de la force seulement dans les cas exceptionnels, comme dans l'action dramatique et de grande passion, et en prenant bien garde de ne pas trop abuser de l'effort glottique exclusif, car la voix n'en serait que plus dure, et elle perdrait en ampleur. La voix qui porte loin, est celle qui est bien posée; si au contraire vous chantez fort, et que la voix dépasse à peine la rampe, il faut un redressement de l'émission. C'est dans la salle qu'il faut poser la voix et non pas dans sa bouche ou sur la scène, et n'oubliez pas qu'il faut faire entendre les syllabes faibles, parce qu'elles ont aussi leur valeur.

Si vous avez quelques sons à sombrer, ne tombez pas dans l'exagération, car ce son ne porterait pas assez loin. Tout en sombrant, donnez-lui un

peu de clarté afin qu'il arrive à l'oreille de l'auditeur. En vous servant de la voix libre, le résultat sera meilleur, avec moins d'efforts.

La voix bien posée consume peu d'air; la phrase musicale coule librement, et la voix porte loin. Si la respiration est courte, l'émission est mauvaise et le son ne dépassera pas la rampe. N'oubliez pas ceci, qu'il ne faut pas pousser la voix, mais la porter où elle doit aller, c'est-à-dire à l'oreille des auditeurs, dans n'importe quel coin de la salle.

Il y a mille chances, si vous développez votre voix par l'ampleur, de pouvoir atteindre peu à peu les notes élevées; en même temps elle grandira en beauté, en puissance. Négliger ce point, c'est se condamner d'avance à la déformation de sa voix. Cultivez la voix libre, vous chanterez loin sans aucun effort vocal, et vous obtiendrez de la puissance.

En terminant, je répète ce que j'ai déjà dit tant de fois plus haut : chantez librement et la voix se développera suivant les règles physiologiques. C'est la seule méthode, sans elle, point de salut !

30 VOIX DÉVELOPPÉE

Le professeur doit, tout en posant la voix, avoir soin de lui donner de l'étendue dans le grave et dans l'aigu, car une voix courte est destinée à ne

chanter en somme que la romance ou la chansonnette, et la valeur artistique est par là même pas mal diminuée. Il faut donc donner à une voix deux octaves, cela par un travail précis, sans heurter et sans forcer l'organe. De son côté, l'élève doit faire un petit effort constant pour atteindre quelques sons aigus. Si la voix est bien posée dans le médium, si elle est bien conduite et qu'il n'y ait pas de sons de poitrine, il obtiendra assez vite ce résultat.

Celui qui possède une voix—et en parlant ainsi j'entends une voix dont l'échelle peut atteindre les deux octaves susdites, si le timbre en est beau et chaud, celui-là peut aspirer à une belle place dans le monde artistique; cependant il faudra qu'il fasse des études pour conserver pareille voix. Une personne me disait un jour (et beaucoup pensent comme elle) qu'elle n'avait pas besoin de travailler son organe, qu'elle avait une voix naturelle... Hélas !!! il n'y a que les artistes qui font carrière dont la voix n'est pas naturelle et qui étudient pour ainsi dire toute leur vie. Même chez les personnes qui n'ont qu'une toute petite voix, une échelle très courte, cette voix peut se développer et arriver à chanter très convenablement. La voix gagnera en longueur; elle pourra s'allonger d'une tierce et quelquefois même d'une quinte. Seulement, entendons-nous; il y a un chemin à suivre

si vous voulez augmenter l'échelle de cet organe; c'est en appliquant les trois gestes inséparables l'énonciation, l'émission, l'articulation. Si vous prenez une autre méthode, soyez sûr que votre voix chevrottera avant longtemps.

Des élèves se sont présentés chez moi dont la voix avait à peine une octave; après quelques mois d'études cette même voix avait gagné une quinte en étendue. Cette expérience se fait tous les jours.

40 PRONONCIATION OU PHONATION

Lors de mon article paru dans la «MUSIQUE» en 1919 sur le classement et la pose de la voix, monsieur Nazaire Levasseur m'avait suggéré d'en écrire un autre sur l'organe vocal, où je parlerais d'une façon plus spéciale et plus minutieuse des études, travaux, exercices qu'il comporte.

Je me rendis à son désir, croyant faire œuvre utile auprès de ceux qui se destinent à l'art du chant, et j'intitulai mon travail "La trilogie vocale" parce que j'y parlais de l'énonciation, de l'articulation et de la respiration, les trois gestes fondamentaux de l'action vocale.

Il est probable que cet article fut très peu lu, et j'avoue d'ailleurs qu'il était beaucoup trop long et avec cela très peu clair. Je le reprends donc

aujourd'hui pour le sectionner, l'abréger et essayer d'être compris.

Je veux d'abord attirer l'attention sur notre prononciation, et permettez-moi de dire franchement que je la trouve quelque peu vulgaire.

Il y a peu d'artistes, il est vrai, qui possèdent cette précieuse qualité de bien prononcer. Je citerai comme exemple José Delaquerrière. Il est assez rare d'entendre une aussi bonne diction.

Même dans le phonographe, sa prononciation est claire, nette, mais soit dit en passant, le phonographe est un instrument encore loin de la perfection.

J'ai chanté avec des artistes du midi, c'est-à-dire de Marseille, de Toulouse, de Montpellier, etc., et tous, en général, ont une très bonne articulation; mais cela n'empêche pas que leur prononciation est mauvaise. Il en est de même des chanteurs italiens : quand ils chantent en français, leur chant devient incolore par l'exagération des sons ouverts.

J'ai mis à profit les observations que j'ai pu faire pendant mon séjour à Covent Garden. Là, Français et Italiens sont toujours tenus par contrat de chanter les œuvres dans ces deux langues, et j'ai remarqué que les chanteurs de langue française, lorsqu'ils chantent en Italien, faisaient bien quelques petits écarts contre les accentuations,

ce qui était bien pardonnable, mais l'émission en somme, était correcte. On n'aurait pu faire le même compliment aux Italiens.

Mettez par exemple, au phonographe le *Noël* de Caruso et entendez-le finir par «Notre-Dieu redenneteur au lieu de ré-dempteur.»

Mais laissons les étrangers et revenons chez nous. Certainement, chez nous, sauf quelques rares exceptions, le latin et le français que nous entendons dans nos églises et au concert, laissent en effet plus qu'à désirer. Le français, que tous connaissent, est souvent dénaturé, et la manière de le prononcer lui donne quelquefois une autre signification.

Je donnerai comme exemple, le «Crucifix de Faure» que j'ai eu l'occasion d'entendre plusieurs fois aux services funèbres: «Vous qui pleurez; venez à lui car il demeure etc». Or voici exactement ce que j'ai compris: «Veaux qui pleurè, venè za lui car il demara», etc. N'est-ce pas que c'est très flatteur de s'entendre dire: «Veaux qui pleurè»? Chose extraordinaire, personne ne s'en plaint; c'est même très beau, me dit-on! c'est très beau également ceci:

Rana des cieux
Jetteu les yaeux
Sur sa bani sanctuareu, etc.

De même n'avez-vous jamais remarqué comment se prononce le Kyrie ? Kyrie doit se prononcer légèrement ouvert ; mais non pas : Kyri..ais

Une suite de notes sur la dernière syllabe en *ais* devient insupportable.

Même remarque à propos du Requiem *aternam dona eis Domine*. Il se trouve ici huit syllabes fermées et c'est le contraire que nous entendons très souvent : *Raquiam atarnam*, etc.

Pour ce qui est du français, vous entendez *mà* au lieu de *me* ; le *é* (accent aigu) est généralement prononcé *è* (accent grave) ; *jamais* devient *jàmà* ; *éternelle*, *étarnalle* ; terre, mère prennent aussi deux *a* ; *tarra*, *mara* et ainsi de suite. Il faudrait, pour ainsi dire, reprendre presque toutes les voyelles et syllabes.

Le mal est donc que nous prononçons faussement : les syllabes qui doivent être rigoureusement fermées sont ouvertes et de là le chant reste sans couleur. C'est pour moi le travail le plus pénible que de faire entendre et saisir la différence de ces deux émissions. Faites un effort de la bouche et des lèvres comme si vous vouliez vous faire comprendre sans prononcer un mot, votre bouche deviendra expressive : alors si vous chantez avec cette bouche expressive le chant sera goûté et entendu de tous.

Ce résultat ne peut pas s'obtenir en un jour, c'est un travail constant et régulier, c'est même pour la plupart des élèves une phonation à refaire, une rééducation de notre façon de prononcer.

Je ne puis mieux faire que de féliciter monsieur Joseph Dumais pour la campagne qu'il entreprend en faveur de la phonation propre à la langue française, celle qui donne leur vraie couleur à chaque voyelle, à chaque consonne, à chacune des syllabes dont les nuances varient suivant leur agencement. Nous avons tous à y gagner et pour ma part j'applaudis très sincèrement à ce mouvement qui rendra un grand service à la jeunesse.

Nous pourrions avec de la bonne volonté arriver à former ici des chœurs bien disciplinés, un bon directeur se donnant la peine de prendre chaque membre en particulier et de lui faire pratiquer la phonation sur chaque voyelle et syllabe; voilà ce qu'on ne trouve pas chez nous. Les élèves ensuite réunis, vous seriez surpris du résultat obtenu: homogénéité parfaite due à la même émission, même énonciation, et même articulation générales. J'ai la ferme conviction qu'avec ce procédé, nous arriverions à former une association chorale dont nous serions fiers.

Nous avons entendu il y a quelque temps les chanteurs des basiliques romaines et de la Chapelle Sixtine; nous sommes revenus émerveillés

de cette séance de polyphonie sacrée; rien de ce souffle uniformément brutal de nos jours, rien non plus qui soit laissé au hasard; c'est un dessin dont on distingue les plus lointaines perspectives; Cette musique n'est pas l'esclave de la mesure, elle s'en sert ou plutôt s'en affranchit pour revenir au rythme essentiellement pur, avec une polyphonie extraordinaire de liberté, un son unique, une énonciation et une émission uniques, ce qui fait un mariage de sons des plus harmonieux.

40 EXERCICES SUR LES VOYELLES. ATTI-
TUDE DE LA BOUCHE

Il fallait bien nous l'avouer : nous parlons mal, et dès lors, de toute évidence, nous chantons mal aussi.

Nous pourrions remédier à cet état de chose en y mettant un peu de bonne volonté; je vous assure que pour l'oreille affinée, rien n'est plus désagréable que d'entendre une telle prononciation.

Ne me dites pas, comme je l'ai entendu très souvent : « Ici, tout le monde chante comme ça ». Non, je ne suis pas de cet avis; heureusement nous trouvons parmi nous quelques chanteurs qui soignent leur prononciation. Mais hélas ! nous pouvons les compter. Une bonne prononciation ne s'acquiert pas dans quelques mois, l'ancienne habitude revient vite si l'on ne se surveille pas.

Mais, précisément et positivement, il faut se surveiller, il faut, au besoin, se corriger.

C'est un travail pénible pour le maître que de faire supporter à l'élève la répétition d'une phrase mal émise, et il faut que l'élève lui-même ait l'oreille apte à saisir la nuance vocale dès les premiers exercices, mais avec de la persévérance, il arrivera à posséder le beau langage chanté, en même temps que sa voix s'amplifiera, deviendra sonore et s'unifiera.

En attendant, travaillons, exerçons-nous sous la direction d'un bon professeur. Il nous apprendra à bien énoncer, à bien émettre. Nous y revenons à propos de voyelles.

Bien énoncer et bien émettre, c'est donner à chaque syllabe sa vraie couleur. Il faut donc travailler les voyelles A-E-I-O-U, et les consonnes T-P-R-B. En effet elles se prêtent mieux et favorisent davantage l'énonciation, attendu que nous avons un appui pour les émettre. C'est un exercice de tous les jours et nécessaire pour donner à la bouche, à la langue et à la mâchoire inférieure l'élasticité indispensable, afin d'atteindre les auditeurs même du fond de la salle et de chanter avec une énonciation distinguée: oui, distinguée, je dis bien, car on entend plus souvent une énonciation et une émission pour le moins très communes.

«A» clair.

La bouche doit prendre la forme presque ronde, et bien ouverte, sans exagération, bien entendu; la langue repose sur le plancher de la mâchoire inférieure, la pointe à la racine des dents, les narines et le pharynx bien ouverts afin de permettre à l'air de remplir toutes les cavités de résonance.

«A» sombre.

Il faut que l'isthme du gosier soit encore plus dégagé pour ce geste, car il dépend plus du pharynx que des narines.

On obtiendra le son en hauteur, en abaissant la mâchoire inférieure et en ayant soin d'aplatir un peu plus la langue que pour le «a» clair.

«E»

Pour obtenir le é «accent aigu» bien clair, placez la pointe de la langue à la racine des dents du maxillaire inférieur, tout en laissant au centre de la langue la liberté de venir toucher les premières grosses dents, les narines et le pharynx devant être bien ouverts.

En procédant ainsi, la voyelle é «accent aigu» sera très claire. Rares sont les élèves qui peuvent rendre le é «accent aigu» dans sa propre attitude,

c'est le è «accent grave» que l'on donne généralement. Il faut se méfier de cette fausse émission; le son s'ouvre, et le é «accent aigu» et le è «accent grave» ont la même couleur, d'où découle la monotonie chez la plupart des chanteurs.

«I»

En autant que cela sera possible, il faudra écarter les deux maxillaires.

C'est la voyelle la plus fermée. On aura soin d'arrondir l'ouverture buccale en ouvrant bien le pharynx et les narines.

Vous aurez ainsi un peu plus de rondeur et le timbre se développera.

«U»

On peut trouver son timbre propre en se servant des naso-pharyngiennes. L'ouverture sera petite et ronde.

Plusieurs éprouvent de la difficulté à émettre cette voyelle, mais on y arrive avec un peu d'observation.

50 ARTICULATION, ACCENTUATION

J'ai tantôt promis d'être bref : je le serai ici.

Un grave défaut parmi quelques autres de notre parler canadien, c'est la mollesse. Si, par exemple, dans la conversation, on se contentait de parler trop bas, ce serait un demi-mal, et au moins les fines oreilles pourraient entendre quelque chose; mais on n'articule même pas, on précipite, on bredouille, on ânonne, on va mourir, ce semble, d'épuisement. Les élèves de collège et de couvents, les gens instruits, les professionnels, les orateurs mêmes ne font pas exception.

Pas davantage, évidemment, les chanteurs. Est-ce du français, de l'anglais, du latin, de l'hébreu, de l'iroquois, du chinois qu'on entend? Montez à l'orgue ou sur le théâtre, et demandez-le à ce chanteur, à cette chanteuse. Mais prenez garde, ils vous diront peut-être que ce n'est pas distingué de se faire comprendre.

Ce devrait l'être pourtant. En tout cas ce serait naturel, ce serait logique, car enfin pourquoi des paroles?—Prenons donc la peine d'articuler.

De même l'accentuation est un geste indispensable, si vous voulez donner le degré d'importance que comporte ce que vous avez à dire.

Telles paroles aimables, gentilles, peuvent se transformer en injures suivant la nuance d'accentuation qu'on leur prête. Il y a des personnes qui vous diront avec le même accent, avec la même figure immobile : «Je t'aime», «je te hais». Or,

si l'accentuation est un geste indispensable jusque dans le langage ordinaire, on comprend que le chant étant un art d'une pénétration si délicate, elle devient un geste capital. Ainsi, par exemple, l'interjection «ah» varie de sens suivant l'accentuation qu'on lui donne. Elle peut traduire divers sentiments : la joie, la colère, le regret, le chagrin, l'impatience, le désespoir, le plaisir, etc, etc.

J'ai écrit ailleurs :

L'accentuation modulée est en général paresseuse, et par l'habitude de prononcer sans énergie, les angles sont trop adoucis de leur carrure phonique.

Tout chanteur doit se départir de cette paresse musculaire. S'il veut rendre son chant intéressant, il doit donner à son interprétation le coloris, l'accentuation que comporte le morceau, etc. etc.

Un autre geste quia, lui aussi, une importance capitale, c'est la bonne respiration. La respiration que l'on appelle ingénûment abdominale n'est autre que la respiration diaphragmatique et sur cent professeurs de chant, je ne me tromperai pas beaucoup en disant qu'il y en a 99 qui préconisent cette dernière respiration. Or pourquoi cet entêtement puisqu'elle est mauvaise, voire même très dangereuse,

Il faut bien que le professeur de chant fasse de la physiologie quand il explique les différents modes respiratoires, et qu'il soit d'accord avec les physiologistes. Il obligera donc son élève à se conformer au mode respiratoire que nous recommande la science, sinon il risque de compromettre la carrière de beaucoup d'artistes, et le pauvre élève est là qui fait de grands efforts pour prendre sa respiration, encore plus pour la garder.

J'ai pour habitude de ne jamais ennuyer l'élève au sujet de la respiration si elle est bonne. Pourquoi ? puisqu'il respire bien, et que son expiration est bonne, qu'elle se fait graduellement, qu'il n'y a pas de dépense inutile.

Mais j'ai remarqué que la plupart de ceux qui m'arrivent prennent très mal leur respiration; les uns en soulevant la poitrine, d'autres en respirant du ventre; cette dernière est mauvaise pour l'homme et meurtrière chez la femme. Logez votre respiration à la base du thorax, et que le ventre et la poitrine soient dégagés. Par ce geste, la trachée aura l'avantage de descendre dans la poitrine et par conséquent, les cavités pneumatiques sus-glottiques auront toute leur expansion; alors la résonance vocale sera grande, et vous pourrez manier votre voix à votre guise.

Encore une fois, qu'on se garde, les femmes surtout, de la respiration abdominale. La science

médicale la défend, parce qu'elle peut amener des troubles physiques de toute sorte.

Quand vous chantez, prenez juste le souffle dont vous avez besoin, comme pour parler. L'abus exagéré des longues respirations peut occasionner de l'emphysème et la pression devient trop forte pour le poumon et le cœur.

Soyez assuré qu'il y a surménage du larynx lorsque la voix chevrotte, et si avec cela la respiration est mauvaise, c'est le tremblement qui s'ensuit. J'ai des élèves qui me sont arrivés ici avec ce surménage de la voix, et il a fallu beaucoup d'attention et de travail pour remettre l'organe en place.

Nous savons que le mode respiratoire change suivant les mouvements de notre corps. Par exemple, si vous êtes debout, il n'est pas le même que si vous êtes couché. Si vous levez un bras ou les deux, ce sont là des changements de mode respiratoire que le professeur de chant devrait connaître. Disons-le cependant, cette connaissance peut être inutile, car au fond il n'y a qu'un mode qui réponde à tous les mouvements sans aucun changement; c'est la respiration la plus simple et la plus utile, c'est-à-dire celle de l'amplification thoracique. Avec cette respiration, vous pourrez chanter debout, couché, etc.

Mais cette respiration, il faut savoir en donner soi-même des exemples, dire comment elle doit se

pratiquer; car ceux qui respirent mal éprouvent de grandes difficultés à comprendre comment se fait l'amplification du thorax.

70 *DES CLASSIQUES*

Depuis quelques années, je m'efforce de bien faire comprendre la marche à suivre dans l'enseignement du chant, enseignement qui doit permettre à l'organe vocal de se développer en étendue et en puissance, suivant le caractère propre à chaque organe.

Je soutiens que pour obtenir tout le rendement possible d'un organe vocal, et en étendue et en puissance, il faut faire chanter à l'élève les œuvres du répertoire, airs du «*bel canto*» fin de lui faire donner le maximum de ses moyens-avocaux, par la continuité d'un petit effort journalier.

Si le résultat est insuffisant, deux raisons expliquent la chose : ou bien un organe trop faible ou bien l'incompétence du professeur. On me dira que je fais chanter trop haut. Non ! Je connais la limite de l'échelle vocale de chaque caractère de voix; si la voix est bien placée, rien n'est à craindre, mais tout est à craindre dans le cas contraire.

Du moment qu'une voix gagne en étendue et en ampleur, donnez-lui des airs qui appartiennent à son genre de voix; recommandez-lui de s'interdire la romance, de ne pas fignoler des «lieder», et autres choses du même genre, parce que sa voix resterait toujours ce qu'elle est, c'est-à-dire «petite». Je tiens à mettre sous les yeux du public des opinions autorisées qui viennent confirmer ce que j'ai déjà dit dans le passé.

Je lisais dans le «Ménestrel» du 3 juillet 1925, que les autorités parisiennes, après avoir entendu les concours de chant du Conservatoire de Paris, se demandaient «Où allons-nous ? nous avons entendu des voix pour chambres de malades.»

J'en extrais quelques lignes pour bien faire comprendre qu'il est beaucoup plus facile de fabriquer un chanteur de mélodie et de «lieder» que de former un chanteur de grand opéra. Voici ce que dit M. Louis Schneider. «Il faut tout de même se hâter de porter remède à l'enseignement du chant au Conservatoire. Examinez de quoi sont composées les troupes de grands chanteurs à Londres ou en Amérique : d'Italiens et d'Allemands.

«Pourquoi ? Parce que nous n'avons plus chez nous de grandes voix. Sensible à des reproches d'une certaine critique soi-disant avancée, la précédente direction du Conservatoire avait supprimé

des examens et des concours, les airs de jadis, les airs de «bel canto», pour les remplacer par des mélodies ou des «lieder» qui, évoluant autour de cinq ou six notes, et ne demandant que de l'expression, ne peuvent pas exercer une voix sur l'étendue normale qu'elle doit embrasser, ne développent pas les organes de la phonétique et ne leur donnent pas le dynamisme nécessaire pour aborder les grandes pages. Il en est résulté qu'on fabrique actuellement des voix pour chambres de malades: or, ces atomes de voix, nous les avons réentendues cette année, au lieu des beaux organes souples dont s'est honoré le chant français et qui ont porté son bon renom à l'étranger. Que peut prouver, par exemple, dans un concours de chant, une page de Moussorgsky, comme le "Chef d'Armée", un chant saccadé qui ne peut donner aucune notion sur la façon de respirer, sur l'assouplissement et la pose d'une voix, et même sur le style d'un chanteur ?

«C'est l'expression seule qui joue son rôle dans l'interprétation de ce lied».

«Je pourrais citer d'autres exemples d'un choix aussi arbitraire et déplacé. La Commission des examens du Conservatoire n'a-t-elle pas le droit d'exclure des concours tel ou tel morceau, uniquement destiné par l'élève et aussi par le professeur, à jeter de la poudre aux yeux, je veux dire aux

oreilles du jury ? Ne croyez-vous pas que le moindre air de « bel canto » eût mieux servi à développer et surtout à rendre moins rugueuse la voix du jeune homme devenu la victime du « Chef d'Armée » ?

Je vois que les premiers prix sont faciles à décrocher au Conservatoire de Paris, si on en juge par ce qui va suivre :

« Mlle C. . . avait choisi comme morceau de chant le « Roi des Aulnes » de Schubert ; ce lied, cette chevauchée à la mort se doivent prendre dans un mouvement rapide, haletant, presque essoufflé, la noire-152, dit l'indication en portée. La jeune concurrente, Mlle C. . . , a fait un petit récitatif intelligemment atténué, elle a sagement pris son temps, bien figolé les cris de l'enfant comme les paroles du père. Et le jury a été pipé à ce petit exercice d'orthographe vocale, qui avait escamoté le rythme fougueux de la chevauchée à travers la tempête et la nuit ».

Le Conservatoire de Paris n'a qu'à prendre exemple sur les institutions-sœurs de la grande province de France qui, elles, ont conservé l'an-Penne coutume, de faire concourir les élèves dans ci œuvres du répertoire. Quand un élève peut lesever avec brio et aisance un air d'opéra, et pour enlégation lyrique, donner une ou deux scènes

d'un de ces ouvrages, il n'y a pas lieu de s'alarmer sur ce sujet: il fera son chemin.

Depuis que je suis à Québec, j'ai entendu dire quelquefois que faire chanter aux élèves les classiques et des airs d'opéras, était un travail qui leur forçait la voix. Je répondrai par cette simple question : Sommes-nous donc moins doués que les peuples d'Europe ? En Europe, sauf la regrettable exception que nous venons de citer, dans toutes les écoles de chant et dans les conservatoires, les élèves de 21 ou 22 ans chantent les classiques ; c'est par ces œuvres qu'ils commencent; mais n'oublions pas que, avant de leur faire chanter les classiques, on a soin de leur placer la voix, de leur apprendre à chanter avec ampleur et non avec force.

Commencez par faire travailler votre élève en voix libre, et vous développerez l'ampleur; la voix gagnera en tessiture, et il sera prêt à aborder les œuvres classiques. Mais pour arriver à ce résultat il faut faire comme les Européens, c'est-à-dire travailler, car on n'a rien sans peine. Là-bas les élèves sont formés par des artistes retirés de la scène. Si vous suivez les concours des conservatoires, vous entendrez quelquefois sept ou huit ténors concourir dans l'air de « Joseph », de Méhul. La première année, l'un obtiendra un accessit; l'année suivante ou la troisième année, il décro-

chera un premier prix, ce qui lui donnera l'avantage d'entrer à l'Opéra-Comique ou même au Grand-Opéra. Par conséquent, cet argument, que l'on force les voix en chantant les classiques n'a pas de valeur. Toute la question est de savoir les chanter, et c'est une noble ambition que de vouloir en arriver là, car l'artiste qui chante les classiques est de beaucoup supérieur à celui qui se borne à la romance sentimentale ou à la chansonnette. Il est vrai que plusieurs préfèrent cette musique et lui donnent leur préférence, et que voulez-vous je dise, mais serais-je seul à garder mon appui aux véritables principes du beau chant, on me permettra de soumettre que le Gouvernement provincial ne doit pas allouer \$3,000.00 pour aller apprendre en Europe, à chanter la romance sentimentale ou toute autre musique analogue.

Si vous avez les connaissances voulues, guidez votre élève dès le début de ses études dans le vrai chemin. Il ne faut pas tant de temps que cela pour développer une voix, si la méthode est bien appliquée. Mais pour arriver à ce résultat, comme je le disais plus haut, il faut le travail; travail du professeur, travail de l'élève. Ici on me permettra de citer un exemple. Madame Isa Jeynevald, après avoir fait trois ans de piano, laisse le piano pour entrer dans la classe de chant.

Dès sa première année, elle chante les classiques; trois ans plus tard, elle gagne tous les premiers prix, et elle débute dans *Lakmé* au Grand-Théâtre de Toulouse. Elle n'avait pas encore dix-neuf ans. «Comment cela s'est-il fait ?» me demanderez-vous. Elle avait une voix et elle a travaillé.

DECLAMATION LYRIQUE

Le chanteur qui se destine au théâtre doit, bien entendu, non seulement cultiver sa voix et apprendre le solfège, mais suivre des cours de comédie lyrique et de tragédie lyrique. La déclamation lyrique n'a rien de commun avec la déclamation dramatique; la première veut que les mouvements et les gestes soient subordonnés à la musique, généralement plus lents, les gestes plus longs, plus soutenus. Autant que cela est possible, ne pas tourner le dos au public, ce que nous voyons communément dans la comédie, ou encore marcher à son gré. Tous les mouvements et les gestes doivent être en accord avec la musique, et dans n'importe quel cas, il faut chanter au public. D'ailleurs n'oublions pas que le chanteur a en face de lui un orchestre de 80 à 100 musiciens avec lequel il ne doit faire qu'un.

Les artistes au tempérament impulsif, sensitif, doivent se mettre en garde contre leur tempérament.

Si un tel acteur reçoit de son partenaire une insulte, il est prêt à bondir pour lui lancer sa réplique, mais la musique est là qui le retient. Il doit par conséquent faire voir son mécontentement ou sa colère, plutôt par son attitude, sa physionomie, ses gestes, etc.

Pour appuyer ce que je viens de dire, prenons comme exemple le 3^e acte de «Roméo et Juliette» lorsque Tybalt lance son injure à «Roméo» par ces paroles : «Allons vil Montaigu ! flamberge au vent, dégaîne !» etc., etc., et qu'il ajoute pour terminer : «Tu n'es qu'un lâche» ! A ce moment, Roméo tire son épée à moitié du fourreau dans un geste de colère, ou plutôt de fureur, mais avant de parler, il a quatre mesures de musique à attendre, et la chose est voulue, pour lui permettre de faire son jeu de scène qui consiste à laisser redescendre l'épée au fourreau avec un air de compassion et de résignation, car il sait que ce duel amènera la rupture avec Juliette, cousine de Tybalt.

Voyons ce que Roméo répond après avoir attendu les quatre mesures de l'orchestre. «Ah ! non, tu ne me connais pas, Tybalt. Et ton insulte est vaine ! J'ai dans le cœur des raisons de t'aimer, qui, malgré moi, me viennent désarmer, etc., etc.»

Nous voyons par ce récit que la crainte de perdre Juliette à tout jamais lui fait remettre l'épée au fourreau.

Il y a de ces situations au théâtre qui demandent de la part de l'exécutant une compréhension parfaite de l'œuvre à chanter. Et donc, la durée de ces accords ou traits à l'orchestre doit être accompagnée chez l'artiste par des mouvements, des gestes, tels que : descendre ou remonter la scène, garder l'attitude et la physionomie, bref, ne rien oublier de son personnage.

Le geste et l'attitude doivent indiquer d'avance ce que nous allons dire, et la parole doit traduire la pensée de l'auteur.

Les compositeurs d'œuvres théâtrales sont des hommes de métier, et s'ils ménagent quelques accords, c'est afin de permettre au chanteur de faire son jeu de scène, ce qui donne beaucoup de force à la déclamation. Un artiste adroit arrive toujours en temps et en mesure pour donner sa réplique. Cela s'acquiert aux répétitions et par l'habitude de la scène.

Sur le plateau, rien n'est improvisé, tout est prévu, arrangé entre le directeur, le régisseur, et l'artiste. Les mêmes passages seront répétés autant de fois que la pièce sera jouée, même par des artistes différents. Je fais exception pour l'œuvre de Saint-Saëns, "Samson et Dalila," la Planta-

tion, et les scènes qui sont jouées à droite à l'Opéra de Paris, sont jouées à gauche au Covent Garden, de Londres, et au Metropolitan, de New-York.

Je me suis égaré quelque peu de mon sujet, mais j'y reviens. L'artiste qui a des aptitudes naturelles pour le théâtre se trouve à l'aise sur la scène; il se sent chez lui; c'est comme sa propriété; il est maître de la situation; son geste est dégagé, sa démarche aisée; enfin il se trouve dans son atmosphère propre. C'est ce que nous appelons «l'artiste complet».

Tous, il est vrai, ne peuvent pas aspirer à ce degré de perfection, non ! il faut des dispositions naturelles, développées par un travail sérieux.

Il faut d'abord une belle voix, non seulement pour le chanteur, mais aussi pour le comédien. Il faut de plus un bon tempérament scénique, une très grande sensibilité, un maintien propre à la scène. Il faut aussi savoir marcher. «Tous savent marcher», me direz-vous. Je répondrai : «Eh bien, non ! sur la rue, rares sont déjà ceux qui savent bien marcher et au théâtre, on ne marche pas comme sur la rue. Ce sont là deux gestes bien différents. C'est la démarche classique qui s'impose sur la scène : celle que nous voyons dans le rôle d'Orphée, d'abord très lente, très mesurée. Il faut de cette démarche diminuer les mouve-

ments pour la rendre naturelle le plus possible. Pouvoir marcher vite en conservant les mêmes mouvements du corps, voilà la grande difficulté.

Dans la démarche ordinaire, ce sont les jambes qui entraînent le corps, tandis que dans la démarche classique, le mouvement est contraire, c'est-à-dire que le buste en avant entraîne les jambes, démarche qui est très harmonieuse.

Pour cela, le corps doit être droit, les bras ballants, sans raideur, le milieu du pied droit placé au talon du pied gauche. En regardant bien en face, avancez le buste lentement, tout comme si vous alliez tomber. Au moment de la chute, la jambe droite vient se placer en avant du point de départ, le milieu du pied gauche venant prendre position au talon du pied droit.

Faites un petit arrêt, recommencez et ainsi de suite. C'est un travail de patience, mais «qui veut la fin prend les moyens». Voilà pour les jambes, mais nous avons aussi des bras et des mains, celles-ci bien embarrassantes quelquefois.

Il faut d'abord que les bras soient bien accrochés aux épaules, qu'ils soient souples sans aucune raideur. Cette première qualité est déjà assez rare. Causez avec une personne les deux bras ballants pendant quelques instants, et vous vous rendrez compte que vous devez avoir l'air gauche. Il faut ensuite donner de l'assouplissement aux

attaches des bras, aux coudes, aux mains et aux doigts.

C'est indispensable pour l'artiste qui aime son art puisqu'il doit jouer même avec ses doigts.

L'escrime est un des meilleurs exercices pour cet assouplissement général. Si tous ne peuvent faire d'escrime, ils peuvent au moins prendre d'autres moyens pour assouplir les articulations, mais il y faut un travail journalier.

Un artiste adroit peut même faire disparaître un défaut de conformation, soit aux mains, soit aux bras, et cela par des mouvements adroitement faits. Il peut au moins le dissimuler.

Pour constater combien cet art est peu cultivé, il nous a suffi d'assister aux spectacles donnés par des troupes de la Comédie et d'autres théâtres des Boulevards de Paris. Sauf deux ou trois artistes, les autres auraient dû apprendre d'abord à se tenir et à marcher en scène. Chez presque tous, démarche des plus ordinaires, les pieds en dedans, les uns se balançant ou faisant ce que nous appelons au théâtre la «chaloupe»; les autres arrivant en scène en se frottant les mains tout comme s'ils venaient de se les laver. Et on appelle cela «de grands artistes» ! Enfin, lorsqu'on nous annonce des artistes de la «Comédie Française» ou d'autres théâtres parisiens, nous aurions droit d'attendre une tenue plus classique, ou alors je

dirai comme mon ami Isnardon, professeur au conservatoire de Paris : « Paris n'est plus qu'une foire, un bazar, Il ne tend qu'à rabaisser l'art français au lieu de le tenir à son niveau !

« Les troupes se composent de deux grands artistes, deux vedettes, mais le reste est au petit bonheur, et à ces troupes viennent se joindre des ratés, qui se contentent d'une légère rémunération. C'est malheureux pour l'art français, mais c'est ainsi ! Avant de faire de l'art, il faut faire de l'argent. »

Il y a évidemment des exceptions, et pour n'en mentionner qu'une, Lambert, par exemple, en est une. Voilà un artiste de tout premier ordre : voix, physique, geste, démarche, toujours digne, noble ; physionomie d'une souplesse extraordinaire. Prendre exemple d'un tel artiste, est un conseil à donner à tous ; mais combien peu pourront l'imiter, même de loin !

L'artiste lyrique ou le comédien qui possède à un haut degré les qualités extérieures que je viens de mentionner, est assuré du succès avant même qu'il ouvre la bouche.

Pour résumer, celui qui se destine au théâtre, même au simple concert, doit surveiller son maintien, ses faits et gestes, afin d'acquérir ce cachet de distinction indispensable à tout artiste pénétré de son art, et digne de ce nom.

THÉÂTRE ET CONCERT

Tout artiste aspire au théâtre. S'il y fait un court séjour, et qu'il préfère ensuite la salle de concert, soyez assurés qu'il a dû subir des déboires dans l'espoir qu'il caressait. Demandez-lui alors s'il retournerait au théâtre, il vous répondra avec un grand geste gauche : « Moi ! jamais ! » Pourquoi ? vous le comprenez sans doute ? Les gens aigris vous diront avec emphase que les chanteurs de concert ont une supériorité sur les chanteurs de théâtre, et qu'ils sont plus musiciens. Je me demande alors à quoi servent tous les conservatoires de la scène ! « Qui peut plus, peut moins », dit le proverbe, et par conséquent, l'artiste du théâtre peut tout chanter tandis que celui du concert se borne généralement à la romance sentimentale, à l'oratorio. Il choisit les œuvres qui conviennent le mieux à son genre de voix et les transpose au besoin. S'il chante un oratorio, il se trouve assis et son tour venu, il se lève et chante un petit récitatif suivi d'un air, ou duo ou quatuor.

Voilà, en résumé, le travail du chanteur au concert. Maintenant que pensez-vous du chanteur d'opéra ? celui-là c'est toute autre chose.

Il doit d'abord être très bon musicien, savoir son rôle par cœur, donner l'interprétation que de-

mande le rôle qu'il a à remplir, avoir du jeu, de la physionomie, le geste sobre autant que juste; il doit savoir marcher, se mouvoir avec grâce et sans affectation, sans rien d'emprunté, savoir aussi porter le costume; ne porte pas le costume qui veut !

Voilà, à mon avis, l'artiste complet. Plusieurs de ceux qui ont un peu de voix et qui abordent le théâtre, se voient forcés de se retirer.

Ce sont des anti-scéniques. . . et ils donnent à tout ce qu'ils interprètent un cachet de placidité déconcertante. C'est ce que nous appelons au théâtre «des artistes pauvres», pauvres de tempérament, pauvres sous le pourpoint. Vous me direz : «La musique classique est difficile comme interprétation.» Je rappelle encore ici que dans les conservatoires, on commence toujours par les classiques; c'est une formation indispensable, mais il faut aussi chanter les œuvres du vieux répertoire et du moderne. Comme exemple, je crois qu'il y a peu d'air aussi difficile à rendre que la «Cavatine des Huguenots». Elle demande de la puissance vocale avec une souplesse et une agilité extraordinaire, parsemée comme elle est de notes surélevées. Le chanteur chargé de rendre une œuvre pareille se doit une surveillance continuelle,

et ne l'oublions pas, il doit en même temps jouer, être gracieux autant que le comporte son rôle.

Pour vous rendre compte de ce que j'avance prenez, par exemple, la partition «d'Antar» de Dupont, ou «Quand la cloche sonnera» de Bachellet, «La Damnation de blanche fleur», «Gismonda» de Février, etc. . .

Ces quelques pièces sont plus difficiles à rendre que n'importe quelle œuvre ancienne. Le chanteur ne reçoit aucune aide de l'accompagnement, il fait partie avec l'orchestre. A côté de ces œuvres, celles de Wagner sont devenues choses faciles à chanter.

Maintenant, laissons de côté l'orchestration d'une œuvre tant ancienne que moderne, et comparons les deux chants.

Dans le premier, la phrase est mélodique, le chant est facile à retenir, si on l'entend une ou deux fois, on en possède les plus grandes lignes.

Mais il n'en est pas de même avec les œuvres de nos jours, non seulement pour la musique d'opéra, mais aussi pour la musique de chambre, etc.

Je parle toujours ici du chant. Ce n'est pas avec une ou deux répétitions que l'on peut retenir les phrases de cette école avancée, et pourtant c'est bien beau ! L'accompagnement n'est d'aucun secours pour l'exécutant : il y a de ces combinaisons d'accords des plus discordants avec de

changements de mesures successives telles que —, $\frac{6}{4}$, $\frac{2}{5}$, $\frac{3}{9}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{7}{4}$, etc. Il faut être, je crois, assez bon musicien pour se démêler avec toutes ces variations de mesure, et bien entendu par cœur.

Nous sommes bien loin de *Rigoletto*, et de *Lucie*, et de tout autre opéra de la même fadeur musicale.

On viendra vous dire : “Je n’aime pas à faire du théâtre, parce qu’on est obligé de chanter des rôles que l’on n’aime pas. Ce soir, on donne *Faust* et j’ai des dispositions pour chanter un autre rôle”. Pauvre homme, et comment font les autres artistes ? Ils sont tous logés à la même enseigne, et ils n’en ont que plus de mérite ; ce sont des artistes qui ont assez de talent pour se manifester dans tous les rôles.

Qui peut plus, peut moins.

10. LE CHANT D’ÉGLISE

Maintenant, à propos du chant d’église, je sais que le premier venu s’arroge le droit de monter au chœur de l’orgue, et c’est à qui chantera le plus fort !

La quantité supplée à la qualité et par exemple, dans ce pauvre et si beau “*Dies iræ*” que l’on m’ambour battant, presque en dansant.

Pour le «Libera», c'est l'ouverture complète des écluses vocales, surtout dans le «Quando cœli». Rien de sobre, rien de religieux, on croirait plutôt assister à une fête patriotique.

Sans doute vous avez eu l'occasion d'entendre les chanteurs du lutrin dans les campagnes; quelle énonciation et émission détestables !... Et franchement, ceux des villes valent-ils beaucoup mieux ? Que de sons ouverts encore là ! ! que d'empâtement et de mollesse ! Que de résonnances à l'anglaise ! car on sait l'anglais et il faut bien que tout le monde en soit averti... Si au moins les auditeurs pouvaient comprendre quelques mots ! Est-ce du français ? de l'anglais, du latin, de l'hébreu ? doivent-ils se demander souvent... Si de plus on se préparait un peu avant de chanter; si, quand il s'agit du latin, on en faisait ou s'en faisait donner la traduction, afin de savoir ce que l'on dit !

Pourquoi au lieu du va-vite ordinaire, ne pas prendre le temps nécessaire pour bien apprendre et bien rendre un cantique; c'est-à-dire avec une belle énonciation et une correcte émission de voix variant de couleurs ? Je sais que plusieurs ignorent ce que je veux dire en prononçant ces dernières paroles; ils sont bien heureux, ceux-là !

Un chanteur doit avoir un peu d'amour-propre, le désir de faire le mieux possible avec les moyens

que le Créateur lui a donnés, et puisqu'à l'église il chante pour son Dieu, il ne ferait que son devoir en y mettant toute la préparation nécessaire.

J'ai fait partie de la maîtrise de Saint-Philippe du Roule, à Paris, pendant quelques mois jusqu'à mon départ pour Londres. La maîtrise se composait ainsi : deux basses, un baryton, deux ténors, et les enfants, contralti et soprani. Ces chanteurs sont généralement des artistes de l'Opéra ou de l'Opéra-Comique. Une des basses était de l'Opéra, et l'autre, ainsi que le baryton et les deux ténors, de l'Opéra-Comique. Ainsi en est-il des autres églises qui peuvent se payer ce luxe, et soyez assurés que le premier venu n'est pas invité à se faire entendre. De plus, il ne faut pas que les ténors couvrent les autres chanteurs. C'est du chant religieux qu'il faut donner avant tout, et ne s'improvise pas maître de chapelle qui veut; il faut être bien qualifié pour remplir cette charge.

Lorsque vous avez des hommes comme ceux-ci à la tête d'une maîtrise, vous pouvez sans hésiter suivre leurs conseils. J'ajouterai qu'il y a même une tenue à garder, l'habit noir étant de rigueur. Pas de causerie pendant l'office; c'est le silence parfait.

Lorsqu'on a passé par cette discipline, on devient plus difficile pour les chorales.

PLUSIEURS POINTS EN ABRÉGÉ

(a) SENSIBILITÉ

C'est déjà beau qu'un chanteur ait la voix bien posée, souple et que sa prononciation soit bonne.

Il faut joindre à cela les différentes sonorités que la voix humaine est susceptible de rendre; ne pas oublier la ponctuation, parce qu'elle joue un grand rôle dans les diverses interprétations. Il faut, en un mot «émouvoir». Sans la sensibilité, don naturel, vous ne serez jamais un artiste, quelque soit votre degré de culture musicale. C'est ce tempérament indispensable qu'il faut apporter dans tous les arts, ce cachet personnel qu'il est difficile d'analyser, mais qui seul fait le grand artiste.

(b) TIMBRE MUSICAL ET TIMBRE DRAMATIQUE

Voilà deux qualités indispensables pour un véritable artiste; le timbre musical et le timbre dramatique.

Le son peut être clair ou sombre, et ses harmonies dépendent du larynx et du développement des cavités de résonance.

Un artiste bien doué et «intelligent» peut tirer de merveilleux effets du timbre dramatique dans

les différentes couleurs qu'il peut faire passer selon le caractère de la phrase ou du mot qu'il doit exprimer.

J'ai dit «intelligent». Je veux dire au point de vue musical, mais le tempérament dramatique est aussi rare à dénicher qu'une vraie voix.

Ne perdons pas de vue que le développement des cavités de résonance est un point capital pour donner à la voix son ampleur, sa beauté et son intensité. Bien entendu, il faut aux cordes vocales une conformation parfaite pour qu'elles puissent répondre aux exigences de l'interprète, surtout s'il est intelligent.

(c) CAVITÉ DE RÉSONANCE

Si la langue se tasse à l'ouverture de l'isthme du gosier, les cavités de résonance sont de ce fait obstruées; on ressent comme une sorte de vibration dans le pharynx qui occasionne quelquefois une petite quinte de toux. Tandis que si l'isthme du gosier est bien dégagé, la langue bien en place suivant l'attitude phonique, les cavités buccales se rempliront d'air et la voix sortira sonore.

N'oublions pas que la bouche est l'instrument capital de la résonance qu'on veut projeter dans la salle.

La voix porte ou ne porte pas, suivant l'attitude phonique des voyelles, et l'ampliation de la caisse de résonance.

(d) LE STYLE

Chanter avec style, c'est se conformer strictement au style de l'œuvre à interpréter, et non à son propre style comme on le fait très souvent, en décorant les œuvres à son goût, en supprimant des phrases ou des notes qui ne sont pas à sa portée et qu'on trouve trop difficiles, ou encore en ajoutant des notes et des effets de points d'orgue, etc.

Chaque auteur a son propre style, comme chaque époque, pouvons-nous dire a engendré un style.

L'artiste soucieux de son art doit avoir au moins quelque connaissance de l'histoire de la musique.

Il ne faut pas dire que le chanteur a « du style » mais qu'il chante « dans le style » proprement dit de l'œuvre qu'il interprète.

(e) L'INTERPRÉTATION

Chez les chanteurs comme chez les instrumentistes, en général, sauf quelques exceptions, l'interprétation se borne au solfège.

On se croit interprète d'une œuvre lorsque l'on en fait la lecture à vue; on met au second rang

syntaxe, analyse, ponctuation, cadence, etc. Du moment que l'on chante en mesure et que l'on chante juste, ça suffit. Non !

Il faut aussi approfondir la pensée philosophique de l'œuvre à interpréter aussi bien que le sens dramatique.

Au commencement des études, il faut attirer l'attention de l'élève sur la marche à suivre pour devenir un bon interprète, au moins l'obliger d'abord de lire attentivement le texte, afin d'en comprendre le sens poétique et musical. Plus il s'en pénétrera, plus l'exécution sera facile.

(f) VOCALISE

On aura soin de bien poser la voix dans toute son étendue avant de pratiquer la vocalise.

N'oublions pas que la vocalise lente ou rapide doit se travailler sur l'articulation laryngienne. Il y a différents genres de vocalises; martelée, piquée, liée, etc.

Combien de chanteurs croient avoir une bonne vocalise quand le plus souvent elle est « glissée », et est un grave défaut.

La bonne vocalise se distingue par sa netteté; chaque son s'entend comme une gamme jouée sur le piano, comme si chaque note était marquée par un léger petit coup de glotte, ce qui favorise

la vocalise. Il ne faut pas confondre non plus la vocalise glissée avec la vocalise liée. Cet exercice est très utile pour conserver à la voix toute son homogénéité, s'il est bien compris.

(g) DEMI-TEINTE.

On confond facilement la demi-teinte du registre de médium, avec le « fausset » d'homme, de femme. Beaucoup de théoriciens se sont trompés à ce sujet.

Les sons en registre de fausset sont faciles à rendre par tous les genres de voix ; surtout par les ténorinos et les barytons-Martin, justement à cause du petit volume vocal qui s'amincit dès qu'ils atteignent les notes élevées, ce qui facilite le passage du registre de médium à celui de fausset.

Mais ils pourraient, comme ceux qui sont possesseurs de grandes voix, travailler le registre de médium, c'est-à-dire chanter dans la voix naturelle, beaucoup appréciée des connaisseurs.

Nous pourrions comparer ces demi-teintes aux harmonies des instruments à cordes. Ce sont des difficultés que beaucoup de chanteurs ne se donnent pas la peine de surmonter.

Alors on nous sert ce petit son de fausset, uniforme, sans couleur, sans vibration ; la sirène d'une locomotive.

(h) LE PASSAGE D'UN REGISTRE A L'AUTRE

Pour que le passage soit fait sans heurt, et soit, pour ainsi dire, « effacé », il faut avoir soin de donner à la voix toute sa clarté; il faut que ce changement de mécanisme laryngien et de registre s'apprête sans qu'il en paraisse rien. C'est une difficulté qu'il faut à tout prix surmonter.

Pour arriver à cette égalisation du son au « passage » ou, si vous voulez, à la « soudure », au fur et à mesure que nous montons, il faut adoucir les sons, en approchant de ceux que nous devons émettre en médium, tout en mitigeant le registre de poitrine et de médium.

Ce geste naturel, de position normale, donnera au clavier vocal une sonorité égale.

Nous avons des élèves qui surmontent cette difficulté sans encombre; cela leur semble facile, et d'autres éprouvent beaucoup de peine à faire cette soudure, chose nécessaire cependant et sans quoi le clavier vocal manque d'égalisation.

Pour arriver à ce résultat, il faut avoir une connaissance complète des cavités de résonance. Il faut, au début des études et avant que la voix naturelle ait reçu suffisamment d'assouplissement et d'entraînement, ne pas se préoccuper des registres et de ces changements.

(i) SON POSE.

On l'obtient par une égale pression du souffle, afin de conserver l'égalité d'intensité du son.

(j) SON FILÉ.

Avant de travailler le son filé, il faut que l'appareil respiratoire soit bien assoupli; que les cavités de résonance soient bien développées; que l'on en possède une maîtrise parfaite, sinon il y aura inégalité de timbre et de justesse.

(k) COUP DE PHARYNX OU COUP DE GORGE

Quand ce geste est en contradiction avec le volume de la colonne d'air, il occasionne de la fatigue à cause de la distension des cordes vocales. Il est dû à un manque de préparation dans l'attaque du son, et doit être proscrit.

(l) POUR CHANTER FORT.

Il faut que les cavités de résonance soient amplifiées, en ayant soin de laisser toute liberté possible à l'appareil vocal de s'accommoder à une plus grande pression d'air.

(m) NUANCES

C'est dans le timbre naturel de la voix que les nuances doivent être travaillées, et cela sur toute l'échelle du clavier vocal, suivant les différentes pressions du souffle.

(n) RESPIRATION ET INTENSITÉ VOCALE

Pour obtenir l'intensité vocale, il faut, au préalable, connaître à fond le mécanisme respiratoire.

Si la respiration est bien étudiée, la voix deviendra souple, intense et elle portera loin. Là encore il faut se garder de tomber dans l'exagération, et ne donner que l'intensité juste, suivant la résistance de l'organe, car « n'est pas grand chanteur qui veut ».

C'est donc au professeur de guider son élève suivant le cas. Il faut éviter l'erreur commise très souvent de chanter en imitant un autre chanteur dont on aime l'intensité de voix.

(o) GESTE INSPIRATOIRE

L'élève devra prendre sa respiration par les narines, dans une bonne attitude, souple, sans crispation et sans bruit.

Il faut surtout éviter de prendre l'inspiration par la bouche, ce qui occasionnerait de la sécheresse à tout l'organe.

(p) GESTE EXPIRATOIRE

Avoir soin de faire ce geste avec une égale pression du souffle comme si vous deviez émettre un son, en gardant la même attitude souple comme pour l'inspiration.

(q) EXPIRATION JUDICIEUSE

Pour chanter, il n'est pas nécessaire d'emmagasiner une très grande quantité d'air dans les poumons; il n'en faut guère plus que pour parler, mais il faut en faire une répartition judicieuse.

(r) LA BOUCHE ET LA LANGUE

On peut obtenir une infinité de couleurs sonores par les différents mouvements de la bouche, en lui donnant la propre attitude phonétique. Le é «accent aigu» peut être clair ou sombre suivant le caractère de la phrase à émettre.

Par des mouvements impropres à la phonation, on amènerait le déséquilibre de l'organe vocal.

La langue a une action considérable sur la voix. Si, par exemple, la pointe de la langue va rejoindre l'isthme du gosier, le son ne peut être que guttural.

Il est dangereux de pousser sur la voix pour la faire vibrer : il faut simplement dégager l'isthme du gosier en ramenant la pointe de la langue à la racine des dents du maxillaire inférieur.

QUELQUES DÉFAUTS ET DANGERS A EVITER

10.—*Mauvaise diction*

On parle beaucoup de bonne diction de belle diction à la française, deux mots lancés très souvent au hasard, sans qu'on se rende compte si ce compliment est bien mérité par la personne à qui il s'adresse.

Quand cette appréciation vient de personnes qui n'ont aucune notion de la langue française, qui n'ont aucune idée du coloris de ses voyelles, qui, en un mot, parlent elles mêmes un langage flou, ouvert, on est porté à excuser, mais quand elle sort de la bouche de personnes qui sont supposées mieux connaître, et qui, mieux que cela, font autorité, voilà qui me surpasse.

Je ne fais ici aucune allusion à nos amateurs de chant, qui se dévouent à la bonne cause, qui rendent de réels services à nos églises, et à différentes œuvres de charité. Ils ont tous mon admiration. Je veux parler ici des artistes de profession qui prétendent instruire le public dans l'art du chant.

Eh bien ! cette diction, si parfaite soi-disant, est le plus souvent très imparfaite en elle-même. Vous me direz : « J'ai bien compris toutes les paroles » ; et vous croyez que cela est suffisant pour que la diction soit vraiment bonne ? Non, à mon avis, car le coloris manque ; toutes les voyelles sont ramenées à une nuance unique tandis que la différence entre elles est en réalité très grande.

Je prends au hasard un mot. Nous disons, ou plutôt nous chantons, « Noël » et nous entendons « Noèl » émission ouverte, c'est-à-dire, que la voyelle qui doit être fermée est ouverte. Alors où trouvez-vous le coloris des voyelles ? Il n'y en a pas, et voilà une diction parfaite ? Non, mille fois non.

Ces artistes, par la fausse direction qu'ils ont donnée à leur organe, se trouvent dans l'impossibilité de rendre justice au coloris des voyelles.

Le chant reste monotone, et de là, le manque d'enthousiasme. J'ai eu l'avantage, durant les débats de la session parlementaire, d'entendre un orateur d'une distinction de langage peu commune ici. Il a du coloris, la phrase coule facile ; beau timbre de voix, geste aisé, de la physionomie ; je veux parler de l'honorable M. Athanase David.

Non seulement je n'ai pas perdu une syllabe de son discours, mais, en plus, j'ai pu goûter un français parfait, net et riche en coloris.. Beau-

coup de personnes m'avaient déjà dit que l'honorable M. David était un bel orateur, mais personne ne m'avait fait remarquer la richesse du coloris qu'il fait passer dans les voyelles, et c'est justement ce qui manque le plus chez nous.

Je lisais dans un ouvrage sur la technique vocale ce qui suit : « Soit ignorance, soit paresse, la généralité des chanteurs, afin de simplifier et de faciliter leur chant, n'hésitent pas à ramener, avec ostentation, toutes les voyelles à une prononciation ouverte presque unique dans le but évident de faire valoir toute la sonorité de leur voix. Ce grave manquement à l'idéal du coloris les réduit à produire un chant flou, incolore, monotone, et donne l'impression qu'ils chantent une langue si pauvre en couleurs phoniques, que le public renonce à la tension d'esprit nécessaire pour les comprendre. »

20. L'IMITATION DES AUTRES OU LE PROFESSORAT DU PHONOGRAPHE

J'ai écrit une première fois à ce sujet :

A propos du phonographe, il est devenu le professeur le plus en vogue. Eh oui ! on tourne la manivelle ; on écoute très attentivement et on copie ce qu'on entend, c'est-à-dire que l'on cherche à imiter la voix d'un autre au lieu de cultiver la sienne propre. Si un jeune homme de 20 ou 22

ans essaie d'imiter un chanteur de 30 à 40 ans en cherchant l'intensité, l'ampleur, etc., de ce dernier, il a tort; avec le temps il reconnaîtra qu'il a voulu courir au lieu d'apprendre à bien marcher.

Alors vous voyez ce jeune inexpérimenté lançant des coups de gorge, des aboiements, des portamenti, etc.

Il ne faut pas déduire de ceci que tout est mauvais dans le phonographe. Non, il y a de très bonnes choses à recueillir, mais il faut avant tout savoir les adapter à sa propre voix.

Parce qu'un ténor a des ut dans la voix, cela ne veut pas dire qu'il peut aborder l'air de Guillaume Tell; il pourra atteindre les notes mais il y aura absence totale de caractère.

Ces coups de gorge et ces aboiements à l'Italienne sont déplacés dans le cours d'un morceau; ils dénotent un mauvais goût, une mauvaise éducation musicale.

Si je fais ces quelques remarques, c'est tout simplement dans l'intérêt de ceux qui veulent en profiter. Croyez-vous qu'un auditeur qui n'a fait aucune étude de l'orgue puisse apprécier une œuvre pour cet instrument aussi bien qu'un organiste de métier ? Non, sûrement, non. Eh bien, laissons aux chanteurs les mêmes privilèges. Chacun chez soi et tout sera bien gardé, dit le proverbe.

Je citerai comme exemple Léon Rothier, qui, à mon humble avis, est un des plus beaux chanteurs que j'aie eu la bonne fortune d'entendre. Avec lui pas d'aboiement, pas de coup de gorge; la phrase coule facile, avec une prononciation et une articulation nettes. Toutes les syllabes ont leurs propres couleurs, variantes, claires ou sombres. «Vous» ne sera pas «veaux», «mère» ne sera pas «mareu», «heur» ne sera pas «haeur», etc. Rothier n'est plus un enfant, il a fait un très longue carrière, il chante toujours, et montre ce que vaut une bonne méthode.

J'ai écrit une seconde fois :

Franchement, je n'ai aucun genre d'affection pour cet instrument, et si j'en dis un mot c'est pour regretter que beaucoup de gens cherchent à imiter les voix qu'ils y entendent.

Tous les jours nous avons des exemples de personnes qui auraient plutôt une jolie voix, si elles avaient été bien conduites suivant les règles fondamentales propres au développement de l'organe vocal et qui, au contraire, se plaçant derrière l'appareil, cherchent à copier tel ou tel chanteur. Nous ne saurions trop déplorer cette conduite presque passée à l'état épidémique. Ne voyons-nous pas en effet des jeunes de 17 à 20 ans s'effor-

çant de produire la même ampleur, la même intensité de voix que des artistes de 40 ans ?

Cette pratique néfaste pour tous l'est encore plus pour les jeunes. Ils ne chantent pas, ils crient. Ce n'est qu'une voix en poitrine, une voix factice.

Pour préconiser cette émission, il faut ne pas en connaître d'autres. Laissons cette voix de poitrine aux chanteuses, je le répète, de la scène de vaudeville. Nous ne saurions trop conseiller aux parents de ne pas laisser leurs enfants essayer d'imiter ce qu'ils entendent dans le phonographe, car ils s'en repentiraient plus tard. Il y va non seulement de la voix, mais de la santé générale de l'enfant.

30 L'ABUS DU SON DE POITRINE ET DU COUP DE GLOTTE

Malgré des opinions contraires, je crois qu'il faut éviter de chanter en voix de poitrine. Cette voix semble quelquefois flatteuse pour l'oreille, mais très souvent elle est désastreuse pour tout l'organe vocal.

Pour toutes les voix, aussi bien les basses que les contralti, on doit user de ce registre avec la plus grande prudence.

On aura soin de ne pas exagérer la pression du souffle, pour les notes graves, et si l'élève ressent un peu de fatigue, il lui faudra de suite suspendre cet exercice.

Avec cet exercice de la voix de poitrine, vous arriverez après un travail régulier, à grossir la voix, mais après quelques mois le clavier vocal sera déséquilibré.

Les contralti ont grandement tort de persister à chanter les sons graves dans le registres de poitrine qui ressemble plutôt à la voix d'hommes.

Au début des études, l'élève donne une quarte en poitrine, de là une quinte, et il va jusqu'à l'octave, quelquefois plus loin. Alors, un inconvénient se présente: de cette grosse voix d'homme il faut passer à la voix de tête et il n'y a plus de liaison: les deux registres se trouvent à une distance d'au moins une quinte et il se présente ce que nous appelons un «trou» dans la voix.

Laissons le registre de poitrine aux femmes de vaudeville; elles n'en connaissent pas d'autre; elles chantent du «la» au «fa» en poitrine, la limite de leur voix.

Tous les chanteurs qui ont pris une part active au développement de l'art du chant ont toléré le registre de poitrine, mais ne le recommandent pas.

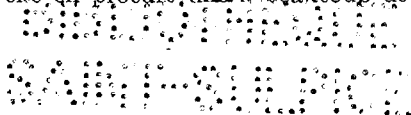
Il y a quelques mois, un élève se présente chez moi. A l'examen de sa voix, je lui fais faire do-mi-sol-do-sol-mi-do.

Il me chante cette gamme toute en poitrine, en prenant deux respirations. A sa troisième leçon, il me chante le même exercice deux fois, sans respirer, mais bien entendu, pas en poitrine.

Voici, au sujet du registre de poitrine, une opinion autorisée prise dans un ouvrage sur l'art du chant :

«Donc, il faut conclure que cette étude des sons graves en voix de poitrine offre dans toutes les voix de grands inconvénients dont quelques-uns seuls peuvent être vaincus par un entraînement lent et prudent, mais combien d'élèves, combien d'artistes ne le comprennent pas» !

J'ajoute un autre extrait d'un article que j'ai lu dans une revue musicale, et dont l'auteur est une compétence parisienne: «Dans n'importe quelle partition, la voix de ténor ne doit qu'exceptionnellement être renforcée en poitrine. Le ténor peut user beaucoup de la voix mixte; mais celle-ci n'a jamais la beauté de la voix libre, ni sa solidité et sa souplesse. Mais cette voix a été mise à la mode, et si elle coûte à beaucoup de ténors leur carrière, elle en procure une à beaucoup de faux



ténors, qui sont des barytons aigus à voix pharyngienne plus ou moins facile et qui passent pour des ténors d'opéra.»

Le coup de glotte, en faveur chez quelques professeurs, peut être bon ou mauvais. Là encore pas d'abus. Le son initial peut être attaqué sur la glotte, mais il ne faut pas en faire un trop fréquent usage. Dans le cas, par exemple, où vous auriez des nodosités sur les bords libres des cordes vocales, celles-ci ne se fermeront pas bien, il y aura fuite d'air et, au lieu du coup de glotte, ce sera le coup de larynx, dangereux abus.

Ce coup de glotte, très prôné par Faure, est un geste qui demande, avant d'être mis en pratique, quelques connaissances des positions buccales et labiales, ainsi que de l'ouverture des cavités de résonance. Que la disposition des lèvres soit propre aux voyelles; que l'élève se pénètre bien de la voyelle qu'il a à émettre; qu'il ait soin de ne faire aucun heurt, sous une trop grande pression d'air; que la bouche et l'isthme du gosier soient bien ouverts avant de faire l'attaque du son.

Le professeur doit apporter une grande attention à l'attaque du son sur la glotte, car l'élève confond facilement ce geste avec celui du coup de gorge ou du coup de poitrine.

Ausujet du coup de glotte et dela voix de poitrine, voici ce que dit M. Victor Morel :

«Vous paraissez soucieux de l'importance du «coup de glotte et de l'emploi de la «voix de poitrine». Bien que le premier ait été prôné par Garcia et Faure; bien que Duprez ait illustré le second, laissez-moi vous assurer que vous faites à ces pratiques un bien gros honneur en les poussant au premier rang. En ce qui concerne le «coup de glotte», si l'on veut y voir une pratique doctrinale systématique pour l'attaque des sons, je pense alors qu'il s'agit là d'une manœuvre technique fâcheuse et d'ailleurs dangereuse. Toutefois, force m'est d'ajouter que ce procédé peut trouver son emploi légitime mais passager, à l'occasion de certaines obligations techniques, telles que notes piquées, par exemple. C'est question de jugement et d'observation de la part des maîtres. Il faut tenir compte de certaines conformations individuelles. Mais pour la grande majorité des cas, j'estime qu'il y a lieu de respecter les limites naturelles de ce qu'il convient d'appeler «les registres vocaux». Les exigences essentielles de notre art sont d'ordre expressif. Il faut partir de là pour construire et imposer la technique qui permette de les satisfaire.

«Musicalité stricte et compréhensive; expression vocale et mimique juste et complète: telles sont les dominantes synthétiques de toute interprétation.»

M. Salignac prétend que le «coup de glotte prôné au temps de Faure, si honni depuis, a rendu des services extraordinaires pour certaines voix et dans certains cas. Quant à la voix de poitrine, elle est admise spécialement pour les contralti. Toutes les grandes cantatrices de cet emploi en tiraient de merveilleux effets. C'est son abus et son mauvais emploi qui sont pernicieux»

Citons enfin l'opinion de Madame Louise Grandjean, dont la carrière lyrique est illustre et l'enseignement au conservatoire fertile en résultats. Voici ses réponses à certaines questions :

«1o.—Unification de l'enseignement ?

«Oui certes. Son avantage est réel.

«2o.—Diplôme ? Utile en principe, sauf exception pour les artistes qu'une carrière a classés.

3o.—L'usage du son de poitrine dépend de l'âge du chanteur. Pour les élèves femmes, il y a danger de leur demander d'appuyer avant qu'elles aient acquis la résistance complète du souffle. La base du chant, c'est le souffle, et c'est sur le souffle qu'un élève doit uniquement travailler. Plus tard, le danger disparaît quand le chanteur est physiquement formé et à condition de ne pas dé-

passer les registres. Le son en tête est la norme, le son de poitrine, l'exception, que la discipline naturelle doit régler.

«40.—Le coup de glotte est nécessaire pour les chanteuses-légères dans les attaques de sons élevés; il rend service à la justesse et à la douceur de la sonorité. La prudence est le guide, et l'accommodation en est à surveiller. Ne pas le confondre avec l'attaque de gorge.»

Madame Filia Litvinne s'exprime ainsi :

«Pour chanter, il faut que l'instrument, devenu docile, se soumette sans effort à tous les caprices d'une volonté guidée par le sens et le goût artistique».

40 LE «COUAC»

Toutes les voix sont exposées à cet accident vocal; il se produit au moment le plus inattendu, soit dans les passages de douceur, soit dans les passages de force.

C'est surtout à l'approche des changements de timbre mi-fa, fa dièze et sol, que le couac semble le plus se manifester. J'ai remarqué, pendant que j'étais au théâtre, que les voix gutturales étaient très exposées à ce fâcheux accident par l'habitude qu'ont ces chanteurs de tenir le menton élevé, mauvaise position physiologique d'abord, et qui

facilite l'ascension du larynx, en supprimant le jeu de bascule du cartilage arythénoïde.

D'après les recherches que j'ai faites, et l'expérience que j'ai acquise pendant plus de 25 ans, j'ai déduit que le couac provenait surtout d'un manque d'appui vocal, d'un manque de surveillance dans l'émission du son.

Le chanteur à qui cet accident arrive, reste toujours surpris. C'est par défaut de surveillance si les cordes vocales manquent de tension.

Exemple : prenez un chanteur à qui cet accident n'arrive jamais. Si les muqueuses (pour me servir d'un mot usuel) qui servent à tendre les cordes vocales sont congestionnées, il se défendra difficilement du couac et pourquoi ? Parce qu'il se trouve dans l'impossibilité de donner à ses cordes vocales la tension nécessaire. Alors, il fait un effort et généralement le couac s'ensuit. Autre exemple : si un élève fait un couac au changement de timbre, je le fais recommencer de suite, et lui fais comprendre la surveillance qu'il doit apporter, en ayant soin de tenir le larynx dans la même position, et à mesure que l'ascension se fait, de tendre sensiblement les cordes vocales. Invariablement le couac est évité.

Il y a des étudiants qui veulent chanter des morceaux élevés, mais dont l'organe ne répond pas à leur désir.

Alors, je leur conseille d'éviter cette pratique parce qu'elle pourrait devenir funeste.

Observez attentivement un chanteur qui abuse de la voix relâchée, et voyez comme il est sujet au couac, quand il veut reprendre la voix naturelle.

Ne confondons pas «appui» avec «poussée».

Le couac peut se corriger par une tension bien régulière des cordes vocales en évitant le renforcement de poitrine.

DEUX OU TROIS AUTRES DÉFAUTS

Nous trouvons chez certains chanteurs un abus déplorable dont ils devraient se dégager; comme les sons pris en-dessous, ports de voix, etc.

Le professeur doit, dès le début, mettre l'élève en garde contre ces défauts dont celui-ci aura grand mal à se départir plus tard, et lui apprendre que ces effets ne peuvent être bons, que s'ils sont amenés par une émotion juste autant qu'intelligente, conforme au texte et à la pensée musicale.

Certains artistes ont cette fâcheuse habitude, surtout dans les passages dramatiques d'un opéra, de les parler au lieu de les chanter.

J'ai remarqué cet abus surtout chez les chanteurs Italiens. C'est se reconnaître impuissant à rendre par la musique la pensée de l'auteur.

Il y a deux sons qu'il ne faut pas confondre : le son serré, qui devient guttural, et le son pincé qui se trouve pour ainsi dire sur les lèvres. Le premier est mauvais ; le second peut rendre de grands services, car c'est un geste qui vous permettra d'attaquer en voix libre. Les élèves donnent facilement un son serré au lieu de pincé ; et si vous leur demandez de bien articuler, invariablement ils poussent sur la voix ; cette dernière devient cotonneuse et il s'ensuit une perte de souffle. Comme nous l'avons vu plus haut, c'est à l'énonciation qu'il faut avoir recours en premier lieu, parce que c'est le point de départ. Il faut ensuite enrayer les sons ouverts ; s'il est d'obligation d'entendre ces derniers sons, que ce soit dans les chansons de la rue ou de la taverne. Avec une bonne énonciation, en évitant de prononcer ouvert, vous arriverez facilement à obtenir une bonne émission ; ajoutez à cela une articulation nette, et votre voix se placera sans aucune difficulté. Si alors vous chantez avec style, vous pourrez satisfaire les plus délicats, ceux qui connaissent l'art du chant.

DIVERS

Je laisse ici les physiologistes répondre à une question qui m'a été souvent posée : « A quel âge doit-on commencer à cultiver sa voix ? » Plus

tôt vous commencerez, mieux ce sera, mais à une seule condition: celle de développer votre voix selon vos moyens vocaux, et non de chercher à vous donner une voix factice, comme on en entend malheureusement trop souvent. Par exemple, tel adolescent chante déjà avec une voix de poitrine; telle jeune fille prend une voix de garçon, à l'imitation des femmes de vaudeville. C'est d'un vulgaire qui dépasse tout qualificatif. C'est toujours la même méthode qui revient: cultivez cette jeune voix en voix libre, et le résultat ne peut être que bon; vous n'avez rien à craindre: c'est en chantant que la voix se fera le mieux.

LE CHANT EST-IL NUISIBLE A LA SANTÉ ?

Non ! assurément non ! puisque nous trouvons des artistes qui, malgré des santés précaires, ont prolongé leur vie avec leur art. Le chant sera plutôt d'un grand secours pour l'amélioration au point de vue physique surtout chez ceux qui mènent une vie sédentaire. Vous rétablirez par une respiration volontaire ce que la respiration inconsciente ne peut donner au développement du poulmon.

Combien de jeunes chanteurs, au début des études, étaient débiles et sont devenus pleins de santé par la pratique du chant ! Je suis moi-même

un de ces nombreux cas, mais bien entendu grâce à un travail bien conduit, bien dirigé par des maîtres compétents.

Combien d'autres se sont guéris d'une maladie du foie ou de l'estomac par la pratique d'un mode respiratoire; même pour certains cas cardiaques, les médecins, en France, conseillent la pratique du chant.

On m'a souvent dit : « Mon enfant ne peut pas étudier le chant, il est trop faible ». C'est justement pour cette raison qu'il devrait faire fonctionner le mode respiratoire, car rien n'est plus salubre pour le développement d'un enfant, pourvu toutefois qu'il soit dirigé par un homme de science. L'étude du chant est même très utile pour toutes les personnes de profession libérale : avocats, orateurs, hommes de bureaux, enfin tous ceux qui ont à parler avec un certain volume afin que la voix porte et se fasse entendre sans avoir à répéter deux ou trois fois la même chose.

J'ai fréquemment entendu dire qu'un son puissant, lancé avec force, fatigue la voix. Non si elle est sonore. Ce sont les cavités de résonance qui entrent en cause. Si la respiration a un bon appui, et que les cavités de résonance soient libres, la voix devient claire, vibrante, et le chant n'est plus qu'un excellent exercice physique. Si au contraire, les cavités de résonance sont obstruées,

on pousse pour obtenir quelques sonorités, mais les cordes vocales ne pouvant résister sous cette poussée d'air, elles s'ouvrent, l'air passe inutilement, et c'est la fatigue qui s'ensuit. C'est justement là qu'intervient véritablement l'art vocal, dans l'habileté à dégager les cavités de résonance pour rendre la voix pure, claire et facile. J'entendais dire avec emphase par un quelqu'un : « Je suis fatigué; j'ai les cordes ouvertes. » Il avait perdu une bonne occasion de se taire. Si ce chanteur avait à soutenir un opéra de quatre ou cinq actes, à la fin du premier acte, ses cordes seraient ouvertes comme les portes d'une grange. Poussez moins, chantez plus clair, et ces accidents vocaux ne se produiront plus.

Si dans le cours d'un morceau, la phrase se répète deux ou trois fois, variez le timbre de la voix, accélérant, ou retardant le mouvement, sans perdre de vue le caractère du morceau. Si la phrase est énergique, pas de mièvrerie dans le style de la romance sentimentale.

J'ai déjà eu l'occasion d'entendre des airs d'opéra, d'un caractère énergique, chantés avec mollesse, avec une sentimentalité d'amoureux timide. Si au moins il n'y avait pas tant de prétention, nous serions portés à excuser!

LE SOIN DE LA SANTÉ

Le chanteur se doit une surveillance continuelle. Aucun excès en quoi que ce soit; éviter les excitants, tout ce qui est pimenté, cornichons, etc, l'abus du tabac, et il serait préférable de n'en pas faire usage.

Les fameuses pastilles à base de cocaïne, etc., qui guérissent un rhume dans les vingt-quatre heures, soi-disant, laissent la voix dans un état de somnolence qui lui enlève le contrôle de son organe.

Il n'y a pas de règle générale à suivre. Chaque sujet a son cas particulier, et il doit le connaître afin de ne pas être pris à l'improviste au moment où il aura le plus besoin de ses moyens vocaux.

Très souvent, vous entendez dire : «Je ne suis pas en voix». Il faudrait plutôt dire : «Je ne suis pas en santé aujourd'hui».

Alors on se gargarise, on avale pastilles sur pastilles. Non ! c'est votre état de santé qui n'est pas normal, il faut si peu de chose pour contrarier l'organe vocal, la moindre fatigue, le surménagement, de trop longues marches, la digestion, etc. Sur-tout, s'il s'agit d'un tempérament nerveux et impressionnable, je ne saurais trop le mettre en garde contre tout ce qui pourrait nuire au bon fonctionnement de tous ses organes en général.

x

x x

Insistons un peu le sujet en vaut la peine.

Rares sont les chanteurs qui ne sont pas constamment préoccupés de leur organe. La moindre petite indisposition les met dans l'inquiétude.

La plupart du temps la voix n'a rien à y voir; ces malaises sont causés par l'état général de la santé.

Les chanteurs sont sujets aux infections qui se rattachent à l'arbre respiratoire: bronchite, amygdalite, coryza, rhumatisme, pituite, toutes choses qui les mettent dans l'impossibilité de se servir de leur organe.

La science médicale nous dit que le tissu lymphoïde se trouve dans toutes les muqueuses et surtout dans celle qui tapisse l'arbre respiratoire, le larynx et les cordes vocales, l'intestin, la rate etc. Par conséquent l'arthritique prendra facilement toutes les infections particulières à ce tissu.

C'est l'organisme qu'il faut soigner, et de ce fait la voix deviendra normale. Nommons quelques ennemis de la voix: les fraises (il est pourtant bien difficile de se passer de fraises, ce fruit si beau et si délicieux, mais aussi très toxique); les noix, les asperges, les condiments à base de vinaigre, le poivre, les épices de toute sorte, etc. L'alcool, bien entendu, doit être proscrit. Il faut

avoir soin de choisir un dentrifice sans acide; pas de cocaïne, morphine, etc; l'aconit, la créosote, la belladonne sont des toxiques, et ne peuvent être employés que sur avis du médecin. Ce sont des poisons pour la voix, de même que l'iode, le mercure, etc.

Celui qui souffre d'une laryngite doit d'abord prendre un repos absolu; il y a peut-être surménagement. L'abus de chanter de la gorge occasionne des ennuis. La femme doit éviter de faire un travail trop long, du trille dans l'aigu, de fredonner. Comme aussi de sombrer la voix. Tous ces abus provoquent la fatigue et altèrent le timbre.

Par conséquent, il faut cesser de chanter pour un certain temps, même éviter les longues conversations. Très souvent, la laryngite n'est qu'une arthrite du larynx, et ce malaise peut n'être que passager.

Un chanteur peut se trouver momentanément congestionné, et quelques minutes après se sentir dans les meilleures conditions vocales.

La plupart des ennuis du chanteur sont causés par l'arthritisme; c'est à lui de s'observer, de ne prendre que ce qui convient à son état particulier, c'est-à-dire de surveiller sa santé générale.

Il y a aussi d'autres causes qui entravent les mouvements de l'organe vocal, comme de chanter trop longtemps, de répéter une phrase sur une

tessiture élevée; la voix devient rude, les sécrétions abondantes; un besoin constant de se râcler la gorge produit une sensation des plus désagréables.

Une journée de magasinage, de trop longues marches et la routine d'un ouvrage journalier, sont funestes à la voix.

Le malaise se manifeste d'abord par un manque de contrôle sur votre organe; le son ne tient pas, l'appareil respiratoire ne répond pas à votre volonté. Il ne faut pas attribuer cette dépression de l'organe vocal au rhume, non, c'est tout simplement de la fatigue physique.

Comme je l'ai dit plus haut, c'est du repos qu'il faut s'ordonner, afin de permettre aux muscles de la voix de revenir à leur état normal.

Si vous devez chanter le soir, il faut avant cela ne rien faire qui demande de la force physique, et vous aurez tous vos moyens vocaux. Quelquefois, on se sent en de telles dispositions qu'on serait disposé à chanter pendant des heures, mais il faut se méfier. Une romance de plus pourrait occasionner de la fatigue et entraîner le déséquilibre de tout l'organe. La voix perdra de sa douceur, de son ampleur et le timbre en sera altéré.

La répétition de ces abus amènera petit à petit la ruine de l'organe vocal et minera la santé générale.

CONSERVATOIRE ET INSTITUTION PRIVÉE

Souvent on m'a posé cette question : « Comment se fait-il qu'un élève, après trois ans d'étude vocale dans un conservatoire d'Europe, soit prêt à aborder la scène, et qu'il n'en soit pas de même ici ? » — La raison en est bien simple. Les conservatoires d'Europe sont des institutions gratuites, où un règlement sévère doit être observé. Les directeurs ont l'avantage de choisir leurs sujets, et les élèves doivent, bon gré mal gré, se soumettre à cette discipline. Il faut que l'aspirant ait d'abord une voix et un tempérament. S'il ne dépasse pas l'âge réglementaire, il sera admis à suivre les cours de chant et de solfège. Il faut qu'il soit assidu; pas d'absence sans raison valable, sinon il risquerait de se faire congédier.

Deux cours sont imposés, bien entendu; le chant et le solfège. Si on lui découvre un tempérament scénique, il sera admis à suivre les cours de déclamation lyrique, c'est-à-dire le cours d'opéra.

Par conséquent, il a deux cours de chant, deux cours de solfège et deux cours de déclamation lyrique; ce qui lui fait six cours durant la semaine.

Si cet élève est studieux, il ne peut que faire du progrès et après trois ou quatre années d'un travail suivi, il sortira avec un premier prix, ou, du

moins, un second prix, ce qui lui donne le grand privilège d'entrer soit à l'Opéra, soit à l'Opéra-Comique.

Maintenant, jetons un coup d'œil sur l'école privée payante. Nous n'avons pas l'avantage de choisir les voix; nous les prenons telles qu'elles sont.

A de rares exceptions, elles sont petites, de peu d'étendue, sourdes, caverneuses, gutturales, nasales, etc. Les cours ne sont pas suivis régulièrement : c'est un thé, une promenade, un voyage à Montréal, aux Etats-Unis etc...Souvent, dans une année de dix mois, il ne se trouve que quatre ou cinq mois d'étude, et n'oublions pas que pendant ces quatre ou cinq mois, l'élève n'a pris qu'une leçon ou deux par semaine.

Avec des études aussi courtes et aussi décousues, comment voulez-vous qu'on arrive à un résultat appréciable ?

Si une personne se présente à vous, ayant à peine une neuvième comme échelle vocale, souvent moins, un souffle sourd, vous ne lui donnez aucun encouragement. Si elle insiste, vous l'acceptez, et si cette personne a du courage, de la persévérance en suivant régulièrement ses cours, elle arrivera à un résultat surprenant.

Voilà où la maîtrise du professeur entre en cause. La difficulté est de faire le redressement de l'organe vocal.

Lorsque le public entend un élève pour la première fois, il lui est bien difficile de passer un jugement sur lui. Il faudrait l'avoir entendu dès le début de ses études. Si la voix, de sourde qu'elle était, est devenue claire après quelques mois de travail, c'est donc un progrès fort sensible, irréfutable, qui témoigne que le professeur possède une pleine connaissance de l'appareil vocal.

Il arrive assez fréquemment, proportions bien gardées, qu'un élève ayant des moyens vocaux naturels, fasse moins de progrès qu'un autre moins doué. C'est que ce dernier travaille plus sérieusement, avec plus d'assiduité que le premier.

En résumé, l'enseignement privé est plus ardu que celui du conservatoire, ne jouissant pas comme lui de ces deux avantages si précieux : le choix des voix et la régularité des études.

RÉCLAME ET COMPARAISONS.

Me serait-il permis de donner un petit conseil aux organisateurs de concerts, et cela dans leur propre intérêt ?

Ce serait de ne pas faire tant de réclame à certains artistes qui n'en méritent pas, et de ne pas porter celui-ci au pinacle au détriment de celui-là.

C'est là un mauvais genre auquel nous nous laissons entraîner depuis quelques années, suivant en cela l'exemple que nous donnent nos voisins dans leur méthode de publicité. C'est une fausse route que nous suivons. Les grands centres peuvent se payer cette farce pimentée de tromper le public à leur gré, tandis qu'à Québec, la population est trop restreinte. Ce sont toujours les mêmes qui vont au spectacle. Pourquoi, plutôt, s'il y a lieu, ne pas dire simplement au public les qualités vocales de l'artiste, la distinction de sa personne, ses succès passés, les œuvres où il a surtout excellé soit dans l'opéra, soit dans l'opéra-comique. Alors nous serons avertis que nous aurons à applaudir des airs détachés de l'un de ces deux répertoires. Mais non : on nous annonce des artistes d'opéra et d'opéra-comique, etc., et le programme ne comporte rien ni d'un genre ni de l'autre, comme nous l'avons vu en ces temps derniers. Et l'on est surpris que le public ne manifeste pas son enthousiasme, mais il a bien raison ; il démontre par là qu'il ne se laisse pas leurrer.

Tout artiste vraiment digne de ce nom inscrit à son programme des œuvres qui le mettront en évidence, des œuvres qui demandent des qualités de voix, de style et de déclamation, etc. S'il ne le fait pas, c'est qu'il doute de ses moyens, ou qu'il est incapable.

Il me semble que les impresarii devraient s'enquérir de la réelle valeur d'un sujet avant de lui faire de la réclame; connaître au moins en substance le programme qui sera exécuté, et ainsi ils seraient plus en mesure de faire une réclame plus conforme à ce qu'ils doivent nous donner. Mais non, c'est toujours le même boulet rouge, la même poudre aux yeux. Les gobeurs affectionnent le record. En même temps, les journaux sont remplis de succès remportés sur tel ou tel théâtre. C'est extraordinaire, on n'a encore rien entendu de semblable; toutes les étoiles disparaissent au firmament des artistes. Celui-ci est le seul, le plus grand. Plus rien à dire, rien à faire qu'à payer sa place.

Lorsque nous sommes bien assis, nous regardons le programme : No. 1 :-a-b-c-d No. 2 :-a-b-c-d, ainsi de suite : quinze à vingt morceaux presque tous du même caractère. Ce sont de très grands artistes qui nous servent de toutes petites choses, et s'ils se hasardent dans une pièce commandant un peu plus de volume vocal, on sent de suite la faiblesse qui se manifeste. Si la tessiture se tient quelque peu élevée, on presse le mouvement. On appelle cela : « chanter avec style », et comme on a les ficelles du métier—c'est peut-être tout ce qu'il leur reste—ils nous font avaler la pilule. Pardon, pas à tous !

Si les auditeurs ne sont pas réchauffés par la chaleur communicative du chanteur ; si, dans le public, l'enthousiasme règne par son absence, alors on commande autour de soi les applaudissements. Il serait bien préférable d'engager une claque ; cela empêcherait beaucoup de troubles, et créerait peut-être un peu d'enthousiasme parmi les auditeurs.

Il me semble que ce ne serait pas trop demander au chanteur qui a à son actif de beaux succès dans les œuvres de Wagner, de mettre à son programme une ou deux pièces de ce répertoire. Non ! toujours cette susurre avec la petite note en demi-teinte, pardon, en fausset. Alors on est surpris que le public se désenchante du concert !

Je vous en prie, ne me dites pas que je suis difficile, car il faut peu pour me faire plaisir ; une seule phrase bien chantée et une prononciation nuancée. Je suis le bon public qui pleure, et qui rit au besoin.

Si, par exemple, un pianiste vient donner un concert, précédé d'une forte réclame, et qu'il nous serve des sonates de Kuleau ou de Mozart, j'aimerais bien connaître l'opinion de nos pianistes sur la valeur de ce virtuose.

Le même, nous, chanteurs, que devons-nous penser de ces programmes avec l'a-b-c-d des primaires ?

Faites de la réclame, faites ressortir les qualités de celui que vous présentez, et si vous l'annoncez comme un chanteur de théâtre, qu'il le prouve par quelques pièces du genre. Ne dépassons pas la note, car nous risquerions de faire fuir le public de nos salles de concerts.

Soyons moins badauds, et pour cela, étudions un peu !

ENNUIS DE PROFESSEUR

Le professeur de musique serait trop heureux s'il était à l'abri des coups de langue, petites ou grosses perversités, critiques injustes, jalousies plus ou moins ridicules.

Faut-il répondre à tout, exhiber ses diplômes, appeler à son secours les témoins oculaires et auditifs ? Après cela faut-il à son tour, accuser les autres, se yenger œil pour œil, dent pour dent ?

Un peu faute de temps, un peu par indifférence ou mépris, si vous le voulez, j'ai toujours laissé dire, laissé faire. Mais pour une fois je veux répondre à quelques petites attaques mesquines dirigées contre nous ; je dis « contre nous », car ma femme, Mme Jeyrevald, premier prix de chant de conservatoire, fait aussi du professorat depuis notre retour d'Europe. D'abord, on nous avertit bénévolement que nous ne pouvons pas enseigner

le chant pour la bonne raison que nous ne donnons pas de leçons de solfège. Voilà ! Mais alors, qu'on me nomme un professeur de chant, de technique vocale, ayant une expérience de quelques années de scène, et qui enseigne le solfège. Pas aux Etats-Unis, certainement, et je n'en connais pas en France. Aussi bien aux Etats-Unis qu'en France, les conservatoires ont des professeurs pour chaque branche d'enseignement.

Voyez-vous un professeur de philosophie enseignant les lettres aux enfants, ou bien un professeur de contre-point et de fugue donnant des leçons de solfège ?

Apprendre à lire, et apprendre à déclamer comme Albert Lambert, sont deux études bien différentes; de même apprendre le solfège et apprendre à chanter, et ceux qui soutiennent le contraire font preuve de mauvaise foi ou d'ignorance.

Combien de fois, à la classe d'opéra, à Paris, lorsque les élèves ne savaient pas leur morceau, Bouhy leur disait : «Allez l'apprendre, et vous viendrez ensuite vous faire entendre».

Il ne se donnait même pas la peine de nous l'apprendre; il fallait le savoir par cœur et en mesure. Mais à propos, «mes élèves, dit-on» ne chantent pas en mesure». C'est peut-être parce que j'ai chanté pendant plus de 20 ans avec accompagnement d'orchestre, sous la baguette de maîtres tels

que Messenger, Kahm, Flon, Sir Henry Wood, Mancinelli etc., pour n'en nommer que quelques-uns et non les moindres. Lorsqu'un de mes élèves ne chante pas en mesure strictement dite, je lui conseille de prendre un professeur de solfège; et mieux encore lorsque nous préparons un élève qui doit prendre une part active dans un concert, nous nous donnons la peine de bien lui apprendre ce qu'il a à chanter.

Mais même alors, qu'on ne se hâte pas trop de juger, c'est-à-dire de condamner. Quelqu'un me disait un jour : « Mais ce passage n'est pas chanté en mesure, et pourtant le chanteur n'est pas le premier venu. » Je lui répondis que c'était un récitatif; qu'on donne aux récitatifs l'impression de la mesure, mais qu'il faut avant tout les déclamer, y faire ressortir les accents forts. Nous ne sommes plus au temps des récits débités à l'italienne, parlés pour ainsi dire. Il reste encore quelques rôles du vieux répertoire où l'on a conservé cette habitude, comme les récits de Don Juan qui sont chantés très vite et presque sans appui. Aujourd'hui nous en sommes à la large déclamation. Figurez-vous un ténor qui dirait les récits de Guillaume Tell : « Ne m'abandonne pas, espoir de la vengeance, » tels qu'ils sont écrits en mesure; il, ferait rire de lui par les connaisseurs! Les connaisseurs, il est vrai, sont assez rares. Un mon-

sieur, par exemple, donnait son impression sur un chanteur à l'Auditorium : « Ecoute-moi, disait-il à une personne placée derrière lui, écoute-moi cette belle demi-teinte ». Eh bien ! ce n'était pas une demi-teinte. Appelons-les choses par leur nom : ce passage était en voix relâchée ou du fausset. La vraie demi-teinte, qui vibre, n'est pas chose facile. Toutes ces notes fines, comme on dit si bien, sont très faciles à faire ; ce qu'il faut apprendre à faire c'est la vraie demi-teinte. Vous seriez surpris si je vous donnais des noms très en vedette dont les notes aiguës ne sont que du fausset. Mais faites vibrer la corde sur une demi-teinte ou un quart ou un huitième de teinte et vous m'en donnerez des nouvelles, s'il vous plaît.

Il y a quelques années, je disais dans un numéro de « la Musique », que le professeur de chant inexpérimenté pouvait conduire son élève à la laryngite et même à la tuberculose. Protestations ! Mais on pourra constater par ce qui va suivre que je n'ai rien inventé. Je viens de voir dans « la Lyre » un article fort court mais des plus savoureux à usujet « d'un nouveau professeur de chant », article portant la signature autorisée de M. Louis Vuillemin :

M. Vuillemin reçoit la visite d'une personne qui prend un très grand intérêt à la nomination d'une

de ses amies dans un conservatoire d'une petite ville de province. Je lui laisse la parole :

« Son amie, dit-elle, est très consciencieuse, et tient à se documenter avant d'entrer en fonction, sur la façon officielle d'apprendre aux élèves à chanter les morceaux pour soprano, ou pour ténor, et elle veut savoir qu'elle est la meilleure méthode, etc. Il répond que « le chant enseigné par un incompetent professeur, est la cause fréquente de la laryngite et voire même de la tuberculose pulmonaire. »

Il ajoute encore : « Le nouveau professeur, soyez en sûrs, n'en croira rien. Payé par le Conservatoire, il fera prospérer l'hôpital. . . et pas une minute il ne considérera comme certain que sa nomination à l'école augmente d'une unité le nombre déjà considérable des malfaiteurs—conscients ou inconscients—dont pâtit la société. »

Ces quelques lignes sont de nature à faire réfléchir les personnes qui ont l'intention de confier leur voix à un maître de chant.

Pas n'est besoin d'autres commentaires.

Un dernier point, et assez délicat, je le reconnais; les honoraires ou le tarif. Voici les différents prix pour les différents cours de l'« Institut

of Musical Art» de New-York, sous la direction de Mr. Franck Damrosch.

Le chant (comprenant la pose de la voix, les vocalises, et l'interprétation)

Chant \$250. pour dix mois.

Instruments 150. pour dix mois.

Cours Intermédiaire 125.

Préparatoire 100.

Théorie 75.

On voit que le cours de chant ne comprend pas le solfège. On voit aussi que ce cours est plus rénuméré que les autres. En France, le tarif doit être plus élevé encore. En tout cas, chez mon professeur Bouhy, je payais la leçon d'une demi-heure 25 francs; mon répétiteur et metteur en scène, M. Valdejo, 12.50 francs la demi-heure, M. Cornet 5 francs l'heure, pour la théorie etc. Coûte que coûte, j'ai dû passer par la filière comme mes professeurs avaient fait eux-mêmes, car, là-bas, on se méfie des maîtres improvisés.

Gerbe de Souvenirs

Respectueusement dédié au cher frère
Stephen et au cher frère Eugénius,
celui-ci mon professeur, celui-là mon
protecteur.

Humble tribut d'hommage et de re-
connaissance.

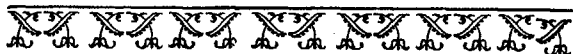
F. X. MERCIER

Québec, 1928



.....
*Va dire à mes amis
Que je me souviens d'eux.*

J'ai écrit ces pages pour mon plaisir. Si mes amis les éparpillent au gré des vents de la publicité, que celui qui respirera le parfum des doux souvenirs qu'elles contiennent, sache bien que j'aime mon pays, que je le salue et que lorsque sonnera l'heure suprême, je veux mourir en l'admirant,.....





QUÉBEC
TORONTO
NEW YORK
BOSTON
PARIS
LONDRES
BORDEAUX



LA HAYE
BRUXELLES
SPA
CONSTAN-
TINE
ALGER
ORAN





F. X. MERCIER



I

Assurément il ne m'est jamais venu à la pensée qu'on pourrait un jour me demander d'écrire mes "Mémoires." Si je le fais, c'est uniquement pour me rendre au désir de mon ami Monsieur Prince, professeur à l'Université Laval; et ce qu'il daigne appeler "Mémoires" ne sera plutôt qu'un simple narré, certes bien modeste, de choses vues ou vécues.

Un jour, je passais à son bureau et je me laissai entraîner à lui raconter quelques anecdotes du théâtre. Sur ce, il me dit : « Pourquoi, Mercier, n'écrivez-vous pas vos mémoires ? Pourquoi ne pas nous raconter vos débuts dans la vie musicale ainsi que votre carrière théâtrale ? » Je lui répondis que n'ayant fait aucun journal des choses passées, il me serait difficile de me rappeler et surtout de dater chacun des événements de ma carrière. Néanmoins, comme entre amis les simples désirs sont des ordres, je ferai mon possible pour réunir quelques souvenirs de ce passé déjà lointain, souvenirs mêlés parfois de tristesse, mais souvent aussi d'un allégre bien vivace et de très douce souvenance.

Qu'on me permette de dire en deux mots, l'ouvrage que doit s'imposer l'artiste, ce qu'il doit faire, et de plus, ce qu'il lui faut endurer d'ennuis au cours de sa carrière. Pour celui qui n'a pas de fortune, c'est encore plus ardu : il doit d'abord s'entendre avec un professeur qui lui donnera son éducation vocale à forfait. Ces études ne durent jamais moins de trois ou quatre ans, et rares sont les professeurs qui acceptent ces arrangements, à moins qu'il ne s'agisse d'un sujet qui leur soit de suite tout à fait sympathique, et ces Messieurs sont si difficiles !

Pour tout profane, ce mot « théâtre » veut dire joie, plaisir, gaieté, salle toujours comble où se trouve l'élite de la société parée de ses plus riches bijoux ruisselants sous les grands jets de lumière. Le rideau se lève : déploiement de magnifiques costumes ; les artistes poudrés, fardés, sont superbes, même les plus laids ; enfin tout est merveilleux ; c'est le pays des rêves, le rêve devenu réalité !

Mais ce que le public ne sait pas, ce sont les misères et les ennuis de toutes sortes auxquels l'artiste est assujéti. Il a, au début et pendant toute sa carrière, à lutter contre la jalousie de ses camarades, quelquefois même contre celle du public. Je ne puis pas m'étendre sur ce sujet, ce serait trop long, et je ne ferai que noter quelques

faits au passage. Je ne parlerai pas non plus de l'ensemble d'une représentation, travail considérable pour tout le personnel : directeur, régisseur de la scène, premiers sujets jusqu'aux plus modestes des choristes, sans compter l'orchestre. Un ouvrage de grande envergure monté à Paris, nécessite quelquefois pas moins de 60 à 75 répétitions; inutile de dire que tout doit être à point, les plus petits détails scéniques étant scrupuleusement observés.

Je me bornerai seulement à donner une idée du travail et de l'entraînement nécessaires à l'artiste qui se destine au théâtre. Plus loin, je parlerai un peu de mes débuts dans ma carrière artistique, quoiqu'il soit toujours désagréable de parler de soi-même, mais je le ferai comme s'il s'agissait d'un autre et tant pis si on m'accuse de prétention ou de vanité. Il me semble qu'il n'en est rien. "Honni soit qui mal y pense."

Il faut pour tout artiste lyrique trois qualités essentielles: d'abord la voix, évidemment; ensuite la santé et surtout l'intelligence de la musique, ce qui fait qu'un artiste comprend, sent, vit et fait vivre ce qu'il chante; Cette dernière qualité est souvent aussi rare que la voix. Le candidat doit suivre des cours de chant pendant trois ou quatre ans au moins. S'il veut devenir maître en son art, il doit en plus suivre des cours de mise en

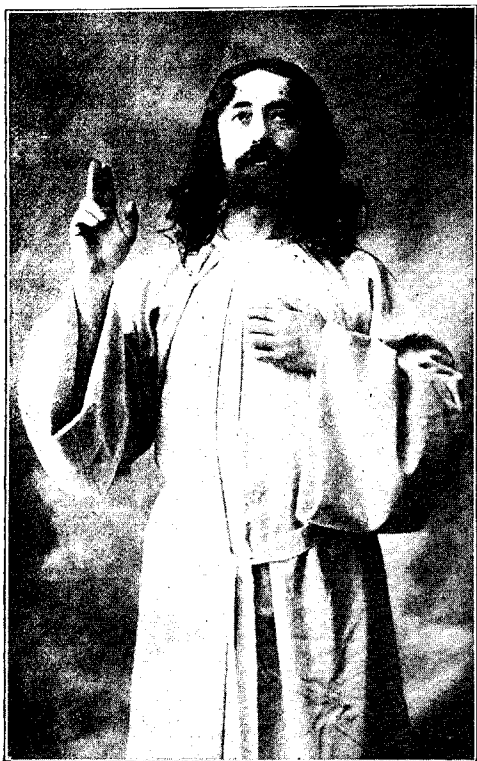
scène. Avant tout cela, cependant, il doit se renseigner sur les capacités, et le talent des professeurs auxquels il veut donner sa confiance.

Je ne saurais trop conseiller à ceux qui se destinent au chant, d'être très prudents dans le choix de leur professeur. Dans tous les conservatoires, il est reconnu que les maîtres qui ont fait une carrière théâtrale réussissent beaucoup mieux à former des artistes. Ces maîtres ont non seulement la théorie, mais aussi l'expérience et quelquefois une expérience de 12 à 15 ans dans les théâtres. Vous trouverez, même à Paris, des gens qui s'intitulent professeurs de chant après un an ou deux d'étude. Que savent-ils ? Rien, bien sûr, absolument rien : ils ne peuvent que compromettre la carrière d'un élève. La grande difficulté pour eux, dès le début, c'est de donner à l'élève la bonne émission, chose très difficile, et que très peu de professeurs connaissent. Il n'est pas suffisant de faire chanter sur des voyelles ou des consonnes : chacune d'elles a une place qu'il faut que le professeur sache trouver, sinon la voix chevrottera sous peu, et, celui dont la voix chevrote est désigné par les connaisseurs comme «une vieille voix», ou «une voix finie».

J'ai souvent entendu dire par des camarades : « Moi, je chante sans aucune préparation vocale, et ça marche toujours ». Les malheureux, ils chantent, oui ça marche, oui, mais tout marche et tout chante, et ce n'est pas assez ! Un autre vous racontera avec vantardise le gros repas qu'il a pris avant la représentation : ce grand naïf ne se rend pas compte que, pendant le cours de la soirée, sa voix était remplie de mucosités— excusez— la digestion lente, difficile, le souffle écourté ; il était dans l'obligation de pousser, pour réussir, ce qu'on appelle au théâtre des « sonorités ».

Quelques représentations dans de pareilles conditions suffisent pour compromettre la carrière d'un artiste. Tout artiste sérieux, digne de ce nom, ne doit paraître en scène que lorsqu'il a en sa possession tous ses moyens vocaux, et nul ne peut arriver à ce résultat sans sacrifices. Il faut se priver de certains aliments qui s'assimilent plus ou moins mal à notre organe digestif ; pas d'alcool par exemple ; la bière aussi est mortelle surtout pour celui qui vient de chanter ; il faut de plus avoir la tête fraîche, les pieds chauds, l'abdomen libre, etc. Avec ces soins, vous pourrez chanter, si vous avez une voix.

L'artiste d'un tempérament impressionnable doit se surveiller davantage : qu'il soit nerveux sans exagération. Un type de ce genre a des



F. X. MERCIER *dans le rôle de Jésus*
de "Marie-Madeleine"

impulsions dans sa façon de chanter et de détailler son rôle qui enlèvent le public. Il faut aussi au préalable, cela va de soi, apprendre son rôle par cœur et se préoccuper de son costume, ce qui nécessite quelques visites au Musée du Louvre, ou autres, pour s'inspirer sur les tableaux des maîtres, et donner à son personnage toute la couleur locale ou le pittoresque désirable.

Combien d'artistes s'inquiètent fort peu de paraître en scène avec un costume plus ou moins de l'époque où la pièce les ramène, ne prenant même pas la peine de se grimer. «C'est toujours suffisant pour le public,» disent-ils.

Je me souviens d'avoir vu une représentation d'«Aïda» de Verdi dans un des plus grands théâtres de la ville de New-York. A ma grande surprise, je vois arriver le ténor en scène sans perruque ni barbe : la tradition veut que le ténor d'«Aïda» ait une perruque de tresse fine tombant légèrement sur les épaules ainsi qu'une barbe en tire-bouchon. Je tiens à faire remarquer que le destinataire du rôle le Radamès était un des ténors les plus à la mode, aurolé d'une réputation flamboyante, faite à coups de réclame, Pas de perruque, je le répète, tête tout à fait moderne, quoi ! Pourquoi n'avait-il pas ôté ses cheveux aussi ? Je fus quelque peu surpris que le bon public de New-York acceptât le personnage tel

quel. Était-ce par ignorance ? peut-être par indifférence ? Je n'en sais rien. En France, de tels procédés ne passeraient pas inaperçus : même le public des petites villes connaît les traditions, et il y tient.

Lorsqu'un élève a fait des études sérieuses, bien suivies, il acquiert par ce fait de l'entraînement, ce qui lui donne les moyens nécessaires pour faire face au travail qui lui est imposé. Lorsqu'il est au théâtre, il apprend à doser ses sons ; il se sert de a demi-teinte pour arriver au grand « fortél » sans effort physique. Si le chanteur est en face de 125 à 150 musiciens, il faut pourtant qu'il se fasse entendre. Chez celui dont la voix est bien posée, l'intensité du timbre bien développé dominera toujours ces grands bruits des cuivres, et cela sans aucune fatigue.

Je chantais un soir « La Reine de Saba » de Gounod au Queen's Hall de Londres, avec un orchestre de 175 musiciens. Arrivé à la reprise de la phrase : « Inspirez-moi, race divine, » où les cuivres donnent avec force, je dominais quand même cette grande masse d'instruments, simplement par l'intensité des sons bien concentrés en un jet direct. Souvent il m'est arrivé, après avoir chanté « Les Huguenots » ou « Sigurd », de me sentir des dispositions telles que j'aurais recommencé volontiers la représentation, et pourtant ce sont là des ouvrages qui

demandent un grand déploiement d'énergie. Je suis généralement mieux disposé au quatrième et cinquième acte d'une pièce qu'au premier. Pourquoi ? Parce que, étant sûr de ma méthode, connaissant bien mon organe, c'est pour moi un travail d'entraînement que ces trois premiers actes, et j'arrive au quatrième, celui où je dois déployer le plus d'énergie vocale physique, dans la plénitude de mes moyens.

L'artiste qui sent de la fatigue à la voix, après une représentation a une méthode qui le sert mal.

Mais aussi, pour se permettre de pareilles gymnastiques vocales, il faut prendre les soins nécessaires. Pour ma part, après une représentation, je rentre chez moi, je me gargarise pendant 10 ou 15 minutes avec de l'eau aussi chaude que la gorge peut la supporter, je bois un verre de lait chaud avec deux jaunes d'œufs : ce breuvage me suffit pour la nuit.

Le lendemain, vers les dix heures, je vais au piano pour réparer par de bons exercices le tort que j'ai pu faire la veille à ma voix. Avec une conduite pareille l'artiste peut chanter jusqu'à un âge très avancé. L'incomparable baryton Faure, qui vient de mourir et que j'ai eu le plaisir d'entendre au Trocadéro de Paris, dépassait 70 ans et sa voix avait encore de la fraîcheur, solide, pas un chevrottement. Voilà la bonne école.

Le travail devient quelquefois très pénible au théâtre. Si l'artiste, par exemple, donne une représentation le soir, le lendemain, il doit être au théâtre à une heure pour une répétition, soit d'un rôle qu'il connaît déjà, soit d'un nouvel ouvrage. Le surlendemain, il redonne une autre représentation, et ainsi de suite pendant toute la saison d'hiver qui dure généralement de six à sept mois. Vous pouvez juger par là de la somme de travail qu'il doit fournir. Par conséquent, l'artiste qui n'a pas les connaissances nécessaires, se fatigue vite et finit la saison péniblement. J'ai eu souvent cet exemple sous les yeux. La voix est un instrument très délicat, et plusieurs malheureusement, négligent les soins qu'il faut incessamment lui donner. Il y a nombre d'artistes au théâtre, doués d'une bonne voix, qui, sans étude vocale, préparent avec un répétiteur quelques rôles, et un bon jour nous les voyons sur les planches. Le midi de la France et d'Italie fournissent beaucoup de ces phénomènes, et aurais-je besoin d'ajouter qu'ils réussissent en maintes occasions devant maint auditoire ? Mais depuis qu'il y a « fagot et fagot », il y a aussi « succès et succès », vous savez.

Et maintenant, puisque j'en suis prié si cordialement, je vais raconter en quelques mots les

circonstances qui m'ont entraîné dans la vie artistique.

Pour mieux préciser mon départ dans cette voie, je dois dire que déjà très jeune, je chantais à l'église de la Congrégation, aujourd'hui paroisse de Jacques-Cartier, ici même à Québec. Jamais je ne manquais l'occasion de me faire entendre, soit aux services funèbres, soit aux messes de mariage. C'était pour moi un besoin, une passion de chanter. Au dire des médecins, j'étais destiné à la tuberculose, et je crois fermement que c'est l'exercice du chant qui m'a sauvé de cette terrible maladie.

Je suivais les cours de l'Académie Commerciale, placée alors sous la direction de cet excellent frère Stephens pour qui je garderai toujours le meilleur des souvenirs.

Je profite de cette occasion pour témoigner hautement mon admiration et ma gratitude envers les frères des Ecoles Chrétiennes, pour dire aussi comment je suis arrivé à suivre les études à l'Académie Commerciale de Québec.

Déjà à cette époque, je me faisais entendre très fréquemment dans nos églises, et par ce fait j'étais un peu connu. Or un jour, le Rév. frère Stephens vint chez moi et me demanda de prêter mon concours à une cérémonie religieuse, le dimanche suivant, à l'Académie Commerciale, en ajoutant que c'était pour remplacer M. Joseph Lamonta-



F. X. MERCIER *au début de sa carrière*

gne, un des plus beaux ténors que j'aie eu l'occasion d'entendre. Il était souffrant, dans l'impossibilité de chanter; j'acceptai avec plaisir, très flatté qu'on eût pensé à moi pour remplacer Lamontagne. Quelques jours plus tard, le frère Stephens se présenta de nouveau chez moi, et après m'avoir posé quelques questions, il me demanda si je ne suivrais pas les cours à l'Académie Commerciale. «Bien entendu, me dit-il, je vous offre le tout gratuitement». Je restai quelque peu surpris d'une offre aussi généreuse, et je ne savais que répondre. Enfin je consultai mon père : «Fais comme tu voudras, mon garçon, me dit-il; puisque le frère Stephens t'offre l'occasion de t'instruire, tu ne dois pas la refuser. Quant à nous, nous nous arrangerons comme nous pourrons, la Providence se chargera du reste». Car mon père comprenait mon hésitation : le peu d'argent que j'apportais à la maison était d'un certain secours, et en suivant les cours de l'Académie, tout était supprimé.

J'acceptai, et après avoir remercié le bon frère Stephens, il prit congé de nous.

Le lendemain, je me rendis voir M. Zéphirin Paquet pour lui exposer en quelques mots les avantages qui m'étaient offerts, et je lui demandai s'il pourrait me procurer quelque chose à faire chez moi à mes heures de loisir. «Sois sans inquiétude, mon petit garçon, me dit-il, je te donnerai

de l'ouvrage qui te permettra d'aider ta famille tout en suivant tes cours.» Inutile de dire que j'étais heureux !

Je commençai donc mes cours à l'Académie. J'avais comme maître le Rév. frère Eugenius, homme de tact s'il en fut (je ne puis pas énumérer ses qualités, ce serait trop long), mais j'ajouterai qu'il avait un défaut, celui de nous donner des devoirs trop longs pour le congé de jeudi. Une vendredi matin, en arrivant en classe, j'exposai sur son pupitre mes devoirs de la veille. «Voici Frère, je me suis mis à l'œuvre jeudi matin à huit heures, et j'ai terminé à sept heures du soir». Vous croyez peut-être qu'il changea de conduite le jeudi suivant, pas du tout. Il n'y avait rien à dire, il fallait travailler, et j'ai vu par la suite qu'il avait raison.

Je dois au Rév. Frère Eugenius des remerciements tout particuliers pour le soin qu'il mit à me former, à me donner ce qui m'était indispensable pour lutter dans la vie. J'ai conservé pour ce frère et ami une sincère et profonde amitié.

Le frère Stephens fut envoyé comme directeur du collège Mont-Saint-Louis, à Montréal, et quelque temps après, il me procura une position de comptable en cette dernière ville. Après quelques mois, la maison où j'étais employé fit faillite, et alors le Révérend frère Stephens me prit comme

professeur de tenue des livres à son collègue. La saison scolaire terminée, il m'envoya à Québec où je me présentai au gérant de la Banque Jacques-Cartier. Celui-ci me fit réponse que j'avais peut-être les connaissances requises pour occuper un poste chez lui mais que, probablement, je serais très souvent appelé à chanter au dehors et que cela me ferait perdre trop de temps. Cette réponse me porta un coup tel que je pris la résolution ferme de m'éloigner de Québec, malgré la peine que j'éprouverais de quitter mes parents et amis.

Je partis donc pour Toronto deux jours après, et avec la détermination bien arrêtée de ne plus chanter à l'avenir. Afin de mieux apprendre la langue anglaise, je m'installai dans une famille qui ne parlait pas du tout le français, et je restai ainsi pendant quelque temps sans me faire connaître aux Canadiens-français.

Plusieurs mois s'écoulèrent, et je végétais indécis, ennuyé, dans un milieu antipathique à mes goûts et toujours hanté par l'idée de chanter quand même. Je souffrais horriblement de cette privation. Lorsque j'étais seul, je lisais mon petit format de «Faust» que je portais constamment sur moi, et cette partition m'a bien des fois consolé dans mes heures de tristesse.

Un ami m'avait recommandé à M. J.-H. Cameron, un élocutioniste de grand talent. Celui-ci

s'intéressa à moi et m'offrit de venir demeurer chez lui, disant qu'il avait une belle chambre à ma disposition, moyennant quelques dollars par mois, et qu'il me donnerait le petit déjeuner du matin. J'acceptai avec plaisir.

Malgré mes ennuis, j'avais une grande satisfaction, celle de vivre dans une famille capable de me comprendre.

J'étais dans cette maison comme chez moi ; à mon gré, je me servais du piano pour faire mes exercices de chant, et apprendre quelques pièces nouvelles. Jamais aucune remarque qui pût me mortifier. Pendant plusieurs semaines, je menai ce petit train de vie, ne prenant pour ma subsistance que le repas du matin, et le soir, si l'on recevait des amis et offrait du thé et des gâteaux, tout en étant très discret, je faisais honneur aux gâteaux et au thé, car je ne voulais pour rien au monde laisser savoir que je me privais de la sorte.

Tous les jours je sortais à midi et à six heures, soi-disant pour aller prendre mes repas au restaurant. Je regardais les habitués entrer et sortir souriants, tandis que j'avais la faim au corps et la mort dans l'âme. Comme je trouvais ces gens heureux !

La faim est une mauvaise conseillère, et combien de fois j'ai été tenté de faire quelque mauvais coup mais toujours la pensée de ma mère m'en empê-

chait. Si j'avais quelques sous de plus, j'entrais au restaurant vers le soir et me faisais servir un repas à quatorze sous, et alors je choisissais sur le menu le mets que je croyais le plus indigeste, dans l'espoir que la faim attendrait avec plus de patience.

Hélas ! le même mal revenait aux mêmes heures. Je vous prie de croire qu'à cette époque, je ne pesais pas 198 livres comme à mon retour de Paris.

M. Cameron s'étant aperçu de mon petit manège, me dit un jour : « Count » (j'étais toujours désigné sous ce nom dans cette maison si hospitalière), « pourquoi ne prendriez-vous pas les trois repas avec nous, au lieu d'aller en ville tous les jours ? ce ne sera d'aucun trouble pour nous ; à la fortune du pot ! »

Je refusai prétextant que ce serait trop cher ; que pour le moment, j'étais dans l'impossibilité de les payer, et que je ne voulais être à charge à personne. Il ne voulut rien entendre ; « Vous me donnerez un dollar par semaine pour votre nourriture ; comme vous voyez, ce n'est pas pour rien et vous me paierez quand vous pourrez le faire ; ça nous fait plaisir de vous être agréable. » J'étais touché aux larmes de tant de générosité, avec autant de désintéressement.—Bien vive est

encore aujourd'hui ma reconnaissance pour ces braves gens.

* * *

Une autre maison dont je garde le plus précieux souvenir, c'est celle de M. Eugène Lemaître, pharmacien. Que de bonnes heures j'ai passées au milieu de cette famille essentiellement chrétienne ! C'est là aussi où j'ai pris mes premières leçons de solfège sous la direction de Mademoiselle Adèle Lemaître, organiste à l'église de Saint-Michel à Toronto, femme d'un rare talent, musicienne accomplie !

Un jour, cependant, le découragement était monté à son comble, et je me décidai d'aller me faire entendre à M. Thorington, directeur du Collège de Musique. Il me reçut très aimablement et me fit chanter l'air de « Martha ». Après quelques mesures, il m'arrêta soudain : « D'où êtes-vous », me demanda-t-il ? En quelques mots je lui dis d'où je venais et quelle était ma situation. Quand j'eus terminé mon air, il ajouta : « Voilà près de deux ans que vous êtes ici, et vous ne vous êtes pas fait entendre ; c'est une honte ! » et il se fâcha presque. « Savez-vous que c'est mal de ne pas faire valoir un talent comme le vôtre ? Si vous n'avez pas pu vous faire une situation à Québec, nous serons trop heureux de vous en procurer une ici. Voulez-vous chanter dimanche



F. X. MERCIER *dans le rôle de Jésus*
de "Marie-Madeleine"

prochain ? Je donne un concert, ce sera une bonne occasion de vous faire entendre.» Inutile de vous dire que j'acceptai sa proposition : pour un rien je l'aurais embrassé, ce brave homme.

Vous jugez de la surprise de mes amis et de mes connaissances quand ils apprirent que j'allais chanter dans un concert public. «Mais vous n'avez jamais chanté, vous avez donc une voix ?» me disait-on. A la pension, on chuchotait dans les coins, on faisait toutes sortes de commentaires, agrémentés de petits airs moqueurs. Mais je restais indifférent à toutes ces plaisanteries plus ou moins spirituelles. Je crois que j'avais déjà mon petit bagage de philosophie, assez du moins pour supporter avec patience les railleries de gens qui d'ailleurs se disaient mes amis.

Les concerts du dimanche étaient très suivis d'habitude, et ce dimanche-là avait un attrait tout particulier, celui de présenter à l'auditoire un ténor inconnu.

La salle était archi-comble. Je pris contact avec le public, public froid par excellence; pas un applaudissement. Ce n'était pas fait pour me réchauffer. Après les premières mesures chantées d'une voix plus ou moins rassurée, je pris confiance et de plus en plus suggestionné par une musique qui me parlait à l'âme, je terminai mon air au milieu d'applaudissements enthousiastes.

Les Anglais sont froids, dit-on, mais quand une chose leur plaît, ils savent le reconnaître. Le directeur vint me féliciter, me disant que «je m'étais surpassé pour une première audition» (textuel), et il me demanda de bien vouloir chanter le «Cujus animam» de Rossini, le dimanche suivant, dans son église. Ce que je fis en effet.

Ce fut un tel succès, que M. Thorington me pria de le répéter huit jours après.

Ces trois auditions m'avaient mis un peu en vedette, et je reçus force lettres de la province, où l'on me demandait de prendre part à des concerts, des fêtes religieuses, des fêtes civiles. Un matin j'eus la visite d'un artiste de New-York qui me proposa de me joindre à sa petite troupe, déjà retenue, disait-il, pour toute une série de concerts dans les différentes villes de la province d'Ontario.

Tout alla pour le mieux au début, mais ce fut de courte durée : quinze jours après, le directeur déclara faillite. Décidément, j'étais voué au malheur. Mais il m'assura pour me consoler, que si j'avais l'occasion de venir à New-York, il se ferait un devoir de m'être agréable. Cette expérience ne m'avait pas guéri.

Je tentai une autre aventure, c'est-à-dire que quelques mois plus tard, je partais pour New-York avec les quelques économies que j'avais.

Je me fis entendre dans différents théâtres, mais la grande saison d'opéra était terminée et je me trouvais dans l'impossibilité de faire quoi que ce fût. Seul comme j'étais, sans aucune recommandation, et sans réputation artistique, oh ! quelles heures j'ai passées ! Il m'en souvient !

Une après-midi, comme j'errais dans une des rues de la grande ville, je m'arrêtai devant une vitrine regardant sans trop voir ce que j'avais devant les yeux. Tout à coup, je m'entends interpeller, je me retourne, et me trouve face à face avec mon directeur de la faillite de Toronto. J'ai à peine le temps de lui expliquer ma présence à New-York : « Venez avec moi, me dit-il, je pourrai vous faire entendre à un agent de théâtre de Boston. » Je me rends donc chez le personnage en question, et je vois, bien enfoncé dans une chaise, un gros bonhomme joufflu, muni d'un abdomen proéminent, qui me regardait avec des petits yeux étincelants.

Il y avait sur son bureau la partition d'« Aïda », et je chantai l'air de Radamès. « Que savez-vous de plus ? » me demanda-t-il. « Oh ! peu de chose, plutôt rien. » — « C'est malheureux, reprit-il, que vous ne sachiez pas quelques rôles ; avec une voix comme la vôtre, il faudrait vous lancer. » Après un instant d'hésitation il ajouta : « Mais vous

pourriez peut-être apprendre un rôle d'ici quelques jours, «Rigoletto», par exemple.

«M. Savage, le directeur du Castel Square à Boston, a besoin d'un ténor pour la semaine prochaine; c'est la clôture de la saison. Venez donc demain samedi, le directeur sera ici. Vous pourrez prendre arrangement avec lui.» Le lendemain, en effet, je rencontrai le directeur. Il fut entendu que je recevrais \$250 pour deux représentations de «Rigoletto»; que je chanterais le rôle du duc en anglais, et qu'il mettrait à ma disposition un répétiteur. Je m'engageais à jouer le rôle sans aucune répétition en scène pour le mercredi suivant.

Apprendre ma partie par cœur en travaillant jour et nuit, c'était chose absolument faisable, mais pour un chanteur tout à fait étranger au jeu de scène, jouer le rôle de façon convenable, voilà qui touchait à l'impossible. Que faire ? Comment me tirer de là ? Véritable obsession ! Mais il fallait agir, et le lundi matin j'étais à Boston. De suite on me procura un répétiteur et je travaillai avec lui neuf heures, c'est-à-dire trois heures par jour, le lundi, le mardi et le mercredi, j'appris les deux premiers actes en anglais, mais comme cette langue ne m'était pas devenue familière malgré mon séjour à Toronto, mon répétiteur décida que je chanterais le troisième acte en

Italien : « Puisque, disait-il, il est entendu avec la direction que vous n'aurez pas de répétition en scène, elle n'en saura rien d'avance. Quand vous serez sur le théâtre, on ne pourra pas vous en faire sortir et le tour sera joué : « Allez-y bravement. » J'appris donc le troisième acte en italien. Le lundi et le mardi soir, j'assistais aux représentations de « Rigoletto » pour me rendre bien compte de la mise en scène, et connaître mes positions et mes passades.

J'étais dans un état d'énervement indescriptible : je ne prenais aucune nourriture et je passais les nuits à étudier les paroles. Le mercredi dans la matinée, j'allai redire toute la partition chez mon répétiteur, et je ne fis aucune faute de mémoire. Je rentrai dans ma chambre et me reposai tout l'après-midi. A six heures, j'étais dans ma loge. Un artiste assez complaisant, M. Clark, le ténor de la troupe, s'y trouvait pour m'aider à m'habiller et à me grimer. Il n'était pas de trop, car j'aurais aussi bien mis le costume du dernier acte que celui du premier. Lorsque j'appris à cet artiste que je paraissais en scène pour la première fois, il ne put s'empêcher de s'écrier, tout abasourdi : « Mais, malheureux, vous ne vous rendez pas compte de la responsabilité que vous avez prise : vous risquez de faire rater toute la représentation ! »

L'ignorance est parfois une belle vertu, car sans cette ignorance, je n'aurais pas osé, ce soir-là, entreprendre une pareille besogne, et c'est grâce à elle également que j'ai pu découvrir jusqu'à quel point j'avais des aptitudes pour le théâtre.

La cloche sonna, c'était le signal de descendre en scène. Il y avait au bas de l'escalier une grande glace devant laquelle se trouvait réuni le corps de ballet. Tout en descendant les degrés, j'apercevais dans la glace un personnage très comme il faut, bonne figure, beau costume, belle tenue, enfin très chic. Je me retourne pour le voir de plus près. Personne ! Il n'y avait en effet personne autre que moi dans l'escalier. Je me rapproche de la glace, et tiens, c'était moi : je ne m'étais pas reconnu. Les danseuses qui étaient là,—elles aiment bien les grands miroirs,—s'étaient aperçues de mon erreur et vous pensez si elles riaient à pleine gorge.

Arrivé dans les coulisses, j'entendis jouer par l'orchestre les premières mesures de l'ouverture. Là seulement, je compris toute la responsabilité que j'avais assumée, et je fus pris d'un trac comme jamais je n'en ai eu depuis, pendant les années déjà assez longues de ma carrière. J'aurais voulu que le théâtre brûlât, s'effondrât et moi, sous les débris. Au moins aurais-je donné mes \$250 et \$500 même que je n'avais pas pour qu'un autre

prit ma place. J'étais saisi d'un tremblement nerveux que je ne m'étais jamais connu, et une faiblesse qui augmentait toujours me paralysait littéralement. O musique ! O ! gloire ! comme tu coûtes cher ! Le régisseur, qui s'aperçut de mon émotion, vint me dire quelques mots d'encouragement. Je fis effort pour reprendre contrôle de moi-même et enfin je réussis à surmonter cette dépression d'un instant. Nous en étions à ma réplique et j'entrai en scène. Je n'avais plus qu'un filet de voix, et vous devinez que le bruit de l'orchestre me couvrait, m'annihilait presque.

Le chef me suivait avec difficulté, mais les artistes en scène avec moi étaient très aimables, m'accordant des paroles ou des signes d'encouragement après chacune de mes phrases. Bref, ce premier acte se termina dans d'assez bonnes conditions. Je n'avais fait qu'une seule faute de mesure. Le chef d'orchestre vint me dire qu'il était content, que j'avais chanté en mesure : « Mais », dit-il, d'ailleurs très gentiment, « donnez un peu plus de voix, je vous entends à peine ».

Au deuxième acte, la voix prit un peu plus d'ampleur, et le duo avec la chanteuse fut très applaudi. Je me demandais ce que produirait le troisième, en italien. Les artistes n'étaient pas prévenus ; je risquais fort de causer une catastrophe ; heureusement qu'ils savaient bien leur rôle.



F. X. MERCIER—*Vasco-de-Gama dans "l'Africaine"*

Le rideau se leva de nouveau. De la coulisse j'écoute la réplique de l'orchestre, et j'entre en scène, en chantant les premiers récits, en italien, bien entendu. Vous jugez de la surprise parmi les artistes et les musiciens. La basse me regarde d'un air stupéfait : « Mais Mercier, vous chantez en italien ! » Le chef d'orchestre, les bras au ciel, me crie de son pupitre : « Mais qu'est-ce que vous faites ? vous chantez en italien ! » et je lui réponds entre deux notes : « Never mind ! Go ahead ! » Je commençais à prendre de l'audace ; les deux premiers actes qui m'avaient ennuyé le plus étaient passés convenablement. Je ne craignais plus, j'avais retrouvé mes moyens et la voix sonnait clair. Ce troisième acte était parsemé de si bémols : j'étais à mon affaire ! « Allons. Mercier, donne de la voix et ça ira ! »

Sans vanité, ça n'alla pas mal du tout. On dut bisser le quatuor ; ce fut un gros succès et les Italiens qui étaient au dernier balcon nous acclamèrent à outrance. Deux jours après, je donnais une seconde représentation, mais cette fois, il m'avait fallu apprendre le troisième acte en anglais parce que la direction avait des arrangements avec la ville pour donner de l'opéra dans cette langue seulement. Succès encore, et jusqu'à l'incrédulité de mes camarades qui ne voulaient pas admettre que c'étaient là mes deux premières

représentations au théâtre, ni qu'on pût apprendre en si peu de temps un rôle si difficile : tout me flattait. J'apprenais ce que je voulais savoir depuis longtemps ; c'est-à-dire si oui ou non j'avais les qualités requises pour faire du théâtre, et je conclus à part moi que, moyennant des études sérieuses, j'arriverais à me faire une place dans le monde artistique, tout mon rêve !

Le théâtre ferma, et je retournai à Toronto, avec une dose d'énergie maintenant à toute épreuve. Mon plan était bien arrêté. A force de travail amasser assez de trente sous pour m'en aller étudier en Europe !

J'ouvris donc un studio à Toronto et m'installai comme professeur de chant.

Pendant mon séjour à Montréal au collège du Mont-Saint-Louis, Monsieur Louis-Honoré Fréchette avait eu l'intention de lever une souscription pour m'envoyer faire mes études musicales à Paris, mais comme j'étais encore jeune, ma pauvre mère n'avait pu se résoudre à mon départ, et je n'avais pas voulu la contrister.

Heureusement, à l'heure dont je vous parle, elle était plus résignée ; j'étais un homme et elle comprenait qu'il était temps pour moi de faire mon avenir, de voler de mes propres ailes. Je me faisais entendre dans les concerts, dans les églises je chantais des œuvres déjà connues, en leur

donnant une interprétation différente, c'est-à-dire en y ajoutant un peu de cette chaleur latine, de cette chaleur communicative qui prend d'assaut même les gens en apparence les plus indifférents.

En peu de temps j'arrivai à former un beau groupe d'élèves. Les heures d'inquiétude commençaient à disparaître, et peu à peu le succès s'annonçait moins problématique.

Profitant de deux mois de vacances, je proposai à M. J. H. Cameron, élocutioniste dont j'ai parlé plus haut, de faire avec lui une tournée de concerts dans les principales villes de l'Ontario. M. Cameron, étant avantageusement connu dans la province, ne pouvait qu'en assurer le succès.

Dans une petite ville, dont je ne me rappelle plus le nom, non loin de Owen-Sound, il m'arriva un petit incident qui vaut la peine d'être relaté. M. Cameron paraît en scène : gros succès, rappels sur rappels. Vient ensuite la chanteuse : même succès. Enfin mon tour arrive ; j'entre en scène, je chante mon morceau en anglais ! Pas un applaudissement ; une glacière, un entrepôt frigorifique, un silence macabre. Je n'y comprenais rien. C'est peut-être ma tête, me dis-je, qui ne leur revient pas, mes allures plutôt françaises, mon teint plus noir que blond. Enfin je me confondais en toute sorte de conjectures, quand M.

Cameron vint me dire à l'oreille : « Nous sommes devant un public orangiste, oh oui ! orangiste de la plus belle eau ! »

« Ah ! lui dis-je ; eh bien ! vous allez voir comme je vais les réveiller à ma dernière apparition. » Au lieu de chanter ce qui était au programme j'entonne « la Marseillaise ». M. Cameron se demandait ce qui allait en résulter. Sur la dernière note, la salle était littéralement emballée ; bis sur bis. En sortant de scène, je trouve mon Cameron qui riait à se tordre : « Eh bien qu'en pensez-vous ! » lui dis-je. Et lui : « Vous avez du *pluck*, je croyais qu'il nous arriverait quelque malheur, mais au contraire, c'est un succès fou. »

En une autre circonstance, dans un quartier de Toronto, je devais donner en anglais tout un programme de pièces plutôt populaires. Avant le lever du rideau, je regardais dans la salle, et à ma grande surprise, j'aperçois le bon M. Thorington. J'étais ennuyé de chanter devant lui un programme ordinaire, mais après quelques hésitations, je changeai tout ce programme, sauf deux ou trois pièces.

M. Thorington le comprit, et m'envoya un petit mot de remerciement, en soulignant le changement.

Tous les ans mes services étaient requis pour le concert de la Saint-Patrick, qui se donnait dans la

grande salle du Massey Hall. Au dernier concert auquel je pris part, la salle était archicomble; je devais paraître quatre fois sur le programme, mais avec les rappels, je dus chanter tout le répertoire de circonstance. Déjà le public, à mainte reprise, avait demandé «La Marseillaise», et toujours je revenais avec autre chose; Et le public de crier «La Marseillaise! La Marseillaise!» Enfin pour mon dernier rappel, j'attaque la «Marseillaise», et ici je suis impuissant à traduire l'enthousiasme que créa ce chant; la salle entière était debout; des bravos, des cris, je ne m'entendais plus. Ce n'est qu'aux paroles «Aux armes citoyens» que le public se calma, et bien entendu, je dus recommencer le tout. Ce sont des souvenirs que l'on aime à revivre ! Après le concert, un membre du comité vint me féliciter, en me disant : «M. Mercier, je fais partie du Comité qui a organisé le concert de ce soir, et je dois vous dire que j'ai voté contre vous pour la seule raison que je trouvais votre cachet trop élevé, mais vous avez créé un tel enthousiasme, que je vous promets mon vote pour l'année prochaine,» et il me tendit une enveloppe en me disant : «C'est un petit supplément que j'ajoute à votre cachet, c'est une réparation à mon manque de jugement.» L'enveloppe contenait \$25.00. Merci pour la bonne aubaine comme pour le compliment.

Un bon matin, je fis la rencontre de l'organisateur d'un grand concert qui devait avoir lieu au Massey Hall; c'était pour la première apparition d'un pianiste aveugle de New-York : « Voulez-vous, dit-il, prendre part à cet événement artistique, et je vous donnerai \$20. comme rémunération ? » C'était bien peu, mais j'aurais accepté même gratuitement, pour le seul honneur de paraître sur le programme avec un grand artiste.

Enfin l'occasion s'offrait à moi de me faire entendre devant l'élite de la société torontonienne. Je choisis comme morceau de résistance le grand air de la « Reine de Saba » de Gounod, qu'un artiste de New-York avait chanté la semaine précédente dans cette même salle. Je désirais que le public fit la comparaison entre nous deux, et après tout, était-ce trop de témérité ?

La salle du Massey était pleine à regorger; pas moins de 4,000 personnes ! C'était un coup d'œil féérique : toilettes superbes, un orchestre de 75 musiciens, etc.

Lorsque j'arrivai sur la scène, le public me fit une telle ovation que je ne pouvais en croire mes yeux ni mes oreilles, et du coup j'eus pleine assurance, parfait contrôle de moi-même.

Je détaillai les premiers récits avec fermeté et sur les dernières mesures, ce fut un tonnerre d'applaudissements, un enthousiasme délirant. Je dus

revenir saluer plusieurs fois, et enfin il me fallut donner cette délicieuse romance, « Les trois fleurs », si nourrie de sentimentalité. Ce souvenir restera longtemps gravé dans ma mémoire. Toute la presse fit l'éloge de Mercier; un article, entre autres, soulignait que : « lorsqu'on avait un artiste tel que Mercier dans une ville, il n'était plus besoin d'aller chercher des chanteurs à l'étranger. »

Quelques mois plus tard, j'étais nommé professeur de chant dans un collège voisin de la ville, et je réussis à grouper des élèves qui me donnèrent beaucoup de satisfaction.

Tous les mois nous donnions des auditions publiques, tenant constamment les élèves sur la brèche. Par ce procédé, les parents peuvent juger eux-mêmes du progrès qui s'opère peu à peu. A mon avis, c'est un excellent moyen d'arriver à un développement rapide.

D'ailleurs Toronto est une ville où l'on cultive beaucoup les arts; il y a quantité de collèges, d'institutions, et des masses chorales. J'ai remarqué que la jeunesse accepte avec plaisir l'étude, qu'elle est tenace et persévérante.

Plus tard, je donnai un grand concert qui me rapporta \$500.00.

M. le Docteur Albert Gendron en prit l'initiative, M. F.-X. Cousineau ouvrit une souscription et Signor Delasco prit charge de la partie artisti-

que. Le programme ne comportait que des pièces d'opéra.

Nous avions pour auditeur l'élite de la société Torontennienne.

Je tiens à remercier ces messieurs les organisateurs, et ceux qui prirent part au concert, ainsi que le public pour l'aide efficace qu'ils me donnèrent, et qui me permit d'aller faire mes études en Europe.

Avec les petites économies que j'avais déjà, j'étais maintenant en état de partir, et de fait je partis.

En passant, je m'arrêtai à Montréal pour dire adieu à mes amis, et je fis la connaissance de M. A.-O. Morin, importateur, qui devait s'embarquer sur le même bateau que moi. J'étais des plus heureux d'avoir un aussi bon compagnon de voyage, car à part ses autres mérites, il en était à sa soixantième traversée.

Je vins à Québec passer une semaine dans ma famille : il fait toujours bon de revenir au foyer paternel après quelques années d'absence. Ma pauvre mère était heureuse de me sentir près d'elle ! mais hélas ! c'était pour un temps bien court, et l'heure du départ lui faisait mal au cœur. Je le voyais bien et j'en souffrais en silence, tout en lui cachant mon émotion, autant du moins qu'il était en mon pouvoir. L'heure venue, par un beau samedi d'octobre, là sur le quai, au mo-

ment de monter sur le remorqueur qui devait rejoindre au large le transatlantique venant de Montréal, je fis mes adieux à ma famille, adieux très courts parce que l'émotion de part et d'autre était trop grande.

Je comprenais dans le regard de ma mère son inquiétude à mon égard; elle se demandait ce que je deviendrais avec une santé si délicate, et si peu de ressources. En la pressant dans mes bras, je lui dis à l'oreille : «Priez pour moi,» et je sautai sur le remorqueur. Il était temps; j'étais gonflé par les larmes.

Le fleuve était calme, pas une ride à la surface. Le soleil réchauffait la nature un peu refroidie ces derniers jours, et les montagnes voisines s'étaient revêtues comme d'un manteau tissé de pourpre et d'or où se jouaient avec délices les rayons lumineux, immense jardin en plein épanouissement. C'était féérique, et mon regard ne pouvait se détacher de ce panorama grandiose. Je voyais, colorés par l'automne, ces petits villages tout blancs qui gardent les deux rives du fleuve, nids de paix, d'amour sain et de douce espérance que dominent les fins clochers. Oui, en vérité, la nature se faisait éblouissante, délicieusement séductrice, afin sans doute de m'enraciner au cœur son cher souvenir! et je chantonnais l'âme prise de lyrisme, les vers de M. J.-B. Caouette :

Salut, fleuve que j'aime !
Salut, ô Saint-Laurent !
Quand sonnera l'heure suprême,
Je veux mourir en t'admirant !

Le bateau glissait lentement et le rocher de Québec disparaissait peu à peu dans un léger brouillard nacré par le couchant. Mon compagnon de route vint me chercher pour me présenter à quelques-uns de ses amis qui se trouvaient à l'avant du navire : ces messieurs surent, par leur conversation animée, me tirer de la mélancolie qui m'envahissait.

La traversée fut heureuse et comme nous allions toucher le port de Liverpool, M. Morin me proposa de faire avec lui le voyage d'Angleterre, d'Ecosse et d'Irlande. C'était une belle occasion de connaître quelque peu la Grande-Bretagne, et je m'enpressai d'accepter. Il va sans dire que le voyage fut des plus intéressants à tous les points de vue.

Trois semaines plus tard, nous étions de retour à Londres, et le lendemain je partais pour Paris.

J'avais le cœur bien serré en quittant mon compagnon de voyage ; car M. Morin s'était montré des plus aimable à mon égard, et c'est grâce à lui que j'ai eu la bonne fortune de voir quelques villes de l'Angleterre, l'Ecosse, et l'Irlande.

Merci à mon ami Morin et c'est de tout cœur.

Descendu dans un modeste hôtel qu'un ami m'avait recommandé dans le quartier de Notre-Dame, je ne perdis pas un instant et me rendis chez le professeur Monsieur Bouhy, homme d'expérience, ayant à son actif une longue carrière théâtrale.

Dans ce temps, Paris parlait de Faure et de Bouhy comme de chanteurs modèles, et je ne pouvais mieux choisir qu'en m'adressant à ce dernier.

Nous nous entendons sur les prix, c'est-à-dire 25 francs par leçon d'une demi-heure, deux par semaine, et 25 francs par semaine pour deux leçons du professeur de mise en scène, M. Valdejo, ce qui représentait la jolie somme de 75 francs de leçons par huitaine. Vous voyez donc qu'avec un budget de \$500.00, je ne pouvais pas aller bien loin. «Eh bien tant pis ! me disais-je. Je vais quand même prendre des leçons un mois ou deux et ensuite nous verrons.»

A la première leçon, mon maître me posa plusieurs questions, et je lui donnai sur mes débuts dans ma carrière artistique quelques détails qui semblaient l'intéresser vivement.

Il m'invita à assister à la prochaine classe d'opéra ; au jour indiqué, j'étais là et je trouvai une quarantaine d'élèves. Après les présentations d'usage, M. Bouhy me pria de me faire entendre ; devant des maîtres comme ceux-ci il ne faut pas



F. X. MERCIER dans "*Faust*"

faire de manières, et je chantai la «Cavatine» de Faust. M. Bouhy me demanda qui m'avait appris ce morceau, et de mon air le plus simple je lui dis que je ne l'avais appris de personne. Ce fut tout, il n'insista pas davantage.

Un an plus tard, j'avais déjà plusieurs pièces à mon répertoire et pour donner une faible idée du travail que l'on s'impose, à part mes leçons avec Bouhy, je connaissais tout «Lakmé» par cœur; par conséquent mes professeurs se rendaient compte du travail que je pouvais fournir. M. Valdéjo me dit soudainement; «Vous souvenez-vous, Mercier, qu'à votre première visite à la classe d'opéra, vous nous avez chanté la «Cavatine» de Faust; Bouhy vous demanda qui vous avait appris cet air, et vous avez répondu: Personne. Eh bien, pour être franc, on ne vous avait pas cru ! aujourd'hui nous vous croyons.»

Les cours de mise en scène sont un travail des plus intéressants, même un spectacle très amusant. Les élèves sont assis dans la salle comme auditeurs et le professeur fait venir l'un ou l'autre sur la scène pour lui faire faire les mouvements de bras et de poignets qui assouplissent les articulations. Il faut que tous les gestes soient arrondis, harmonieux, et que le maintien réponde à l'expression qui se traduit sur le visage. Soyez bien droit, mais cela, naturellement, sans raideur et que votre attitude soit parfaitement digne.

Ceux qui n'ont pas le geste facile ni l'échine souple éprouvent beaucoup de difficulté à se déraïdir, et rares sont les artistes qui savent marcher en scène, car il y a «marcher» et «marcher», et mon professeur voulait à tout prix ce qu'il appelait le «marcher des épaules.» Voilà une drôle de manière par exemple de marcher, me direz-vous. Mais oui, que voulez-vous ? Et c'est la seule belle démarche que l'on devrait avoir au théâtre. On ne l'acquiert que par un travail constant dans son appartement, sur la rue, partout ; il faut chercher ce maintien, le seul qui convienne à l'artiste digne de ce nom.

Après nous avoir appris comment nous tenir sur nos jambes, comment nous mouvoir sur la scène sans gêner nos camarades, on nous apprend à jouer un acte d'un ouvrage du répertoire. Le professeur donne quelques explications sur la nature du rôle à jouer, sur nos positions à occuper pendant telle ou telle phrase de la pièce, et l'élève est laissé libre d'interpréter le rôle comme il l'entend, c'est-à-dire suivant son tempérament. Oh ! mais c'est alors que ça devient comique ! Pendant des phrases entières, les bras sont en croix ou bien on montre, on pourfend le ciel ! ou encore, on nage, on «plaque des affiches,» comme on dit souvent au théâtre ; ou bien les bras restent ballants des deux côtés du corps avec de grands

doigts écartés, ce qui vous donne un air, oh mais un air ! Je ne vous dis que ça ! Voyez-vous cet autre qui n'ose bouger de place, comme s'il voulait prendre racine ; qui ne voudrait pas pour un monde faire un mouvement, de peur de perdre la mesure !

« Reprenez, reprenez ! » crie le maître, et c'est encore plus mal et les élèves s'esclaffent de rire.

Je suivais mes cours de mise en scène avec le plus grand intérêt, éprouvant une satisfaction intime dans l'interprétation de différents rôles où je m'efforçais de donner à mon sujet ma personnalité. Mon professeur avait souvent insisté sur ce point : « Mercier, ne me copiez pas ; soyez vous-même, il faut cela avant tout. » J'aimais beaucoup M. Valdejo, un homme d'ailleurs d'un très grand talent, et d'une bonté qui se traduisait par une attention toute paternelle pour chacun de ses élèves.

Un exemple à l'appui. — J'arrivais de Londres, où la moisson avait été très bonne.

J'avais quelques milliers de francs dans mon gousset, et comme Carmen, je voulais payer mes dettes.

Je remis à M. Valdéjo 300.00 francs ; il hésita à les accepter, et comme j'insistais, il les prit et les plaça dans le haut d'un placard. Quelques mois plus tard, de retour d'un autre voyage, j'allais lui porter un autre acompte. « Les affaires vont

bien, me dit-il, en me désignant le placard; ils sont encore là, vos 300.00 francs; je me disais: Mercier en aura peut-être besoin un de ces jours.» C'était touchant !

Bouhy n'était pas moins généreux pour la question d'argent.

J'arrive un jour chez lui tout joyeux, heureux de pouvoir lui remettre la jolie somme de 5,000.00 francs. D'abord il ne voulut pas les accepter : « Vous en aurez peut-être besoin un jour ou l'autre; payez plutôt Valdéjo et les autres; moi je puis attendre, me dit-il. » Enfin après l'avoir persuadé que je pouvais disposer de ce montant, il accepta.

Voilà des faits que je tiens à mettre au jour parce qu'ils traduisent si bien le caractère du vrai artiste.

Durant mon séjour à l'Opéra-Comique, j'ai vu en maintes occasions, lorsqu'il s'agissait d'une souscription, des artistes donner largement, des femmes enlever une belle bague de leur doigt sans aucune hésitation et l'offrir en cadeau !

Mais au milieu de tout mon bonheur, j'avais un grave ennui, celui de me voir obligé de discontinuer mes cours, mon avoir ayant considérablement diminué, et il me fallait, ou chercher une situation, ou retourner au pays. M. Bouhy s'opposa fortement à mon départ, me donnant pour raison, que, avec un organe pareil, ce serait un

malheur pour moi, car j'«étais destiné», disait-il, et pardon si je le répète, «à un avenir très brillant.»

Après un instant d'hésitation ou plutôt de réflexion, il me dit : «Allez donc vous inscrire à l'Opéra-Comique pour l'audition de la semaine prochaine. Vous aurez peut-être la chance de décrocher quelque chose; les appointements ne seront pas forts, on paie très peu, mais vous en aurez toujours assez pour subvenir à vos dépenses. Je vous donnerai votre éducation vocale à forfait et vous me paierez quand vous gagnerez de l'argent. Est-ce compris ?» Et me tendant la main : «Maintenant, insista-t-il, allez vite vous inscrire.»

Je partis le cœur léger, mais en route je me disais «Jamais je ne serai accepté à l'Opéra-Comique, je rêve, je suis fou ! »

Le lendemain, cependant, je reçois une lettre du directeur de ce théâtre, m'indiquant le jour et l'heure de me présenter.

Au jour marqué, je me rendis au théâtre, et attendis patiemment mon tour. Je donnai mon audition et je rentrai chez moi fort énervé, vous pensez bien.

Deux jours plus tard m'arrive une missive de l'Opéra-Comique, et je l'ouvre fiévreusement, anxieux de savoir quelle nouvelle, bonne ou mauvaise, elle m'apportait. J'étais appelé auprès de

la direction pour prendre arrangement avec elle. J'étais sorti premier sur les 18 ténors qui avaient pris part à la dernière audition. Inutile de vous dire que je croyais rêver encore, car enfin était-il possible, vraisemblable, qu'un pauvre petit Québécois, après seulement deux mois d'étude, fût accepté à l'Opéra-Comique, le plus illustre théâtre de Paris après le Grand-Opéra et assurément le plus fréquenté de tous !

Je pars cependant, je saute dans l'omnibus de la Porte-Maillot qui monte les Champs-Élysées et j'arrive chez mon maître, tout essoufflé d'avoir grimpé au quatrième, deux marches à la fois. Je sonne fiévreusement. Oh ! la satanée bonne qui semblait prendre plaisir à me faire attendre ! On parle de minutes qui paraissent des siècles : c'en fut une, tellement j'avais hâte d'apprendre à mon maître la bonne nouvelle. Dans le couloir je rencontre M. Bouhy qui reconduisait un élève : Ah « Ah ! vous voilà ! dit-il, quelle nouvelle ? »

« Oh très bonne, » et lui tendant la lettre : « Prenez la peine de lire, je vous prie. »

« Bravo ! mon cher ; je m'y attendais bien un peu, il faut dire. Et maintenant, tâchez de signer votre engagement au meilleur de vos intérêts. »

De ce pas, je me rends à l'Opéra-Comique pour voir le directeur M. Carré. Après avoir pris connaissance du contrat, j'eus un instant d'hésitation.

«Eh bien, qu'en dites-vous ?» me demanda le directeur. «Je vous suis très reconnaissant, lui dis-je, Monsieur le directeur, de la faveur que vous voulez bien me faire en me prenant comme votre pensionnaire à votre théâtre, mais je me demande comment je pourrai arriver à me tirer d'affaire avec 200. francs par mois, c'est tout juste pour vivre et encore !» Après quelques paroles de politesse, je le quittai pour courir chez Bouhy, le mettre au courant de mon entretien avec le directeur. En le quittant, il était entendu que nous devions nous rencontrer à l'Opéra-Comique le lendemain. Comme de fait, le lendemain M. Bouhy et moi nous étions dans le bureau de direction.

Après bien des pourparlers, et sur les instances de mon professeur, le directeur m'accorda 300 francs, les honoraires d'un premier prix du conservatoire, et certes, je ne pouvais exiger davantage.

M. Carré me donna une carte identifiant mon titre de l'Opéra-Comique. «Cette carte, dit-il, vous ouvre toutes les portes des théâtres, mais où je tiens à vous voir le plus souvent, c'est ici, ne manquez pas de représentation.»

Après quelques temps d'inaction, je reçus un mot de la direction me disant de me rendre au théâtre parce que l'on m'avait confié la création d'un rôle dans «Joseph» de Mehul.

Je chantai aux côtés de Maréchal, Bouvet, Lubert, aujourd'hui professeur au conservatoire de Lyon, Madame Holmestrand, Danges, Huberdeau, etc., etc.

Je mis donc à l'étude le répertoire de l'Opéra-Comique: «Philémon et Baucis,» «Carmen,» «Mireille,» «Manon,» etc.

Mon titre de l'Opéra-Comique me donna beaucoup d'avantages, entre autres celui de faire partie de la maîtrise de l'église Saint-Philippe-du-Roule, qui me rapportait à peu près 2500 francs par an. De plus, M. Bouhy avait eu la complaisance de me passer quelques-uns de ses élèves, en m'indiquant le travail que je devais faire faire, expérience que j'ai su mettre à profit.

Un soir après la représentation de «Joseph», je reçus la visite du directeur du Covent Garden de Londres, qui me proposa un brillant engagement pour la prochaine saison de grand opéra. Déjà ma voix avait pris beaucoup d'ampleur, et j'étais plus à mon aise dans les rôles héroïques que dans certains rôles d'opéra-comique.

Il me fallait donc maintenant préparer mon répertoire de grand opéra, et je devais faire mon début par «Les Huguenots.»

Pendant les premiers temps, mon professeur avait été très doux, encourageant, mais plus j'avais dans les études, plus il devenait sévère, quel-

quefois même cruel. Durant ces quelques mois qui précédèrent mon départ pour Londres, il était d'une rigueur décourageante, et lorsque, par hasard, il faisait une apparition à la classe d'opéra, il me paralysait, j'oubliais tout, paroles et musique.

Un jour, je sortais avec M. Valdejo du cours de mise en scène où nous venions de répéter l'acte du «tombeau de Roméo et Juliette» à sa satisfaction. «Je vais demander à Bouhy, me dit-il, de venir vous entendre la prochaine fois dans ce même tableau.» — «Ne faites pas cela, lui répondis-je : quand je le vois apparaître à la classe, il m'enlève tous mes moyens.» — «Vous êtes fou, reprit-il. Si Bouhy est aussi sévère pour vous, c'est parce que vous avez du talent.»

Au cours suivant, alors que j'étais en train de chanter, apparaît en effet M. Bouhy. Dès ce moment, je commence à faire des fautes de mesure, et j'étais tellement énérvé que je ne pus continuer. De ce jour, heureusement, M. Bouhy ne revint que rarement. Comme je donnais la réplique pour toutes les scènes, il était préférable, pour la bonne marche de la classe d'opéra, que M. Bouhy se montrât en effet moins fréquemment.

M. Valdejo était lui aussi très sévère mais il avait une façon de reprendre moins humiliante, moins cassante que M. Bouhy.

Je fus appelé un jour à donner la réplique du deuxième acte de «Lohengrin» avec une artiste, et quoique je ne l'eusse pas encore mis à l'étude de la scène, je me rendis cependant au désir de mon professeur.

M. Valdejo suivait mon jeu, en me donnant des signes d'approbation. Quand j'eus fini, il me demanda qui m'avait appris à jouer ce rôle de cette façon : «Personne,» lui dis-je. J'ajoutai que c'était un personnage mystique, et qu'il ne fallait pas lui donner le caractère amoureux ou dramatique comme à tant d'autres personnages, tels que Roméo ou Raoul etc. «C'est parfait, me dit-il; si vous avez l'occasion dans votre carrière de jouer encore Lohengrin, ne laissez personne changer en rien ce que vous venez de faire. Peu d'artistes comprennent le caractère mystique de ce personnage,» ajouta-t-il. Dans une autre occasion, j'étais à jouer le premier acte de «Faust», et dans le feu de l'action, je lançais des sons larges, trop larges, je suppose.

Tout à coup, M. Bouhy, bondit dans la classe, et me crie : «Que faites-vous, Mercier, est-ce le ténor que vous chantez ou la basse ? J'ai une voix de basse, et je ne pourrais pas produire des sons de cette ampleur ! Vous ne songez donc pas que, après cet acte, vous aurez bien de la peine à retourner vos demi-teintes. Il ne faut pas vous

emballer surtout au début d'une carrière. Plus tard, quand vous aurez de l'expérience, vous pourrez vous livrer à ce genre d'exercice», et il sortit en colère.

Quelques jours avant mon départ pour Londres, je répétais devant lui certains passages de «Faust», la «Cavatine», etc., et il me dit d'un ton cassant : «Décidément, vous ne saurez jamais cet air ! Jugez de ma décontenance ! J'étais très ennuyé pécuniairement ; il me fallait partir pour Londres et je n'avais pas les fonds nécessaires. Notre expression : «la mort dans l'âme» n'est pas un vain mot ; je me sentais mourir, et en descendant cette belle avenue des Champs-Élysées où passent tour à tour les grands cortèges de la gloire ou de la mort, je pleurais comme un enfant. O folie d'aspirer au grand art, de vouloir autre chose que le vaudeville ou le café-concert !

«La nuit porte conseil» dit-on, et en tout cas, le lendemain, un ami m'ayant prêté quelques pièces de cent sous, je partis pour Londres.

Je devais débiter par les «Huguenots», mais l'indisposition d'un artiste m'obligea de chanter «Faust». Le premier acte se passa bien, je puis dire très bien, et quand vint celui du jardin, après la «Cavatine», le chef d'orchestre, Signor Mancinelli, donna lui-même le signal des applaudissements. Excusez toujours, mais ce fut alors un vrai

triomphe, et la salle entière me fit une longue ovation.

Était-ce bien pour moi ? Étais-je bien le pauvre petit Mercier de la rue Saint-François, faubourg Saint-Roch, Québec, Canada ?

Mais pourquoi mon maître me traitait-il si durement ? En vérité je n'y comprenais plus rien ! Lorsque le rideau tomba, je rencontrai le chef qui me félicita sur ma façon de chanter et de rendre mon personnage : « J'ai rarement entendu la cavatine de « Faust » aussi bien chantée, » dit-il en me serrant la main ; une élève de Bouly, qui avait assisté à la représentation, envoya une dépêche au maître lui disant le triomphe que j'avais remporté. M. Bouhy lui répondit simplement ces deux ou trois mots : « Je le savais ». La saison continua avec « Roméo et Juliette », les « Huguenots » « Carmen », le « Roi d'Ys, » etc. Au nombre des artistes les plus remarquables de la troupe se trouvaient : Saleza, Pamagno, Journet, Scotti, Plaçon, Isnardon, Seveillac, Mesdames Breval, Melha, Eames, Calvé.

Je revins à Paris et repris mes cours afin d'être prêt pour la saison d'hiver à Bordeaux, car je venais précisément de signer un engagement pour une série de représentations dans cette ville. Plusieurs nouveaux rôles devaient s'ajouter à mon



F. X. MERCIER *dans "Sigurd"*

répertoire, et naturellement le travail s'imposait intense, sans trêve ni répit.

Un jour que j'arrivais à la classe d'opéra, un élève vint me dire que je m'étais surpassé la veille dans l'air de «Guillaume Tell». — «Qui vous a dit cela ?» demandai-je. — «C'est le maître, me dit-il; je suis arrivé après vous, hier, pour ma leçon, et M. Bouhy m'a dit que vous l'aviez littéralement soulevé de son siège quand vous avez traduit la phrase : «Murs chéris qu'habitait mon père». — «Pourtant, observai-je, il n'a pas paru s'émouvoir du tout, au moins devant moi». En effet Bouhy ne gâtait pas ses élèves avec des compliments, mais il disait volontiers à d'autres ses impressions.

J'arrive donc à Bordeaux, et nous commençons les répétitions dix jours avant l'ouverture de la saison. J'étais très bien disposé et tout allait pour le mieux. Je débute par «Guillaume Tell». . . Le succès augmentait d'un acte à l'autre et quand arrive le grand air : «Asile héréditaire», la salle tout entière—excusez toujours—fit ovation, d'un mouvement spontané, irrésistible. Le soir même le directeur envoya deux dépêches à mes professeurs, ainsi conçues : «Mercier, dans Guillaume, un franc triomphe». Je suis sûr que M. Bouhy devait avoir un sourire d'aise au coin de ses moustaches. Dans le même mois, je dus chanter douze fois «Guillaume». C'était du surmenage, disait

mon professeur avec inquiétude, mais peu importe la fatigue si elle ne paraît pas trop, et j'ajoutai à cela «Faust», «l'Africaine», «Les Huguenots», «Sigurd», «La Juive», etc., etc.

Aussitôt ma série de représentations terminée, je rentrai à Paris, et mon maître me conseilla de prendre un peu de repos. Je profitai donc de la vacance pour visiter l'Italie et la Suisse.

Il me fut donné d'entendre plusieurs opéras, à Rome, à Venise, à Florence, surtout à Milan : Milan est le Paris de l'Italie pour le théâtre. Pardon pour cet aveu, mais je n'ai jamais pu me faire à la méthode italienne, à cette émission de la gorge, à ce manque de distinction, de noblesse et de sobriété dans le jeu. Cette façon de se mouvoir en scène m'exaspère : je veux dire, ne jamais rester en place, sautiller toujours, tournant tout le temps sur soi-même dans des rôles de personnages qui représentent parfois la plus haute noblesse.

J'ai vu, par exemple, jouer à Milan «Rigoletto», pièce tirée du «Roi s'amuse» de Victor Hugo, et où, comme vous le savez, le Duc de Mantoue représente François I. Pour connaître la stature de ce roi, il suffit d'aller au musée des armes à Paris, et là, son armure vous dira exactement sa taille. Par conséquent, l'artiste à qui le rôle du Duc est confié, devrait être au moins au-dessus de la moyenne, et

en tout cas avoir un maintien digne, des attitudes nobles, quelque chose qui révèle son homme.

Il est vrai qu'on attribue à François Ier un goût très prononcé pour les aventures galantes, et c'est peut-être pour cette raison que beaucoup de ténors italiens lui donnent la tournure d'un vrai polichinelle. Pourtant on n'est pas pour rien destiné au trône de France et un roi de demain n'a jamais la tournure de n'importe qui.

Bref, dans les différents théâtres où je suis allé en Italie, je n'ai jamais pu rester jusqu'à la fin des représentations, et je pense que vous savez maintenant pourquoi : le théâtre, au moins le grand théâtre, n'est pas un cirque de Barnum.

De retour à Paris, je repris de nouveau mes cours. Nous répétions un jour les «Huguenots» et à ce moment de la cavatine : «Plus blanche que la blanche hermine.» où je faisais le plus d'effort : «Arrêtez, arrêtez», cria mon maître, et il me fit une sortie à décourager les plus vaillants. Je ne pus retenir sur mes lèvres une observation d'ailleurs respectueuse encore : «J'ai entendu chanter cet air par deux des artistes les plus en vue de Paris et je crois, sans m'en faire aucun orgueil, le chanter mieux qu'eux». — «Parbleu ! reprit-il, tant soit peu radouci, bien sûr que vous le chantez mieux, mais ce n'est pas la question, et avec les

moyens que la nature vous a donnés, il faut que vous le chantiez bien, en perfection, entendez-vous ? »

Quelque temps après, je partais pour La Haye, en Hollande, où je servis encore les «Huguenots». La Reine, de sa loge, donna à plusieurs reprises le signal des applaudissements. Bruxelles et Spa sont aussi des souvenirs que j'aime à revivre.

Permettez-moi de relater une petite scène série-comique qui eut lieu sur le théâtre du grand casino de Spa, salle d'une capacité de 5,000 personnes. Je chantais Arnold de «Guillaume Tell» à côté de ce brave Noté.

Avant le lever du rideau sur ce quatrième acte où le tenor tient tout l'acte, une chanteuse me fit remarquer un homme qui venait de passer devant ma loge : c'était un des choristes : «Je l'ai entendu, me dit-elle, faire quelques remarques plutôt désagréables à votre égard lorsque nous sommes sortis du restaurant. Vous devriez lui jouer un petit tour lorsque vous serez en scène.»

Après l'air «Asile héréditaire,» les choristes hommes font leur entrée en scène, et ils se placent en demi-cercle, laissant au ténor toute la scène. Le gros joufflu était justement à ma portée au centre, quand arrive la phrase «Amis, amis secondiez ma vaillance»; je remonte la scène, et j'empoigne mon bonhomme par l'épaule et le descends

au trou du souffleur. Jugez de son ahurissement de se voir à l'avant-scène, ne sachant plus que faire, s'il devait remonter la scène, et reprendre sa place. Toujours est-il qu'il resta jusqu'à la fin de l'acte à l'avant-scène, l'air plutôt...eh oui ! vous devinez !

A la fin de décembre 1907, je préparais quelques rôles pour une série de représentations au grand théâtre de Lyon, quand je reçois un câblogramme de mon père m'annonçant que ma mère était gravement malade. Je prends de suite mes dispositions avec le directeur, fais ma malle à la hâte, et m'embarque sur le premier bateau à destination de New-York.

Parti du Havre le samedi matin, la traversée fut très mauvaise; nous n'arrivons à New-York que le dimanche suivant dans la nuit, et ne pouvons mettre pied à terre que le lundi à midi. Obligé d'attendre le train de nuit pour Montréal, je n'arrivai à Québec que le mardi dans l'après-midi et à l'attitude de mon frère, je compris que le malheur nous avait frappés : ma mère était morte dans la nuit du dimanche.

Ce fut une grande douleur pour moi, et telle que pendant quelques mois, je croyais avoir perdu la voix. Cependant, le 13 mars, à la prière des amis, je donnais un concert à Toronto, et le 25 avril celui de Québec, dont on a fait dans le temps si grand

bruit. La coquette salle de l'Auditorium était archi-comble et il avait fallu refuser plus de 500 personnes. La Province de Québec était représentée par ses plus hauts dignitaires, que je n'ai pas besoin de nommer, et de la scène le coup d'œil était magnifique, bien fait, croyez-m'en pour inspirer et enflammer tout artiste.

Le 21 octobre, je donnais un autre concert au Manège Militaire salle pleine, très gros succès là aussi.

Un soir dans une réunion de famille, j'essayais d'exprimer le regret que j'avais de ne pas avoir pu recevoir les dernières paroles de ma mère. Ma sœur me dit soudainement : «C'est moi qui les ai reçues, et les voici : «Je n'ai jamais eu rien à reprocher à mon fils Xavier, ni autre chose à regretter que son absence.» C'était mon héritage, et chaque fois que ma pensée va vers elle, je pense à ces dernières paroles, et je me sens heureux !

Le 5 novembre, ce fut le concert de la Garde Champlain où force fut encore de refuser du monde. Autant de souvenirs bien chers à mon cœur et dont la reviviscence me fait si grand bien. On dit que «le succès de l'orateur, c'est l'estime de l'auditeur»; n'est-ce pas aussi le meilleur succès du chanteur ? Merci à mes compatriotes pour l'accueil qu'ils m'ont toujours fait, qu'ils me font encore !

Il fallait retourner en Europe. Je m'embarquai sur « l'Empress of Ireland » en compagnie de l'honorable Alexandre Taschereau et de l'hon. Chase Casgrain, alors ministre des postes. A table, c'était chez ces Messieurs un feu roulant de mots d'esprit, et la traversée me parut courte, malgré deux ou trois jours que je dus passer dans ma cabine aux prises avec le mal de mer.

A Paris, je repris mes études, tout en donnant des représentations dans différentes villes de France. Pour la saison théâtrale 1908-1909, on me proposa la Nouvelle-Orléans ou Constantine. Je choisis cette dernière ville, parce que depuis longtemps je rêvais de visiter l'Algérie, pays de soleil, pays d'enchantement lyrique. Nous nous embarquâmes à Marseille à destination de Philippeville, par une température idéale. Le bleu du ciel et celui de la mer se confondaient à la ligne d'horizon; pas un frisson à la surface de l'eau; c'était charmant. J'aurais désiré que ce voyage se continuât longtemps encore, mais bientôt nous apercevons les côtes, et peu à peu Philippeville se dessine toute blanche avec quelques taches de rose et de bleu. A notre droite, apparaît le joli village de Stora s'allongeant sur la montagne, et sur le sommet d'un monticule se dresse sa petite église dominant ce paisible village à demi caché par les orangers mûris.

Le soir, nous étions à Constantine; nous traversons le pont qui réunit les deux côtés du Rhumel, ravin de 176 mètres de profondeur, d'un pittoresque imposant. Il existe une grande animation dans la ville. Les Européens sont mêlés aux indigènes, et ceux-ci, avec leur costume national variant de couleurs, offrent un curieux coup d'œil. L'endroit me plut de suite. Nous avons constamment sous les yeux un panorama superbe : d'un côté une chaîne de rochers de formes bizarres, que le soleil colore à sa fantaisie, du rouge le plus vif au mauve le plus tendre; au midi, la vallée du Rhumel verdoyante, capricieusement ornée de monticules aux nuances variées qui lui donnent un aspect de gaîté; sur la rivière qui serpente gracieusement, un majestueux pont de pierre donne la note de civilisation avancée à cette campagne tout à l'heure sauvage. Lorsque le voyageur se dirige vers la route de Setif, il peut tout à son aise admirer l'ensemble de la ville de Constantine, vaste jardin de fleurs blanches inondé de soleil, et quant à moi, je passais mes heures de loisir à revoir sans cesse les mêmes choses, changeant seulement mon point d'observation et trouvant toujours du nouveau.

«Les Huguenots» servaient de début pour les artistes de Grand Opéra. Presque tous les premiers sujets paraissent dans cette œuvre : la

chanteuse légère, la Falcon, la Dugazon, le fort ténor, le baryton, la basse chantante, la basse profonde.

On ne se rend pas compte ici de l'importance que prend pour le public, en certains pays, une représentation de début. A Constantine, depuis quelques années, les habitués du théâtre étaient mécontents du choix des artistes, et ils étaient bien décidés de ne pas se laisser leurrer encore cette fois. L'animation était grande dans la salle quand le rideau se leva. Le baryton entra en scène : un beau gaillard, beau costume, grande voix, mais sombre. Le public resta froid ; le directeur, très ennuyé, vint me dire qu'il n'était pas accepté et qu'il comptait sur moi pour sauver la situation. J'entre en scène et je chante : « Sous le beau ciel de la Touraine ». Sur la dernière mesure, les applaudissements partent comme une bombe et le public demande que je bisse la phrase. Ce n'est pas mon habitude de répéter une phrase, c'est manquer de goût artistique puisque en réalité, on ne chante bien une chose qu'une fois en une même séance. J'attaquai plutôt de suite la « Cavatine » « Plus blanche que la blanche hermine », une des pages les plus difficiles du répertoire. Ce fut alors du délire. La partie était gagnée : mon directeur vint me dire que la troupe était acceptée en groupe.

Au deuxième acte, la chanteuse légère, qui tenait le rôle de la reine Marguerite sous les traits de Mademoiselle de Besson (j'ai nommé Mademoiselle Jeynevald), chanta ses trois airs à roulades avec une virtuosité inconnue de ce public, et qui semblait se jouer de toutes les difficultés vocales. La salle entière acclama la jeune artiste et elle en fit du coup sa favorite, sa « prima donna ». N'était-ce pas simple justice ?

La Basse profonde et la Falcon eurent large part de succès au troisième acte, mais le public attendait avec anxiété le quatrième acte, l'épreuve capitale, je puis dire, pour la forte chanteuse et le fort ténor. Enfin, nous entrons en scène après l'ensemble de la bénédiction des poignards ; chacune des phrases était soulignée par des applaudissements.

Au passage que vous connaissez : »Tu l'as dit, oui tu m'aimes«, suivi du ré bémol que je lançai vibrant, ce fut une roulade d'applaudissements tel que l'on ne pouvait entendre l'orchestre. Nous fûmes obligés de recommencer ce passage pourtant si méticuleux et si dangereux au point de vue vocal. A son tour, le trio du cinquième se termina à minuit et demi, au milieu d'une ovation indescriptible. Vous imaginez si le directeur était heureux de tant de succès, puisqu'il pouvait compter maintenant sur une belle saison théâtrale.

Dans le courant de l'hiver, la première de «Werther» étant affichée, mon directeur, qui devait chanter le rôle titulaire, se trouva subitement souffrant et je fus donc prié de le remplacer. Je n'avais que deux jours pour apprendre cet ouvrage et c'était sans doute une témérité que d'entreprendre un rôle de pareille importance, mais je promis quand même et tins parole. Le public fut quelque peu surpris de voir sur l'affiche de «Werther», le nom du fort ténor : «Mercier, disait-il, ne pourra pas chanter le rôle avec les nuances traditionnelles, qui sont la part du ténor léger.» Je rencontrai le maire de la ville qui me tint le même langage. Je lui demandai simplement comme réponse qu'il eût l'amabilité de venir à la représentation, ajoutant qu'un fort ténor qui sait chanter peut rendre n'importe quel rôle, ce qui n'est pas le fait du ténor léger.

Du matin au soir, j'avais ma partition en mains. Je demandai à Mademoiselle Jeynevald de bien vouloir m'accompagner au piano, afin de m'apprendre les traits d'orchestre, surtout ceux qui me servaient de réplique. Elle y consentit de bonne grâce et, avec cet air grave qui la distingue, me reprit courageusement à chaque faute de mesure. Je fus frappé par cette physionomie, enfantine et sévère en même temps, mélange peu commun chez les jeunes personnes. L'homme est

séduit quelquefois par un extérieur pétillant; pour moi ce sont de solides qualités de cœur et d'esprit qui ont mis fin à mon célibat. — Mais chut ! n'est-ce pas ?

Le soir de la représentation, à six heures, j'étais dans ma loge à me préparer, quand tout à coup une personne entra en me disant :

« Mon cher Mercier, ne chantez pas « Werther » ce soir; j'ai appris que le ténor léger avait monté une cabale contre vous, et que vous seriez sifflé ». Si j'avais accepté de remplacer mon directeur, c'était uniquement pour rendre service, car le ténor léger engagé pour la saison ne savait pas le rôle. Je remerciai mon interlocuteur, en lui disant que j'étais affligé mais que je chanterais malgré tout. Je descendis sur la scène pour bien me rendre compte de mes positions et de mes passades, car il m'avait été impossible d'avoir une répétition en scène, et il fallait que je me tire de là tant bien que mal dans des circonstances difficiles.

Il régnait une animation inaccoutumée dans la salle : le prix des places avait été doublé et le public était mécontent. « Tout le monde en scène ! » annonce le régisseur, et l'orchestre commence l'ouverture. Au milieu de l'ensemble du « Bailli avec les enfants » je fis mon entrée.

Silence parfait. Je dis les premières mesures dans une demi-teinte absolue; quand vint la



F. X. MERCIER *dans Arnold de "Guillaume Tell"*

phrase « O Nature, » je commençai à donner plus libre cours à la voix et je terminai sur un grand forté. Succès encore, triomphe toujours : la salle entière croula sous les applaudissements. Au deuxième acte, je réussis des effets d'une très grande douceur qui me valurent plusieurs rappels et enfin m'obligèrent, malgré ma répugnance ou mes principes, à répéter ces passages. J'étais pas mal ennuyé au sujet du troisième acte, que j'avais eu bien peu de temps à préparer. Je ne me souvenais plus des paroles, ni de la musique, et les traits d'orchestre échappaient aussi à ma mémoire. Je priai le directeur de se mettre au trou du souffleur afin de m'aider dans le cas où j'aurais quelques faiblesses. Le directeur fit son service très bien : il me chantait les phrases et je les répétais après lui. D'ailleurs, comme je jouais la mort de Werther, cette hésitation, cette lenteur de mon personnage, convenait à merveille à la situation. A la fin, je me traînai péniblement jusqu'au canapé où je me laissai tomber dans un râle et roulai à terre. Le public resta muet comme si la mort eût passé dans la salle. Le rideau tomba lentement : un soupir de soulagement partit de la salle et les applaudissements redoublèrent. Je fus obligé de venir saluer plusieurs fois, et je le fis avec un franc sourire comme un soldat content de sa victoire.

En sortant de la scène, je rencontrai le directeur et le chef d'orchestre qui se consultaient du regard.

«Eh bien ! qu'en penses-tu ? demandait le directeur. Je ne puis comprendre comment Mercier a pu faire pour se tirer de là. C'est un tour de force que d'apprendre un rôle comme celui-là en quarante-huit heures, et sans aucune répétition en scène. Ça me renverse !»

«Mon cher Francotte, lui dis-je (c'était le nom du chef d'orchestre) lorsqu'on a au pupitre un chef tel que vous, et un directeur comme Viviany pour soutenir son pensionnaire, il est facile de faire un tour de force comme vous voulez bien le dire, et c'est grâce à vous, Messieurs, à votre aide efficace que j'ai pu me tirer sans encombre de cette entreprise audacieuse.»

Dans le courant de la saison, les abonnés me firent prier de jouer quelques rôles d'opéra comique tels que «Carmen», «La Navarraise», «Paillasse» etc., etc.

Entre temps, on avait beaucoup parlé de Mercier à Alger et Oran, et je dus m'y rendre pour donner des représentations de «Guillaume Tell», «La Juive» et les «Huguénots». Après trois semaines d'absence, je revins à Constantine pour terminer mon engagement. Je repris quelques rôles de mon répertoire, et la clôture se fit avec «Marie-Magdeleine», à mon point de vue la plus

belle œuvre de Massenet, une création, s'il vous plaît, une grande première, et ce fut, comme je viens de dire, la dernière représentation de la saison.

Afin de donner au lecteur une idée du travail qu'un artiste doit s'imposer durant une saison théâtrale, il suffit de voir les œuvres qui furent représentées pendant l'hiver :

«Les Huguenots», «l'Africaine», «Guillaume Tell», «La Favorite», «le Trouvère», «La Tosca», «Carmen», «Werther», «la Navarraise», «l'Attaque du Moulin», «Hérodiade», «Paillasse», «Faust» «Roméo et Juliette», «La Damnation de Faust», «Quo Vadis», «La Juive», «Marie-Magdeleine».

Je bouclai une petite malle et partis pour visiter quelques villes de l'Algérie. Je me rendis jusqu'à Biskra, à l'entrée du désert du Sahara, toujours sous un ciel d'un bleu incomparable, contournant des montagnes sablonneuses, apercevant de çà et de là les oasis qui reposent l'œil de cette stérilité monotone. On trouve à Biskra de très beaux hôtels, du modernisme le plus raffiné, mais je voulais surtout voir le quartier arabe, non loin de la ville. Les maisons, si je puis les nommer ainsi, ne sont plutôt que de hautes murailles à ciel ouvert percées seulement d'une porte qui donne accès à l'intérieur. Dans cette partie de l'Algérie, il pleut rarement plus qu'une fois par année, et par conséquent les toits ne sont guère nécessaires.

Les ruelles étroites sont alors serpentées de petits ruisseaux d'eau croupie. Au milieu de cet enchevêtrement de murailles, nous apparaît la coupole de la mosquée toute blanche sous ce soleil ardent. C'est un ensemble extrêmement pittoresque. Le retour de cette promenade se fit à dos de chameau et à ceux qui sont sujets au mal de mer, je ne conseillerais pas de traverser le désert avec ce moyen de transport.

Je revins à Constantine prendre mon bagage, 1,000 à 1,200 livres, mon cauchemar de voyage ! Je rentrai à Paris où des engagements m'attendaient. Quelques semaines plus tard, j'allai à Londres pour quelques représentations suivies d'une série de 22 concerts au Queen's Hall, avec un orchestre de 175 musiciens sous l'habile direction de Sir Henry Wood ; autant de bons souvenirs encore, et que j'aime toujours à revivre.

Sir Henry Wood était un des chefs d'orchestre les plus réputés de l'Angleterre, et d'une très grande simplicité. Un soir que j'avais mis au programme l'air de « Lohengrin », Sir Henry me dit avant de paraître en scène : « Ne bougez pas après votre dernière phrase afin que je puisse finir les dernières mesures dans le silence ». Je fis ce qu'il me demanda, mais sur les dernières paroles (« et Lohengrin, son chevalier, c'est moi ») la salle croula ; je me retournai pour lui signifier que je n'avais pas

bougé; il me donna une petite tape sur l'épaule en me disant: «Don't mind, Mercier, its all right.»

Je dus revenir saluer sept fois. Du délire: «Stay on, Stay on!» me criait-on; je donnai comme rappel «La Reine de Saba». Ce n'était pas encore assez, le public me redemanda et cette fois je chantai la «Cavatine» de Faust. Les Anglais sont froids, dit-on, mais non, ce n'est pas mon avis. Il est assez rare de trouver un public aussi enthousiaste quand quelque chose lui plaît. Mes séjours à Londres sont parmi mes meilleurs souvenirs.

L'artiste qui sait prendre son public se livre lui-même à lui; il y a une communication entre eux; il s'échauffe, et donne libre cours à son tempérament. Pendant dix-huit mois, je chantai dans différentes villes de France et m'engageai pour une nouvelle tournée en Algérie. De retour de ce voyage avec ma femme, nous fîmes un séjour de quelques semaines dans sa famille à Lyon et le 15 août 1913, nous nous embarquions pour le Canada.

J'avais bien mérité, il me semble, un peu de repos, et puis comptez la joie de revoir les miens, joie double, cette fois, puisque j'amenais avec moi un bel oiseau de France! J'étais sûr que mes compatriotes seraient charmés de sa voix si richement timbrée, ou même lui feraient fête partout où ils l'entendraient et je ne me suis pas trompé.

XAVIER MERCIER.