

Je crois entendre encore...

Georges Thill

« Aux bords lointains dont nul mortel n'approche... »



J'ai intitulé la causerie d'aujourd'hui : « *Aux bords lointains dont nul mortel n'approche* », d'abord parce qu'il s'agit d'un hommage au ténor Georges Thill et que ces quelques mots disent les sommets interprétatifs dont je voudrais vous donner aujourd'hui un modeste écho. Echo qui, comme notre déclaration d'amour à Victoria de Los Angeles, il y a deux semaines, va, je l'espère, nous faire rêver mais aussi, je le crains, sonner le glas lugubre d'un certain art du chant, d'une école française de chant dont la gloire, universelle au tournant du XX^{ème} siècle, n'est plus à présent qu'un souvenir évanescent. Certes le vaillant Roberto Alagna, Benjamin Berheim et une théorie de magnifiques cantatrices, actrices autant que chanteuses, tous aguerris à des techniques jadis négligées, me font mentir. Mais Georges Thill, dans les témoignages sonores qu'il nous a laissés, dénonce la pénurie de grandes pointures – soprano dramatique et ténor héroïque – qui rendent si problématique toute programmation wagnérienne.

« *Aux bords lointains dont nul mortel n'approche...* », c'est aussi pour moi un souvenir d'enfance. Je ne suis pas si vieux que je n'ai toujours connu le microsillon, désormais baptisé vinyle, quand nous disions 33 tours ou 30 cm, parce qu'il existait aussi des 25 cm. Mais, comme dans les familles rien ne se perd, il n'était pas rare de tomber, dans les années soixante, sur des piles de « vieux » 78 tours, lourds et raides. Sauf à tomber et à se briser en plusieurs gros morceaux, ils n'étaient guère fragiles et on pouvait les saisir à pleines mains. Enveloppés dans

des pochettes d'épais papier brun, un trou rond percé en leur milieu permettait de lire, souvent en lettres d'or sur fond rouge, le nom de l'œuvre et des interprètes.



Une photo fréquemment reproduite nous montre Georges Thill déchiffrant l'étiquette d'un disque Columbia, sans doute l'un de ses innombrables enregistrements. C'est dans la même position, la galette de cire légèrement penchée pour éviter les reflets qui, sur la surface enregistrée, forment un grand X, que je découvris un jour, au milieu de gravures de Jacques Thibaud et d'Arthur Rubinstein, ce que nous allons maintenant écouter et qui était annoncé comme le « Récit du Graal » du *Lohengrin* de Wagner :

Wagner - Lohengrin - Récit du Graal

Thill disait : « *Ecoutez [l'] enregistrement [de Vanni Marcoux] de l'air de Philippe II [dans Don Carlos de Verdi] : vous ne pourrez plus jamais en écouter un autre !* »¹. C'est à peu près ce que je pense de ces « bords lointains dont nul mortel n'approche ». Proust, à qui l'on demandait quelle était la meilleure édition d'un livre, répondait : celle dans laquelle on a découvert l'œuvre. Pourtant soyons honnête. Peut-être n'ai-je pas eu immédiatement la révélation. Il me semble bien que la diction avait, à mes oreilles d'enfant, quelque chose de vieillot. J'avais commencé l'étude de l'allemand et le « Burg », prononcé à la française, me faisait m'esclaffer à chaque passage. Car je ne me lassais pas d'écouter ce « Récit du Graal ». L'ironie n'était donc, en l'occurrence, rien d'autre qu'une vaine tentative de mise à distance de l'objet de la fascination.

Les photos qu'on me montra n'arrangèrent pas les choses. Dans les années 80, les rééditions en microsillons de ses enregistrements arboraient de vieux clichés représentant notre ténor dans quelques-uns de ses grands rôles : Roméo (de Gounod), Julien (dans la *Louise* de Charpentier), Canio (de *Paillasse* de Leoncavallo) ET un Lohengrin coiffé d'une perruque au cheveux crantés au fer à friser et d'un casque surmonté d'un col de cygne aux ailes déployées sur les côtés. Thill y a cet air absent qui corrobore la légende d'un chanteur théâtralement peu engagé, indifférent aux prestiges de la scène.

¹ **Verdi - Don Carlos - Air de Philippe II - Vanni-Marcoux**

Il est vrai que les pochettes de disques ne montraient pas la photo de l'artiste en pied, avec le costume rutilant du chevalier vif-argent dépêché par la confrérie du Saint Graal pour sauver l'honneur d'Elsa de Brabant. Mais même dans ce domaine superficiel, décoratif et, pour tout dire, assez compassé, puisqu'il s'agit de photos de studio posées, en dehors de tout réalisme dramatique, même dans ce contexte, le ténor étonne et, comme dans son art du chant, se dégage des traditions surannées par une sorte de grâce virile qui devrait être la marque distinctive de la tessiture la plus aiguë des voix masculines mais qui n'est l'apanage que de quelques élus. Trois clichés suffiront, j'espère, à me faire comprendre. Le regard absent, le front « mangé » par le casque, le corps inexpressif dérobé sous une cote de mailles qui ne renvoie même pas la lumière, l'épée inerte sous les mains sagement croisées et une binteloterie d'accessoires médiévaux.



Cadrage resserré, l'angle est presque identique ; pourtant le regard n'est plus ici absent, il est ailleurs. Dans les sphères épurées du Montsalvat dont le bouleversant « Récit du Graal » vient de nous révéler « le merveilleux mystère » ? Ou est-ce le regard rêveur du preux chevalier en mission parmi les hommes que la désobéissance d'Elsa va bientôt renvoyer dans le monde asexué des « hommes les plus purs » et qui pourrait bien regretter des misères terrestres moins désincarnées.



Une dernière image et c'est le mythe. Là tout irradie. C'est la « *beauté bleu argent* » dont parle Thomas Mann, quand il évoque Lohengrin². Après avoir noté que « *Georges Thill conféra à ses personnages une vérité humaine, un halo romantique et un réel pathétique, sans recourir aux effets faciles* », André Segond se souvient : « *Lorsque le ténor apparaissait dans le costume de Roméo, l'habit de Werther ou l'armure de Lohengrin, il était immédiatement Roméo, Werther, Lohengrin. Cette identification avec les héros incarnés était renforcée par la beauté physique, l'élégance et la sveltesse de l'artiste* »³.



Georges Thill a abordé le personnage de Lohengrin le 28 août 1926 au Palais Garnier. Il avait 29 ans. C'est un triomphe, en dépit de l'hostilité des admirateurs de Paul Franz qui

² Thomas MANN, *Wagner et notre temps*, Le Livre de poche, coll. « Pluriel », 1978.

³ André SEGOND, « Un Christophe Colomb du chant », in *L'Avant-Scène Opéra, Georges Thill et l'opéra français*, numéro hors-série, septembre 1984, p. 60.

venait d'assurer, après 25 ans de carrière, la 400^{ème} représentation de l'œuvre à l'Opéra de Paris. Désormais Thill fera sien le chevalier au cygne et chantera le rôle 87 fois pendant 21 saisons ! Trois fois à Marseille : le 3 janvier 1932, le 24 mars et le 28 novembre 1937. Le regretté Jacques Bourgeois se rappelle « *Georges Thill en cuirasse d'argent, descendant quelque peu gauchement de sa nacelle traînée par un cygne en carton-pâte... [...] J'ai encore dans l'oreille les admirables demi-teintes de sa phrase d'entrée [...]. Ensuite, le ténor descendait vers la rampe et s'adressait au roi avec un la naturel fortissimo d'un éclat unique, le premier d'une longue série répartie au cours des trois actes de l'ouvrage... [...] Que le Chevalier du Graal ait été un des plus grands rôles de Georges Thill, cela est probable.* »⁴

C'est encore Jacques Bourgeois qui raconte en 1984 : « *Il y a quelques mois, au cours d'une émission radiophonique que j'eus le plaisir de réaliser avec Elisabeth Schwarzkopf, je lui fis entendre Georges Thill dans le « Chant de Concours » des Maîtres Chanteurs [...]. Elle s'écria : " Peu importe que ce soit chanté en français, je voudrais qu'on me fasse une copie de cela pour le faire entendre à mes élèves, au lieu des horribles ténors allemands qui sévissent de nos jours dans le rôle ! " »*⁵

Wagner - Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg - Chant de concours



C'est avec cette merveilleuse mélodie, qui semble virevolter d'extase de plus en plus radieuse sur elle-même, que le chevalier Walther von Stolzing parvient à épouser celle qu'il aime, la belle Eva, prix du concours de chant ouvert par la guilde des Maîtres Chanteurs de Nuremberg. Et l'opéra raconte l'apprentissage poétique du jeune impétrant, mais aussi l'ouverture des vieux champions de la tradition à la nouveauté, fondée sur la simplicité et la

⁴ Jacques BOURGEOIS, « Les Chemins de la modernité », in L'Avant-Scène Opéra, *Georges Thill et l'opéra français*, numéro hors-série, septembre 1984, p. 61.

⁵ Ibid. p. 62.

sincérité. Rien d'étonnant à ce que Georges Thill ait particulièrement brillé dans cette œuvre : elle pourrait être une manière de paraphrase de son propre parcours.

Écoutons-le expliquer ses années d'études : « *Tout jeune, je chantais. Tout le monde chantait avant 1914. Des chansons de Delmet, des fragments d'opéra appris par cœur. On se passait des cahiers. Je travaillais à la Bourse, et j'allais écouter, au carrefour Richelieu-Drouot [...], un disque de Caruso sur un appareil à sous. Il y avait deux écouteurs. C'est ainsi que j'ai appris le lamento de Tosca et le grand air de Paillasse. Phonétiquement et très approximativement. Le disque tournait toujours trop vite et j'ai dû chanter ces morceaux un bon ton au-dessus. Voilà mes premières études !* »

Leoncavallo - I Pagliacci - "Vesti la giubba" – Enrico Caruso

« *En novembre 1918, après l'armistice, j'étais trop jeune pour être démobilisé. C'est alors que mon oncle qui était un passionné de théâtre lyrique a voulu que je passe l'examen d'entrée au Conservatoire. J'ai cru mourir de rire lorsqu'on m'a dit ça. Il a insisté. Mes parents aussi, et je me suis retrouvé en tenue militaire devant le jury. J'ai chanté – hurlé, devrais-je dire – mes fameux airs de Paillasse et de Tosca. [...] Je voyais les visages hilares des respectables professeurs qui devaient être étonnés par ce phénomène vociférant ! J'ai été reçu.* »⁶

En 1919 donc, âgé de 22 ans, il entre au Conservatoire. Son professeur pour le chant est André Gresse, dont le titre de gloire aura été de créer le Sancho du *Don Quichotte* de Massenet, aux côtés de Chaliapine. Thill dira n'en avoir rien appris : « [...] *Je sentais que ça n'allait pas. Je ne progressais pas. C'étaient surtout le grave et le médium qui n'étaient pas en place. J'ai failli tout abandonner. Je ne vous dirai pas les sentiments que je voue à ceux qui portaient la responsabilité de cet enseignement. [...] Deux années négatives sanctionnées par un pauvre second accessit dans l'air de Lucie de Lammermoor...* »⁷

Il faut pourtant être juste : Paris avait été au 19^{ème} siècle le centre de la vie lyrique et l'école française avait donné depuis l'époque romantique toute une pléiade de chanteurs qui illustraient brillamment les ouvrages de Gounod, Bizet, Massenet, Saint-Saëns ou Reyer. Toutes ces œuvres, plus quelques survivances du grand opéra historique, comme *Les Huguenots* de Meyerbeer ou *La Juive* de Halévy, étaient au répertoire de tous les théâtres. Quoique puisse dire Georges Thill, qui fait mine de ne pas se souvenir de sa voix dans ses années de Conservatoire, on peut créditer André Segond de quelque impartialité quand il affirme : « *Georges Thill possédait déjà une voix généreuse, à l'aigu d'une déconcertante facilité, au timbre rare, argenté, reconnaissable entre tous.* »⁸.

L'important n'est pas d'entamer une querelle sur l'école de chant française. Ce qui importe, c'est le sentiment du jeune artiste de ne pas progresser. Et puis il y a ce camarade de

⁶ Angelo PRADIER « Conversation avec Georges Thill », in *L'Avant-Scène Opéra, Georges Thill et l'opéra français*, numéro hors-série, septembre 1984, p. 17.

⁷ Ibid. p. 18.

⁸ André SEGOND, article cité, p. 56.

Conservatoire parti à Naples avec une voix rétive et qui en revient complètement transformé. Dès lors, Thill n'a plus qu'une idée : se placer sous la férule du maître Fernando De Lucia. Il répétera toute sa vie devoir tout à son professeur napolitain. Curieux enseignant en vérité qui, aux dires de son élève le plus illustre, « *ne donnait jamais la moindre explication. [...] Fernando De Lucia enseignait par l'exemple. C'est-à-dire qu'il me faisait donner un son ou une série de notes. Après moi, il reprenait et il chantait ce ou ces sons. Il le faisait à la perfection. Je devais recommencer en essayant d'obtenir la même qualité, puis encore une fois jusqu'au son idéal. Chaque fois il me donnait l'exemple. J'ai appris à chanter par mimétisme. Pourtant ma voix et la sienne ne se ressemblaient guère.* »⁹

Puccini - Tosca - Lamento

Effectivement. C'est toujours la même chose, quand on écoute les témoignages discographiques de De Lucia : on reste perplexe. Il faut pourtant tempérer sa sévérité. Ils ont été réalisés entre l'âge de 42 et 59 ans, après 20 années de carrière, et bien évidemment dans des conditions techniques précaires. En revanche, on reste confondu par l'étendu du répertoire qui en fait un *tenore assoluto*. Jugez du peu. Du comte Almaviva du *Barbier* de Rossini au Lohengrin de Wagner. Le répertoire orné du bel canto romantique et les rôles infiniment plus lourds du vérisme naissant. Son intelligence musicale exceptionnelle lui venait sans doute de ses qualités d'instrumentiste. Il avait d'abord été violoncelliste au San Carlo. Il possédait en outre une technique à toute épreuve, héritée, dit-on toujours (sans jamais préciser la filiation !) de l'école de chant italien du début du XIX^{ème} siècle, elle-même dépositaire de l'époque des castrats. Avec des moyens infiniment plus limités, il avait été le grand rival de Caruso. Un jour, Thill se hasarde à demander à son maître : « - *Maestro, que pensez-vous de Caruso ? – C'est la plus belle voix du monde ! Mais il ne sait pas chanter !* »¹⁰. Il serait juste d'ajouter que De Lucia était en quelque sorte l'anti-Caruso. Il incarnait tout ce qui se rattachait au passé, alors que Caruso créait le ténor moderne. Roland Mancini raconte que « *Caruso dut quitter Naples où le public le tint pour un piètre amateur par rapport à l'art raffiné de De Lucia* »¹¹.

⁹ Angelo PRADIER, article cité, p ; 17.

¹⁰ Angelo PRADIER, article cité, p ; 20.

¹¹ Roland MANCINI, « Portrait de l'artiste en 30 ans de chant », in *L'Avant-Scène Opéra, Georges Thill et l'opéra français*, numéro hors-série, septembre 1984, p. 9.

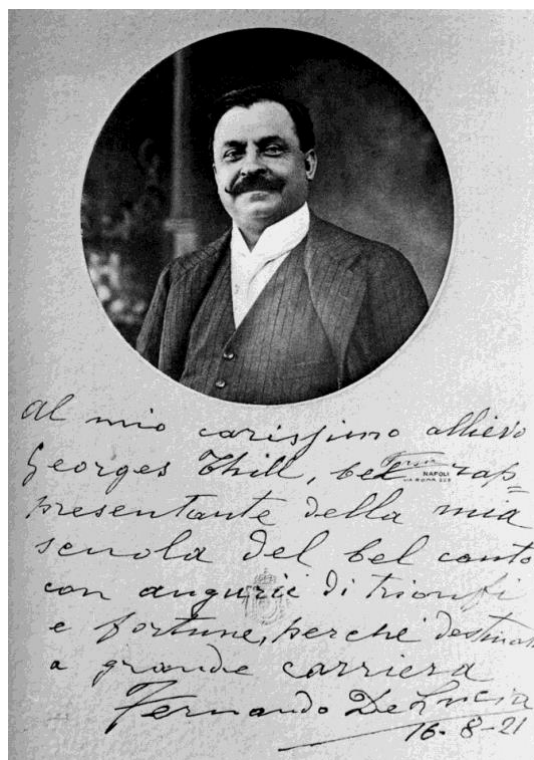


Photo dédicacée de De Lucia à Georges Thill

Georges Thill se souvient : « Peu à peu, je gagnais en souplesse, mon médium trouvait son assise, je ne recherchais plus la largeur d'émission, mais la qualité du son, la couleur et la fraîcheur des notes. Je me souviens [...] qu'il me disait en caressant doucement le dos de sa main arrondie : « Il faut chercher dans la voix : la larme... la caresse... » [...] Ces paroles sont demeurées gravées en moi. Cette larme, cette caresse, j'ai essayé de les mettre dans mes interprétations lorsque l'ouvrage ou le moment s'y prêtaient. On m'a souvent dit que j'étais très à l'aise dans les personnages romantiques : Werther, Faust, Roméo ou Lohengrin. Ma nature profonde me faisait ressentir ces rôles, mais les conseils de Fernando De Lucia y sont aussi pour beaucoup. »¹²

Massenet - Werther - Invocation à la nature

Allons un peu plus avant dans les considérations techniques. Vous avez pu juger au passage des qualités évoquées par le ténor lui-même. Peut-être avons-nous encore l'air suffisamment en tête pour recenser d'autres composantes de la méthode apprise par Thill aux côtés de De Lucia, telles qu'André Segond les répertorie :

- l'allègement des sonorités
- la clarté et le rayonnement de l'émission (« *Un monde se révèle à mes yeux éblouis* »)
- la souplesse de la ligne de chant (« *Viens m'inonder de tes rayons* »)
- le contrôle des colorations (le clair-obscur de l'ensemble)

¹² Angelo PRADIER, article cité, p ; 20.

- le contrôle du souffle
- la maîtrise de la *mezza voce* (« *Mystérieux silence, ô calme solennel* »)
- la maîtrise de la voix mixte (« *Tout ce qui m'environne a l'air d'un paradis* »)

« *L'aigu devint large, brillant et irradiant, selon la technique du slancio, le médium lumineux et coloré, le grave sonore. La position laryngée adoptée, proscrivant le son ouvert et le coup de glotte, permet le passage insensible des différents registres et assure une parfaite homogénéité vocale.* »

Massenet - Le Cid - "Ô noble lame étincelante"

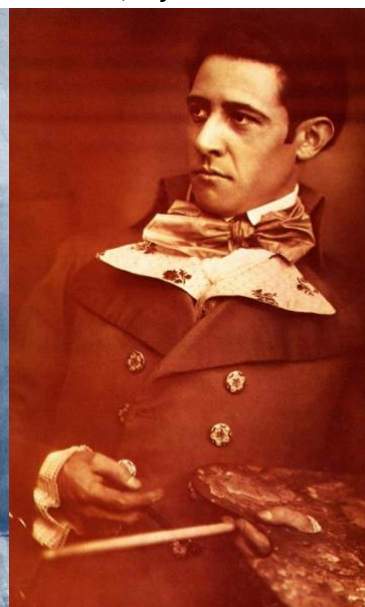
Reprenons les souvenirs de Georges Thill : « *Le maestro faisait des projets. Il voulait que j'aie me faire entendre à la Scala de Milan, puis que je me rôde à Turin ou à Rome. « Après, me disait-il, ils t'engageront pour Andrea Chénier ou Fedora. » Nous étions d'accord pour faire une carrière italienne et internationale. Nous ne pensions guère à l'Opéra de Paris.* »¹³ Mais De Lucia tombe gravement malade fin 1923. Thill débute au Palais Garnier le 24 février 1924. Dès l'année suivante il y est programmé dans *Faust*, *Rigoletto*, *Thaïs*, *Hérodiade*, *Aïda*, et quelques autres ouvrages alors contemporains que la postérité n'a pas retenus. A 30 ans il chante en alternance Calaf, Marouf, Samson, Parsifal, Don José et Roméo ! Bientôt il court le monde avec un répertoire encore élargi : *Mefistofele*, *Tannhäuser*, *Les Troyens*, *La Fanciulla del West*, *Andrea Chénier*, *Werther*, *Guillaume Tell*, *Roméo et Juliette*, *Manon*, *Le Prophète* et *Lakmé*. Plus tard il avouera : « *J'aurais mieux fait de chanter La Belle Hélène, qui me convenait si bien, plutôt que Tannhäuser et autres chefs-d'œuvre à vous ruiner la voix...* » ou « *Traviata le 24 décembre et Lohengrin le lendemain ! Ah, si j'avais su dire non !* »



Géraud dans Lakmé au MET



Roméo



Mario Cavaradossi dans Tosca

¹³ Angelo PRADIER, article cité, p ; 21.

Le grand chef d'orchestre de l'Opéra, François Ruhlmann lui disait : « *Vous avez une voix de velours, on ne devrait pas vous afficher dans le répertoire héroïque.* » La grande Marietta Alboni, la plus phénoménale contralto du XIX^{ème} siècle avait l'habitude de prophétiser : « *Toute note qui sort de ton gosier n'y rentre plus.* » Son maître De Lucia, moins catastrophique, lui répétait : « *Les belles notes aiguës sont tels des bijoux de prix, que les dames ne sortent que rarement, lors des grandes soirées.* » Mais s'il est un chanteur qui semble ne jamais réserver ses forces et verser à flots et ses dons et les fruits d'un travail acharné, c'est bien Georges Thill. On ne s'étonnera pas d'apprendre que son disque préféré était celui du final du 1^{er} acte de *La Walkyrie* de Richard Wagner.

Voyons de quoi il s'agit. Un étranger s'est réfugié, épuisé et sans armes, dans la maison de Hunding, son ennemi juré qui, fidèle aux lois de l'hospitalité, lui offre un toit pour la nuit et remet au lendemain leur lutte à mort. Sa femme, Sieglinde, qu'anime une attraction mystérieuse, porte secours à l'étranger chez qui elle éveille une brûlante passion. Les effluves enivrants d'une première nuit de printemps achèvent de les attirer l'un vers l'autre. Sieglinde raconte comment un vieillard a planté dans le frêne qui soutient la maison une épée invincible que seul un héros pourra arracher du tronc de l'arbre. L'étranger reçoit de celle qui n'est autre que sa propre sœur, son nom – Siegmund (littéralement « bouche de victoire »), l'épée Notung (c'est-à-dire « détresse ») et l'amour qui donnera naissance au plus grand des héros, Siegfried.

Wagner - La Walkyrie - Final de l'Acte I

Dieu écrit droit avec des lignes courbes, dit le proverbe portugais. Peut-être devons-nous tant de pureté, d'impact quasi physique de la voix et de glorieuse diction à ce détour étonnant qui consiste à aller acquérir à l'école du bel canto napolitain une parfaite élocution française, pour la mettre au service du répertoire wagnérien. Ces métissages ne choqueront que les ignares et les vestales stériles des fameuses écoles nationales. Il est évident en revanche que de tels chemins ne s'ouvrent pas tous les jours sous les pas des élèves de conservatoires.

Thill a beaucoup enregistré. Avec Caruso, il est le chanteur qui a laissé le plus grand nombre de disques 78 tours. Il déployait au studio une facilité qui s'avéra pour la Columbia, sa maison de disque, une aubaine et une manne financières. On peut d'autant plus déplorer que ce qu'il faisait gagner à la Columbia en temps, donc en argent, n'ait pas été réinvesti dans la recherche technique. En 1927, la Columbia en était encore à l'enregistrement acoustique. Thill était capté par un micro insuffisant pour sa puissance et placé à moins d'un mètre de sa bouche. Les différents responsables des repiquages microsillons puis du *remastering* digital ont tous eu à affronter la qualité extrêmement variable du legs discographique du chanteur. Ajoutons que « *même Georges Thill était un être humain qui ne pouvait commander chaque matin à un larynx, lié par contrat à une firme de disque* », comme le rappelle Roland Mancini. Les gravures se ressentent de la forme dans laquelle le ténor se trouvait ce jour-là.



Quelles sont donc les perles qu'il faut aller pêcher en priorité ?

- Tout ce qu'il a laissé de Wagner est comme un paradis perdu du chant héroïque où, plus qu'ailleurs, sa grâce virile rend insupportables les beuglements engorgés du *Heldentenor* bayreuthien traditionnel.
- Presque tout est à admirer dans ses interprétations de l'opéra français. Mais on est obligé de retenir ses larmes :
 - à la Scène du tombeau du *Roméo et Juliette* de Gounod (1929)
 - aux adieux d'Énée dans *Les Troyens* de Berlioz (1935)

Qui n'aurait pas entendu la passion que Georges Thill met dans les mots "A toi mon âme ! Adieu !", ne saurait peut-être pas tout à fait ce qu'est la désolation d'un héros. Car navré, comme effondré de l'intérieur, sa stature de demi-dieu - n'est-il pas le fils de Vénus ? -, de sauveur d'un peuple et de fondateur de ville, cette stature surhumaine vacillant, Énée n'a plus, comme le plus démuni des amoureux, qu'à se résigner et donne l'ordre d'appareiller. Quel ténor aura depuis Thill mis un tel investissement, une telle noblesse, un tel rayonnement solaire dans son "Italie !" projeté à gorge déployée ? Gorge d'or vraiment... "Sur des ensembles qui ont la puissance et la noirceur des violoncelles, [Énée] doit planer avec l'aigu du violon et [une] ligne percutante.", dit, dans une ancienne interview, Roberto Alagna, qui était destiné à succéder à Thill avec de tout autres moyens et une autre voix.¹⁴

- aux extraits de *Manon* et de *Werther* en 1927
- à l'enregistrement complet de *Werther* de 1932
- à la version anthologique de la *Louise* de Charpentier (1936)
- aux deux airs du *Cid* de Massenet (1933)
- à l'air de *Sigurd* de Reyer (1933)
- à l'air de Vasco de Gama de *L'Africaine* de Meyerbeer (1930)

Je n'ai pas oublié le domaine italien. Simplement je l'y aime moins et l'y trouve moins irremplaçable. La concurrence est-elle ici plus grande ? Ou bien la décadence qui affecte si durement la grande déclamation française et le chant wagnérien a-t-elle épargné l'opéra

¹⁴ Berlioz - Les Troyens - Adieux d'Énée

transalpin ? Qui sait ? On écouterait toutefois avec attendrissement et en français l'air d'entrée d'Alfredo au 2^{ème} acte de *La Traviata* (1927).

Verdi - La Traviata - Air d'Alfredo

Dans le désordre qui règne dans l'industrie du disque classique, où se procurer ces incunables ? Warner Classics est en possession du legs officiel. Or après vérification, je détecte le scandale des scandales : plus aucun enregistrement disponible ! L'absence de vergogne de ce qu'on appelle les « majors » n'a décidément plus de limites. C'est avec d'autant plus de respect et d'affection qu'on signalera le travail de mémoire admirable accompli par une maison quasi artisanale. Il s'agit de collectionneurs passionnés qui exploitent leurs précieuses archives.¹⁵ Beaucoup de belles choses peuvent s'écouter sur YouTube.

« *La voix ductile, l'articulation sans heurts, la sérénité souveraine de Georges Thill* », pour reprendre les mots d'André Segond, je vous propose de les apprécier une dernière fois dans un enregistrement capté sur le vif au Théâtre des Champs-Élysées, le 15 décembre 1928. Il s'agit du début du « Duo de la Chambre » à l'acte 3 de *Lohengrin*.

Wagner - Lohengrin - Duo de la chambre



Olivier Braux, novembre 2020

¹⁵ Malibran Music, <http://www.malibran.com>: Album du centenaire - CDRG 105/Georges Thill chante Massenet - CDRG 123/Georges Thill chante Verdi - CDRG 147/Georges Thill chante Gounod – CDRG 159/Georges Thill chante Wagner – CDRG 168.

Naxos Historical : Massenet : *Werther*. Avec Ninon Vallin et Germaine Féraldy.