



Dire et Chanter Les Passions

DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



02 L'Émotion chez Luciano Pavarotti

sept 2022

Directeurs de la revue :
(par ordre alphabétique)

Marc JEANNIN et David POULIQUEN
Enseignants-chercheurs à l'Université d'Angers

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO
Enseignant-chercheur à l'Université d'Angers

Revue à comité de lecture
International peer-reviewed journal

Directeurs de la revue (par ordre alphabétique)

Dr Marc JEANNIN, Université d'Angers & **Dr David POULIQUEN**, DCLP

Directeur de la publication

Dr Jean-François BIANCO, Université d'Angers

Direction scientifique (par ordre alphabétique)

Prof. Matteo CASARI	Alma Mater Studiorum, Università di Bologna
Pr Adrian GRAFE	Université d'Artois
Pr Danièle PISTONE	Sorbonne Université

Comité scientifique (par ordre alphabétique)

Prof. Angela ALBANESE	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Pr. Carlo ALTINI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Pr Patrick BARBAN	Université du Havre
Pr Marina BONDI	Università degli Studi Modena e Reggio Emilia, Conservatorio di Musica Vecchi Tonelli
Pr Philippe BLAUDEAU	Université d'Angers
Dr Jean-Noël CASTORIO	Université du Havre
Fabio CEPPELLI	Teatro Luciano Pavarotti
Pr Carole CHRISTEN	Université du Havre
Dr Golda COHEN	Université d'Angers
Pr Nobert COL	Université de Bretagne Sud

Pr. Carl GOMBRICH	The London Interdisciplinary School
Simon LEADER	The Leys School
Dr Marie NGO NKANA	Université de Strasbourg
Jean-Yves LE JUGE	Festival de musique baroque de Quelven
Dr Nicola PASQUALICCHIO	Università di Verona
Dr Paul PHILLIPS	Stanford University
Dr Geoffrey RATOUIS	Université d'Angers
Dr Sophie ROCH-VEIRAS	Université Catholique de l'Ouest
Pr Clair ROWDEN	School of Musicologie Cardiff University

Équipe éditoriale

Volet édition :

Marine VASLIN

Lisa FISCHER

Marjorie GRANDIS

Volet graphique-design :

Allison LEGAVRE

Webmaster

Dominique RIBALET

Publication périodique

Revue en libre accès disponible sur : www.dclp.eu/revue-dclp



Langues de publication : français, italien, anglais

@ : contact-revue-dclp@dclp.eu

ISSN : 2804-0074

Dépôt légal : février 2021

Présentation de la *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions*

La *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions* (revue DCLP) est une revue à comité de lecture qui publie des articles rattachés à la thématique principale de l'expression des passions. Elle propose des sujets de réflexion interdisciplinaires de qualité, notamment autour de la voix et des émotions qu'elle suscite, selon des angles d'approche divers et originaux. La revue DCLP publie dans le domaine des sciences humaines et sociales, en format numérique et/ou papier, des articles émanant de chercheurs, d'experts, de spécialistes, d'artistes et de personnalités rayonnant dans une sphère nationale et/ou internationale. La revue DCLP publie des numéros thématiques et également des hors-séries, et une rubrique varia. Cela souligne l'engagement résolu de la revue DCLP en faveur du décroisement des savoirs et la diffusion des connaissances.

NUMÉRO 2
L'ÉMOTION CHEZ LUCIANO PAVAROTTI

SOMMAIRE

UNA DELLE GRANDI PASSIONE DI LUCIANO	9
<i>Nicoletta Mantovani</i>	
THE BIRTH AND POPULARIZATION OF THE MODERN TENOR VOICE FROM GILBERT DUPREZ TO LUCIANO PAVAROTTI	11
<i>Marc Jeannin</i>	
LUCIANO PAVAROTTI & L'OPÉRA : PASSION ET ÉMOTION	19
<i>Danièle Pistone</i>	
LUCIANO PAVAROTTI E LA SUA MODENA	31
<i>Fabio Cepelli</i>	
LUCIANO PAVAROTTI : ARTISTE COMMERCIAL OU POPULAIRE ?	33
<i>Gilles Demonet</i>	
LETTRES DE FRANCINE LEDUC À LUCIANO	41
<i>David Christoffel</i>	
LUCIANO PAVAROTTI, UN ÊTRE HUMAIN PAR-DESSUS TOUT !	47
<i>Christophe Fel</i>	
HOMMAGE AU MAESTRO PAVAROTTI PAR UNE APPROCHE PRATIQUE DU BELCANTO	49
<i>Mi-kyung Kim</i>	
LUCIANO PAVAROTTI ET LE CHANT LYRIQUE FRANÇAIS : QUELQUES PÉPITES ET ANECDOTES	55
<i>Denis Huneau</i>	

LUCIANO PAVAROTTI : L'ÉMOTION SANS FRONTIÈRES.....	61
<i>David Ponliquen</i>	
MES SOUVENIRS DE LUCIANO PAVAROTTI.....	79
<i>Philippe Rocquet</i>	
LES AUTEURS.....	83

UNA DELLE GRANDI PASSIONE DI LUCIANO

Nicoletta Mantovani
Presidente della Fondazione Luciano Pavarotti

Una delle grandi passioni di Luciano, una volta sceso dal palco, era il cibo.

D'altra parte, quello tra musica e cibo, tra canto e cucina, è un connubio che ha una lunga storia e radici profonde.

Accanto a Luciano, ad esempio, ho potuto scoprire quanti riferimenti al cibo siano presenti nei libretti delle opere, non lo immaginavo.

Ne *La Bohème* si parla parecchio di cibo - e della sua assenza - almeno in tre atti su quattro.

Tutto il secondo atto di *Tosca* si svolge intorno alla tavola con la cena di Scarpia.

Ne *L'elisir d'amore* si mangia, e soprattutto si beve, in più momenti.

Ma si potrebbe citare anche il *Don Giovanni*, *La gazza ladra* oppure *Pagliacci*.

Locande, osterie, banchetti privati e brindisi abbondano nei libretti di Verdi: a volte sono semplice ambientazione, altre volte luoghi fondamentali dai quali prende avvio l'azione. *La Traviata* comincia intorno a una tavola imbandita; il tempo di qualche chiacchiera e scatta "Libiamo ne' lieti calici".

Otello prende avvio in una taverna; in un'atmosfera conviviale inizia *Rigoletto* ed è durante un banchetto che l'ombra di Banco appare a Macbeth, nel secondo atto.

Con un brindisi cominciano *I vespri siciliani* e non sarebbe possibile pensare a *Falstaff* senza l'Osteria della Giarrettiera (che non a caso compare all'inizio di tutti e tre gli atti dell'opera).

Insomma, il binomio musica e cibo è stato esplorato in ogni direzione perché davvero in questi due elementi spesso si rispecchia la storia e la cultura di un popolo, la sua evoluzione e forse anche un po' la sua natura.

Luciano è stato spesso definito "l'ambasciatore della cultura italiana nel mondo" e ritengo che la cucina sia a buon diritto, come dimostrato dai libretti delle opere, parte di questo patrimonio, incarnando tradizioni, costumi e tipicità dei diversi territori.

Il cibo per Luciano rappresentava anche il convivio, il momento di incontro da trascorrere insieme a familiari e amici.

Era legato ai sapori della sua terra (spesso durante le tournée internazionali, le valigie al suo seguito custodivano una nutrita gamma dei sapori dell'Emilia) ma la sua innata curiosità, la sua apertura, lo portavano a provare gusti diversi e distanti. Si divertiva anche a sperimentare

direttamente ai fornelli alcuni degli abbinamenti estrosi da lui immaginati; i numerosi ospiti sempre presenti alla sua tavola erano i primi ad assaggiare le sue creazioni gastronomiche.

Ecco quindi, di nuovo, un altro elemento di corrispondenza e comunanza tra musica e cibo: entrambi sono più piacevoli quando sono condivisi, quando sono per tutti, quando uniscono. Sono certa che Luciano avesse compreso da sempre questa sintonia.

THE BIRTH AND POPULARIZATION OF THE MODERN TENOR VOICE FROM GILBERT DUPREZ TO LUCIANO PAVAROTTI

Marc Jeannin
Senior lecturer at the University of Angers

INTRODUCTION

In this article, I address several aspects of vocal expression that mark the modernity of the tenor voice in its artistic, societal, cultural and intercultural dimensions. Certain events have marked the evolution of voice production, and its perception in society and across cultures. The voice has a very powerful communicative impact because it conveys universal emotions, and this is particularly true of the dimensions linked to the voice of the modern tenor, which expresses strong emotions through linguistic, musical and cultural messages. To put these societal and historical dimensions in relation to the modern tenor voice into perspective, three emblematic figures have, by virtue of their careers and exceptional personalities, left a lasting mark on history, society, cultures and, in a way, our perception of the world: Gilbert Duprez, Enrico Caruso and Luciano Pavarotti.

I. GILBERT DUPREZ AND THE BIRTH OF THE MODERN TENOR

At the Paris Opera, an exceptional and unexpected event was marked by the first ever high C from the chest, sung by the French tenor Gilbert Duprez in 1837, during the aria “Asile héréditaire” in Rossini’s opera *Guillaume Tell*. Gilbert Duprez’s very first chest high C dates back to 1831, when he was in Italy for performances of *Guillaume Tell* in two Italian cities: Lucca and Firenze. Gilbert Duprez, in his autobiographical book *Souvenirs d’un chanteur*, relates his precious memories:

To live up to this energetic creation required the concentration of all the willpower, all the moral and physical strength of the person who would interpret it...! “By Jove,” I exclaimed in conclusion, “I may burst, but I’ll get there!”

That’s how I came up with the C from my chest that brought me so much success in Paris, too much perhaps, for, after all, what is a sound if not a means of expressing a thought? What is a note without the feeling it colours and animates?²

The inspiration for this new sound came from the emotion aroused by the musical work itself, which prompted Duprez to innovate in his vocal interpretation, to go beyond the physiological

¹ The role of Arnold was created by Adolphe Nourrit at the premiere of *Guillaume Tell* on 3 August 1829 in Paris. Adolphe Nourrit sang the top notes of the aria “Asile héréditaire” with a falsetto voice, as was the tradition in those days.

² Duprez, G., *Souvenirs d’un chanteur*, Paris : Calmann-Lévy, 1880, p. 75, original quoted text : “Il fallait pour se mettre à la hauteur de cette énergique création, la concentration de toute la volonté, de toutes les forces morales et physiques de celui qui s’en ferait l’interprète... ! Eh ! parbleu, m’écriai-je en terminant, j’éclaterai peut-être ; mais j’y arriverai ! Voilà comment je trouvai cet ut de poitrine qui me valut, à Paris, tant de succès, trop peut-être ; car, enfin, qu’est-ce qu’un son, sinon un moyen d’exprimer une pensée ? Qu’est-ce qu’une note, sans le sentiment qu’elle colore et dont elle est animée ?...” Book accessible at: <<https://archive.org>>

limits of the voice. This vocal prowess, which emanated from an emotional impulse and a desire to break out of the traditional framework, created a new singing technique – a technique based, in particular, on the production of “darkened” sounds, involving a lowered larynx and inducing the holding of a powerful chest voice right up to the top of the tenor’s vocal tessitura.



Photo 1 – Gilbert Duprez

This vocal innovation, which Gilbert Duprez brought back to Paris after a stay in Italy, was to trigger a veritable cultural revolution, leading composers such as Gounod, Verdi, Puccini, Mascagni and Leoncavallo to write works that were consequently more dramatic and expressive, adapted to the new vocal possibilities of the tenor, who now possessed a wider, more virile and more heroic expressive palette³. Unfortunately, no audible trace of this event remains, and only the writings of the time describe it. We can only imagine what Duprez’s very first *do di petto* high C might have sounded like. The following musical extract illustrates this famous high C in the aria “Asile héréditaire” performed by Georges Thill in 1935.

Audio extract 1: « Asile héréditaire » interpreted by Georges Thill in 1935, *Guillaume Tell* by Rossini

Then, tenors following Duprez’s lead set out to conquer this new acute note with varying degrees of success. Adolphe Nourrit, one of the star tenors of the old school, was unable to produce this new high C. He ruined his voice trying to produce it, and at the height of his despair, he preferred to die, shooting himself in 1839, which made the headlines in Paris.

³ See also Smith, M. L. Jr., "Adolphe Nourrit, Gilbert Duprez, and the high C: The influences of operatic plots, culture, language, theater design, and growth of orchestral forces on the development of the operatic tenor vocal production", 2011, UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones.

II. ENRICO CARUSO AND THE PHONOGRAPH

The first sound recordings at the beginning of the 20th century marked a turning point for the voice and its sound dimension. Previously, we had no sound recordings of the voices of our ancestors. Now we can only imagine what the spoken or sung voices of the past were like, and that leaves a huge gap of several thousand years. 11 April 1902 is the date of the very first preserved recording of Caruso in a hotel in Milan, thus entering posterity. The generations that follow that famous day will be able not to imagine, but to hear Caruso's voice.



Photo 2 – Enrico Caruso

Audio extract 2: « Studenti ! Udite » interpreted by Enrico Caruso on 11 April 1902, *Germania* by Franchetti

From now on, the public's relation with singers has changed considerably: one can certainly go and see an artist sing in a show, but with the record, many listeners can now hear a singer who is not physically there, in front of them. The singer is dematerialised: only the sound reaches the listener, and the recording immortalises the singer's vocal expression. Nevertheless, the relation between the vocal production and the listener becomes closer, more intimate: recordings are listened to in bedrooms, living rooms, as many times as you like, at any time of the day or night.

By recording the very first sung recordings in history, Enrico Caruso became the model for the modern tenor, an emblematic figure. He became the ultimate reference for the tenors who followed; in several interviews Luciano Pavarotti spoke of the immense respect tenors had for this mythical master.

Audio extract 3: « Demeure chaste et pure » interpreted by Enrico Caruso in 1902, *Faust* by Gounod

Caruso was both the first tenor in history to be recorded, and a tenor with exceptional vocal and artistic qualities. All this makes him a legend. Caruso also added an intercultural dimension to his repertoire by recording Neapolitan arias. This led to a strong popularization of the tenor's voice. Enrico Caruso's early successors included such formidable tenors as Beniamino Gigli, Francesco Merli, Aureliano Pertile, Giacomo Lauri-Volpi, Jussi Björling, and later Giuseppe di Stefano, Mario del Monaco and Franco Corelli. The voice of the modern tenor was then widely popularized by the invention of radio, a technological advance that allowed the voice to be broadcast more widely.

The cinema and then television also made it possible to integrate the visual dimension of the singer and the mass distribution of the voice, which accentuated the popularization of the tenor's voice. Beniamino Gigli's films, in particular, took the popularization of the tenor's voice even further. Mario Lanza's films, particularly the one on the life of Caruso entitled *The Great Caruso* and released in 1951, continued to promote the discovery and popularization of great opera arias.



Photo 3 – Poster of the film *Solo per te* starring Beniamino Gigli, released in 1938



Photo 4 – Poster of the film *The Great Caruso* starring Mario Lanza, released in 1951

Developments in technology from the 1950s onwards enabled increasingly accurate recordings to be made. The recordings captured more vocal nuances and allowed a wider dynamic range, even during live sessions. To illustrate this, audio extract 4 corresponds to the same aria as audio extract 3 recorded by Caruso in 1902, but this time immortalized in 1954 by Giuseppe Di Stefano. It highlights the evolution in the finesse with which vocal nuances are captured in recordings over the space of fifty years.

Audio extract 4 : « Salut demeure chaste et pure » interpreted by Giuseppe Di Stefano in 1954, *Faust* by Gounod

III. LUCIANO PAVAROTTI AND THE APOGEE OF THE TENOR VOICE'S POPULARIZATION

It was in this context that Luciano Pavarotti began his career. He was also the heir to Caruso, Gigli, di Stefano and other tenors such as Mario Lanza, whom he also esteemed. After Caruso's reign, there were a number of fabulous tenors, and it was not easy at the time to find a place among them. Yet Luciano Pavarotti's vocal, artistic and human qualities set him apart from all the other tenors who followed Caruso.

Luciano Pavarotti made his debut on 29 April 1961, singing the title role of Rodolfo in Puccini's *La Bohème*. His career quickly became international and brilliant: two years later, he sang at Covent Garden in London, then at the Glyndebourne Festival, in Miami, and in Australia with Joan Sutherland and Richard Bonyngue. He was in demand by the greatest

conductors, including Herbert von Karajan. His artistic encounters and the remarkable start to his career, mentioned here all too briefly, led him to give vocal performances that made headlines and gave him legendary status.



Photo 5 – Luciano Pavarotti making his debut as Rodolfo on 29 April 1961, *La Bohème* by Puccini

Audio extract 5: « Che gelida manina » interpreted by Luciano Pavarotti on 29 April 1961, *La Bohème* by Puccini

One of the highlights of his exceptional career was his absolute mastery of the vocal gesture considered to be the most difficult, the most extraordinary: the high C from the chest. Luciano illustrated this feat in 1972 at the Metropolitan Opera in New York, singing in French the role of Tonio in Donizetti's *La Fille du Régiment* alongside Joan Sutherland. In the aria “Ah mes amis”, he sang 9 high C's, which earned him 17 curtain calls. This performance, coupled with all his previous performances, made him one of the world's leading opera stars, earning him the nickname “King of the High C's”.

Audio extract 6: « Ah mes amis » interpreted by Luciano Pavarotti in 1972, *La Fille du Régiment* by Donizetti

Beyond his perfect mastery of high C, Luciano Pavarotti is recognised by his peers for the beauty of his timbre throughout the range, the perfect homogeneity of his tessitura, a disconcerting vocal ease, superb musicality, perfect diction, a voice that is supple, deep, clear and dark, brilliant and sunny, and all the other exceptional characteristics that so many specialists, critics and personalities from the world of opera have recognised in him. In addition to his wide and brilliant operatic repertoire, he gave and recorded numerous recitals – an exercise dreaded by most artists because of its difficulty and the perilous exposure of the voice – notably with John Wustman, which showcase the marvellous emotional range of his

voice. The following audio extract, a live recording from 1973, illustrates some of his vocal qualities.

Audio extract 7: « Amor ti vieta », interpreted by Luciano Pavarotti on 28 October 1973, *Fedora* by Giordano

Aside from his exceptional vocal qualities, there are other extraordinary facts that have made Luciano Pavarotti an outstanding character, an emblematic figure, particularly in the perception of the musical cultures of our societies. These include the events he initiated for young artists, which illustrate his generosity. Very early in his career, he devoted time to young talent, offering a Masterclass at the Juilliard School in New York in 1979, and a year later launching the 1st Pavarotti International Competition in Philadelphia, in the United States. The various editions of this competition have enabled many young artists to reveal themselves to the public, including Roberto Alagna. This is an important dimension that other artists will need to be aware of in order to perpetuate the transmission of knowledge and the art of opera. And there's another outstanding fact to add to his exceptional career: from the 1980s onwards, he went out to meet an ever-growing audience, to help as many people as possible discover the art of opera. He did all this despite of the disapproval of purists and music critics. So he sang for ever larger audiences: New York's Carnegie Hall (2,800 seats), San Francisco's Golden Gate Park (412 hectares), the Beijing Theatre in China. From that point onwards, Luciano Pavarotti became a veritable icon, and the glorification of the voice of the modern tenor reached new heights, helping to spread the influence of opera. His approach to reaching out to an ever-growing audience was completely modern and innovative.

In 1990, his interpretation of the aria “Nessun Dorma” from Puccini's opera *Turandot* became the official anthem of the football World Cup in Rome. The success of this recording, and the support he gave to his friend José Carreras, who was committed to supporting research into leukaemia, led to the concert of *The Three Tenors* on 7 July 1990, with Plácido Domingo and José Carreras. This concert went down in history: never before had the voice of the modern tenor in its lyrical dimension achieved such a media dimension. The televised show was watched by an audience of almost 800 million, and the recording of the concert became the best-selling classical music record in the world. Several editions of the concert of *The Three Tenors* followed, including those in Los Angeles in 1994, Paris in 1998 and Yokohama in 2002. All of which goes to show the extent to which Luciano Pavarotti, through this type of event, has helped to popularize opera considerably.



Photo 6 – José Carreras, Luciano Pavarotti and Plácido Domingo, *The Three Tenors* concert, Rome 1990

After the event of the first concert by The Three Tenors, followed by Luciano Pavarotti's concert in Hyde Park on 31 July 1991, the influence of the tenor's voice was to grow and reach a peak, linked to a charity initiative that also included an unprecedented intercultural dimension. From 1992 onwards, the series of major charity concerts by *Pavarotti and Friends* opened up a totally innovative intercultural dimension. In all, there were eight concerts between 1992 and 2003, and these humanitarian actions were recognised by the United Nations. All these concerts had an enormous impact on contemporary intercultural musical perception. Among the artists who responded to Luciano Pavarotti's invitation were U2, Elton John, Céline Dion, Bryan Adams, Tracy Chapman, George Michael, Grace Jones, Liza Minelli, Florent Pagny, Joe Cocker and Sting.

CONCLUSION

Gilbert Duprez gave birth to the modern tenor and Enrico Caruso brought it to life, inspiring many performers with the very first historic recordings of the tenor voice. Of all the heirs to these two great singers who have marked the history of the tenor voice and its impact on society, Luciano Pavarotti is the one who has brought the diffusion and popularization of the tenor voice to its apogee in opera, and in societies and cultures over the world. As such, he outshines all others, and his extraordinary, high-profile career has made him an emblematic figure for whom the glorification and popularization of the tenor voice seems to have reached its apogee. His exceptional voice and outstanding artistic performances have left their mark on the history of opera, the operatic stage and the music scene. All this in itself makes for a highly relevant and fascinating subject of study. Added to this is an unprecedented societal, cultural and historical dimension: Luciano Pavarotti succeeded in popularizing opera to an unprecedented degree in front of huge crowds. As the true precursor of exceptional concerts on a totally unprecedented scale, he has initiated intercultural artistic encounters which, in addition to the formidable charitable actions that have been made possible, have totally broadened musical horizons and intercultural perspectives. Today, Luciano Pavarotti's voice is still very popular and glorified by specialists and amateurs alike all over the world, and apart from the sublime emotions it conveys, it bears the hallmarks of the historical evolution of the lyric art.

LUCIANO PAVAROTTI & L'OPÉRA : PASSION ET ÉMOTION

Danièle Pistone

Professeure émérite à Sorbonne Université

Autour de Luciano Pavarotti (1935-2007), que l'un de nos célèbres magazines français présentait, en synthèse, comme « le plus grand et le plus populaire ténor du monde »¹, autour de sa voix *claire, élégante, solaire, somptueuse* (pour reprendre quelques adjectifs courants dans les articles le concernant), voix qui suscita tant d'émotion à travers le monde, et autour des ouvrages opératiques auxquels cet interprète a consacré la majeure partie de sa carrière, nous tenterons de préciser ici quelques liens entre les états affectifs et certains thèmes, personnages, situations ou contextes le concernant.

Son milieu familial tourné vers la musique, notamment grâce à son père Fernando (1912-2002, boulanger doté d'une belle voix de ténor et amateur d'opéras), sa participation à la chorale paroissiale Rossini où les débats sur l'art vocal étaient nombreux, ses professeurs de chant (Arrigo Pola à Modène, puis Ettore Campogalliani à Mantoue²), l'exemple de ses grands prédécesseurs admirés (Enrico Caruso³, Beniamino Gigli⁴, Giuseppe Di Stefano⁵...), comme la reprise d'importance du théâtre lyrique dans l'Hexagone des années 1960 et 1970, au moment même de son accès à la scène et de ses premiers grands succès (de l'Italie aux États-Unis), ont certes favorisé l'éclosion et la diffusion du talent de Luciano Pavarotti. Puis d'autres musiciens (de Joan Sutherland⁶ à Herbert von Karajan⁷, en passant par son fidèle ami Leone Magiera⁸) ont su également le conduire vers le sommet grâce à leurs conseils, sans oublier sa personnalité même, ainsi que le dévouement de quelques-uns de ses proches, les conseils d'Alessandro Ziliani⁹ comme l'imagination d'Herbert Breslin (génie américain du marketing,

¹ *L'Express*, 6 septembre 2007, article de Bertrand Dermoncourt relatif à la disparition du célèbre ténor.

² Lorsqu'Arrigo Pola (1919-1999) partit au Japon, Pavarotti devint l'élève du célèbre Ettore Campogalliani (1903-1992), également professeur de Mirella Freni, Ruggero Raimondi, Renata Scotto ou Renata Tebaldi.

³ Dans sa jeunesse, Pavarotti avait été particulièrement impressionné par *Il Grande Caruso*, film américain de Richard Thrope (1951), qu'il revit plusieurs fois et où le ténor Mario Lanza (1921-1989) tenait le rôle du protagoniste. En 1986, Lucio Dalla (1943-2012), le célèbre chanteur-compositeur, hôte de Pavarotti, lui dédia une romance émouvante intitulée *Caruso* (refrain : « Te voglio bene assai »), évoquant sa dernière nuit auprès de sa jeune épouse, au Grand Hotel Vesuvio qui surplombe le golfe de Naples. La chanson, dont Pavarotti eut l'occasion d'effectuer plusieurs enregistrements (même en duo avec Lucio Dalla), connut un très grand succès.

⁴ Il rencontra Beniamino Gigli (1890-1957) alors qu'il avait 12 ans (voir Luciano Pavarotti, avec William Wright, *De vive voix*, trad. de l'anglais par Jean Sébastien, Paris, Plon, 1996, p. 255).

⁵ Giuseppe Di Stefano (1921-2008), son idole, qu'il remplaça avec succès, dès 1963, dans *La Bohème* de Puccini au Royal Opera House de Londres (Covent Garden).

⁶ Dès les années 1960, il se produisit avec cette célèbre soprano australienne (1926-2010) et son époux, le chef d'orchestre Richard Bonyngé (né en 1930). Outre de nombreuses représentations, il participa avec eux à une douzaine d'enregistrements d'opéras.

⁷ Ce fameux chef d'orchestre autrichien (1908-1989), qui savait si bien conseiller les chanteurs, donna un élan définitif à sa carrière, après l'avoir apprécié à l'Opéra de Vienne dès 1963. C'est grâce à lui que Pavarotti triompha dans *La Bohème* à la Scala dès 1965 et participa à la *Messa da Requiem* de Verdi, donnée en janvier 1967 dans ce même théâtre, en hommage à Toscanini (dont Karajan avait été l'assistant), concert filmé par Georges Clouzot (DVD, DG). Pavarotti enregistra aussi sous sa direction *La Bohème* et *Madama Butterfly* (Decca).

⁸ Pianiste et chef d'orchestre (né en 1934), il épousa en premières noces la soprano Mirella Freni (1935-2020), « sœur de lait » de Pavarotti. Magiera, qui fut aux côtés de celui-ci durant la quasi-totalité de sa carrière, publia, entre autres, *Pavarotti, visto da vicino* (Milan, Ricordi, 2008).

⁹ Célèbre ténor (1906-1977), devenu un non moins fameux imprésario milanais. Il dirigea le premier plan de carrière de Pavarotti et fut même témoin de son mariage avec Adua Veroni, le 30 septembre 1961 à Modène.

qui fut son manager de 1972 à 2002)¹⁰ et celle de Tibor Rudas¹¹ (à partir de 1986, pour des prestations davantage orientées vers le grand public ou de vastes espaces), qui ont contribué fort efficacement à renforcer et à diffuser l'impact émotionnel de cet artiste.

L'OPÉRA, VECTEUR DE PASSION ET D'ÉMOTION

Pour Luciano Pavarotti, l'opéra fut une passion. Mais l'opéra est sûrement aussi l'un des meilleurs lieux de monstration des passions. Notamment à travers le répertoire dans lequel s'est illustré ce célèbre ténor, de 1961 à 2006 : soit du *bel canto* de Bellini ou Donizetti au romantisme de Verdi ou Puccini, voire au vérisme de Mascagni et Leoncavallo, allant des vocalises d'une voix légère (*L'Elisir d'amore*) au lyrisme (*La Bohème*), et même à l'héroïsme (*Aida*).

Parmi ces passions, la mieux illustrée sans nul doute dans ces répertoires demeure l'amour, celui qui lie le plus souvent ténor et soprano, contrariés par un baryton ou un autre ténor, pour ne pas entrer davantage dans les détails des différences possibles d'origine ou de religion qui viennent quasi inéluctablement renforcer les tensions. Souvent, deux hommes y aiment une même femme, comme dans les célèbres ouvrages ci-dessous.

DONIZETTI, <i>L'Elisir d'amore</i> (1832) : Nemorino - Adina - Belcore
DONIZETTI, <i>Lucia di Lammermoor</i> (1835) : Edgardo † - Lucia † - Arturo (ép.) †
DONIZETTI, <i>La Favorite</i> (1840) : Fernand - Leonor † - Alphonse XI
VERDI, <i>Il Trovatore</i> (1853) : Manrico † - Leonora † - De Luna
VERDI, <i>Un Ballo in maschera</i> (1859) : Riccardo † - Amelia - Renato (ép.)
PUCCINI, <i>Manon Lescaut</i> (1893) : Des Grieux - Manon † - Geronte
GIORDANO, <i>Andrea Chénier</i> (1896) : Chénier † - Maddalena † - Gérard
PUCCINI, <i>Tosca</i> (1900) : Mario Cavaradossi † - Tosca † - Scarpia †

Tableau 1 – Le triangle amoureux (deux hommes, une femme) dans quelques œuvres scéniques interprétées par Pavarotti (dont les rôles figurent en gras). L'indication (ép.) signale l'époux de l'héroïne ; le signe † indique le sort funeste du personnage

Le livret conduit rarement alors à une fin heureuse, mais *L'Elisir d'amore* constitue une exception dans cette liste ; l'on sait d'ailleurs que ce rôle de Nemorino, jeune villageois amoureux, était l'un des préférés de Pavarotti. Quant à la femme, elle y apparaît très fréquemment en victime privilégiée, comme l'ont montré nombre d'études, telle celle d'Hélène Seydoux, précisément intitulée *Laisse couler mes larmes*¹².

Si les situations mettent plus rarement en présence deux femmes et un homme, comme dans les ouvrages ci-dessous, une des héroïnes y perd la vie et – tout comme dans les situations précédentes – souvent aussi le héros, dont le sort est généralement lié à celle qu'il aime. On notera que, dans *Idomeneo*, Mozart sait déjà écrire pour de véritables ténors modernes (notamment pour le rôle du roi, confié à Pavarotti à partir de 1982).

¹⁰ Voir Herbert Breslin et Ann Migette, *Le roi et moi. L'histoire vraie de Luciano Pavarotti, par son manager, ami, et, parfois, adversaire*, trad. de l'américain (2004) par Claire Gaston, Paris, City Éditions, 2005.

¹¹ Herbert Breslin (1924-2012) et Tibor Rudas (1920-2014), les célèbres managers américains de Pavarotti.

¹² *Laisse couler mes larmes : l'opéra, les compositeurs et la féminité. Essai*, Paris, Ramsay, 1984. Intitulé extrait du célèbre air de Charlotte à l'acte III du *Werther* de Massenet (1892).

MOZART, *Idomeneo, re di Creta* (1781) : Ilia [Troyenne] ⇔ **Idamante** [Crétois] ← Electra †

BELLINI, *Norma* (1831) : Norma † ⇔ **Pollione** † → Adalgisa

Tableau 2 – Le triangle amoureux (deux hommes, une femme) dans quelques œuvres scéniques interprétées par Pavarotti (rôles en gras). Les flèches marquent la direction des sentiments; le signe † indique le sort funeste du personnage

Au cœur de ces diverses relations passionnelles éclate souvent la jalousie qui vient éperonner l'action et précipiter le dénouement. Cela n'a rien de nouveau à cette époque, qu'il suffise de songer à certains autres personnages : Tacmas dans *Les Indes galantes* (1735) de Rameau, Romilda dans le *Serse* (1738) de Haendel, ou Elvino dans *La Sonnambula* (1831) de Bellini, comme plus tard Amneris dans *Aida* (1871) et naturellement le sommet *Otello*, de Shakespeare à Verdi, sans oublier la dénonciatrice Santuzza dans *Cavalleria rusticana* ou le Canio des *Pagliacci*. C'est souvent là que l'action se noue, que notre gorge se serre et que s'humidifient les yeux des spectateurs. Ce moment d'émotion, ce moment-clé, Pavarotti savait fort bien l'amener, l'exploiter, le transmettre. Comme nous le verrons, il s'est exprimé plusieurs fois sur ce sujet, ce qui rend l'approche de ce ténor plus intéressante encore pour notre problématique.

Mais comment chanter la gorge serrée ? La première qualité du chanteur réside évidemment dans le contrôle de toutes ces émotions qui peuvent colorer voire moduler sa voix, si étroitement liée à l'intime¹³. Or l'expression est-elle contenue, comme enserrée par le texte musico-littéraire confié à l'interprète ou bien cette performance sonore est-elle au contraire portée par l'action vécue sur la scène ? Sans ressenti, la restitution des passions serait sans aucun doute impossible pour ces personnages. Leur visage, leurs gestes le traduisent bien, parallèlement à la voix. Toutefois, celle-ci demeure essentielle, ce que Pavarotti avait parfaitement intégré dès ses débuts. C'est ce qui explique notamment le succès de ses concerts et enregistrements qui conservent également un fort pouvoir émotionnel¹⁴. C'est ce qui le conduisit, malheureusement aussi, après quelques déboires (dont l'un des plus fameux fut déjà celui de sa seconde représentation de 1968 au Metropolitan Opera de New York, interrompue pour cause de grippe), à annuler sa participation aux spectacles pour lesquels son organe vocal n'était pas dans l'état souhaitable.

Car il faut bien comprendre que ces représentations opératiques tiennent au bon entretien de quelque deux centimètres de bandes de chair constituant le larynx, en supposant que la soufflerie, les résonateurs, les 17 muscles de la langue, entre autres, demeurent sans défaillance au rendez-vous scénique. Et que se passe-t-il quand l'interprète manque une note ou deux ? Murmures, sifflets, chahut du *loggione*¹⁵ ? Autres belles émotions déclenchées dans le public, avides de longues tenues, comme de contre-ut retentissants, surtout depuis que le ténor Gilbert Duprez avait, en 1837, chanté à Paris en voix pleine (et non plus en voix de tête) les notes les plus aiguës de sa tessiture.

¹³ Voir Joëlle Deniot, « L'intime dans la voix », *Ethnologie française*, vol. 32, n° 4, 2002, p. 709-718 [<http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2022>], consulté le 26 octobre 2022].

¹⁴ Comme le souligne l'article de Jacques Schmitt, « Luciano Pavarotti, l'émotion intacte » (18 décembre 2017, site <resmusica.com>).

¹⁵ Galerie supérieure des théâtres en Italie, dite « poulailler » dans le français d'aujourd'hui, mais nommée autrefois beaucoup plus poétiquement « paradis » (voir *Les Enfants du paradis*, film de Marcel Carné sur un scénario de Jacques Prévert, 1945).

Car l'opéra a longtemps assuré le triomphe de la soprano et du ténor (*prima donna* et *primo uomo*), protagonistes dont les spectateurs attendaient effectivement les performances, surtout dans le registre aigu. Pourtant, la voix d'homme la plus naturelle demeure le baryton. Certains – dont Carlo Bergonzi ou Plácido Domingo¹⁶ – ont d'ailleurs débuté dans cette tessiture avant de devenir de véritables ténors¹⁷, ce qui n'est pas le cas de Pavarotti qui ne travaille véritablement le chant qu'à partir de l'âge de 19 ans.

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR LA SPÉCIFICITÉ VOCALE DE LUCIANO PAVAROTTI

D'une façon générale, les voix italiennes, qui s'appuient sur un idiome fort équilibré, aux nombreuses voyelles ouvertes (considéré d'ailleurs comme la véritable « langue du chant »), pratiquent un legato sans ruptures, quelque peu différent sur ce point du legato français¹⁸. Pavarotti ne déroge pas à cette règle, lui qui ne souhaitera guère chanter en langue étrangère. Il s'appuie en outre sur une articulation des plus claires, un vibrato naturel de grande qualité, et alimente son chant par un souffle solide au débit admirablement contrôlé : il avait effectivement bien étudié dès les années 1960 la façon dont sa partenaire Joan Sutherland – qui pouvait chanter pendant plusieurs heures sans fatigue – installait et mesurait celui-ci. Tout cela contribuait à lui permettre de doser fort habilement la qualité et l'intensité des émotions à exprimer ou à susciter chez les auditeurs. On sait que c'est en chantant la romance « Una furtiva lagrima » de Nemorino, ce héros simple et joyeux de *L'Elisir d'amore* de Donizetti, qu'il aimait vérifier le bon état de sa voix, à travers couleurs et valeurs longues. On notera en particulier les tenues sur les termes soulignés ci-dessous et l'ornementation lors de la répétition de l'avant-dernière ligne, ainsi que l'émouvante nuance *piano* qu'il faisait entendre sur le dernier « si può morire ».

Une larme furtive
A surgi dans ses yeux [...].
Elle m'aime, je le vois. [...]
I palpiti, i palpiti sentir
Sentir les battements, les battements [de son cœur]
Confondere i miei co' suoi sospir
Mêler mes soupirs aux siens
 Cielo, si puo' morire! Di più non chiedo, non chiedo.
Ciel, on peut mourir ! Je ne demande rien de plus
Si puo' morire, si puo' morire d'amor.
On peut mourir... d'amour

Tableau 3 – Gaetano Donizetti, *L'Elisir d'amore*, *melodramma en deux actes*, créé à Milan en 1832 sur un livret de Felice Romani, extrait et fin de la fameuse romance « Una furtiva lagrima » (acte II, scène 7)

¹⁶ Carlo Bergonzi (1924-2014), célèbre interprète verdien, grand ami et voisin de Pavarotti à New York. Quant au ténor espagnol Plácido Domingo (né en 1941), longtemps rival de Pavarotti, il fit partie avec lui des spectacles des Trois Ténors (voir infra).

¹⁷ Plácido Domingo, *Mes rôles d'opéra*, [entretiens avec] Helena Matheopoulos, trad. de l'anglais (2000) par Florianne Vidal, Paris, Grasset, 2001.

¹⁸ Ce que Janine Reiss (1921-2020) soulignait volontiers, en tant que pianiste et chef de chant (Isabelle Ayre, *Entretiens avec Janine Reiss*, Aix-en-Provence, Kirographaires, 2011).

Si son répertoire, limité à une trentaine d'ouvrages, paraît plus restreint que celui d'autres ténors (plus de cent rôles chez Plácido Domingo, y compris des opéras en diverses langues et quelques créations, environ soixante-dix en six langues pour Nicolai Gedda, une soixantaine pour Enrico Caruso), il est composé majoritairement de succès quasi planétaires, dont la musique est due notamment, comme nous l'avons souligné, outre Bellini et Donizetti, à Verdi (*La Traviata*, *Il Trovatore*,) et Puccini (*La Bohème*, *Tosca*), compositeurs favoris du public après Mozart, en cette fin de XX^e siècle, qu'il s'agisse des enregistrements ou de la programmation des opéras¹⁹.

BELLINI, *Beatrice di Tenda* (EA 1966)²⁰, *I Capuleti e I Montecchi* (1966), *La Sonnambula* (1965, EA)²¹, *Norma* (EA 1984), *I Puritani* (1968, EA)
 BOITO, *Mefistofele* (EA 1984)
 DONIZETTI, *L'Elisir d'amore* (1965, EA, DVD), *La Favorita* (1973, EA), *La Fille du régiment* (1966, EA)²², *Lucia di Lammermoor* (1963, EA), *Maria Stuarda* (EA 1975, DVD)
 GIORDANO, *Andrea Chenier* (EA 1984, 1996, DVD)²³
 LEONCAVALLO, *I Pagliacci* (EA 1977, 1992, DVD)
 MASSENET, *Manon* (1969, en italien, EA)
 MASCAGNI, *Cavalleria rusticana* (EA 1976), *L'amico Fritz* (EA 1968)
 MOZART, *Idomeneo* (1964, EA 1982, DVD) [rôle d'Adamante, puis d'Idomeneo en 1982]
 PONCHIELLI, *La Gioconda* (1979, EA)
 PUCCINI, *La Bohème* (1961, EA, DVD), *Madama Butterfly* (1963, EA), *Manon Lescaut* (EA 1992), *Tosca* (1976, EA, DVD), *Turandot* (EA 1972, 1977)
 ROSSINI, *Guillaume Tell* (EA 1979)
 STRAUSS (Johann), *Die Fledermaus* (1990, DVD)
 STRAUSS (Richard), *Der Rosenkavalier* (EA 1969, 1976)²⁴
 VERDI, *Aida* (1981, EA, DVD), *Don Carlo* (1992, DVD), *Ernani* (1983, DVD), *I Lombardi alla prima crociata* (1969, EA), *Luisa Miller* (1974, EA), *Macbeth* (EA 1971), *Otello* (1991, EA), *Rigoletto* (1961, EA, DVD), *La Traviata* (1961, EA, DVD), *Il Trovatore* (1975, EA, DVD), *Un Ballo in maschera* (1971, EA, DVD)

Tableau 4 – Compositeurs et ouvrages scéniques interprétés par Luciano Pavarotti ;
 entre parenthèses : date de sa prise de rôle au théâtre-; EA, enregistrement(s) audio-; DVD : vidéo(s)

Pavarotti a su en fait conduire intelligemment sa carrière, refusant les prestations scéniques qui pouvaient le mettre en péril (par exemple, *Guillaume Tell* de Rossini) et n'interprétant certaines œuvres que lorsque sa voix lui semblait prête à les surmonter (*Otello* de Verdi, en 1991, par exemple, comme les ouvrages des véristes)²⁵, les voix gagnant en volume avec l'âge et leur timbre devenant plus substantiel. Ces particularités s'ajoutant à diverses qualités physiques (hauteur du palais, larges pommettes, vaste poitrine²⁶), Pavarotti a pu contribuer efficacement à la renaissance et à la nouvelle prise d'importance de l'opéra, avec lequel le théâtre musical avait cherché vainement à rivaliser dans les années soixante. S'il n'a pas visé, quant à lui, à

¹⁹ Voir, par exemple, *L'Opéra autour du monde 2002-2003*, Paris, Le Fil d'Ariane, s. d., p. 497.

²⁰ Jamais chantée par Pavarotti au théâtre, tout comme quelques autres ouvrages qu'il a enregistrés (*Guillaume Tell*, *Macbeth*, *Maria Stuarda*, *Mefistofele*, *Norma*).

²¹ Il interprétera très peu en public quelques-uns de ces opéras : *I Capuleti e I Montecchi*, *La Gioconda*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Madama Butterfly*, *La Sonnambula*, *La Traviata*.

²² Très majoritairement en italien.

²³ Pavarotti a enregistré certains de ces ouvrages (*Andrea Chenier*, *I Pagliacci*, *Der Rosenkavalier*, *Turandot*) avant de débiter dans cette création au théâtre.

²⁴ Dans le rôle fugitif du ténor italien.

²⁵ Ce que viendra préciser le tableau 4 ci-dessous.

²⁶ On dit que celle d'Enrico Caruso pouvait aussi s'élargir de plus de vingt centimètres lors de l'inspiration (Helena Matheopoulos, *Les ténors du siècle de Caruso à Pavarotti*, Paris, La Martinière, 1999, p. 11).

renouveler le genre, il a indubitablement souhaité le porter à une perfection toujours plus grande, comme le communiquer au plus grand nombre, privilégiant la forte expression des ouvrages de Verdi (dont il appréciait particulièrement la variété du rôle de Riccardo dans *Un ballo in maschera*²⁷), même si ses deux autres personnages fétiches demeuraient le Rodolfo de *La Bobème* (avec laquelle il avait fait ses débuts en 1961 à Reggio Emilia) et Nemorino de *L'Elisir d'amore* en raison de sa joyeuse simplicité.

Des recherches scientifiques ont montré l'importance du tempo et des nuances, comme celle du timbre, et notamment du timbre de la voix humaine, dans la production de l'émotion musicale²⁸. Rien d'étonnant à ce que maints et maints qualificatifs tentent d'approcher, chez les critiques et les musicologues, la particularité vocale de Pavarotti en ce domaine : texture souple, élastique (*pastosa*)-; timbre *doux, velouté, balsamique* (adjectif sans doute non dénué de rapport avec sa ville natale de Modène...), *enseoleillé*, parfois *électrisant, envoûtant*... Pour cela, il se fondait, de son propre aveu²⁹, sur les « mots qui font le drame [...], qui *sont* la musique », et sur la plus réelle expression des sentiments qui les portent, d'où ces libertés parfois prises avec le rythme et le tempo, comme le souligne à plusieurs reprises le musicien qui fut le plus souvent à ses côtés, Leone Magiera³⁰.

Mais, comme on le sait, c'est surtout aussi par la qualité, la justesse et la force de son registre aigu que Pavarotti a commencé à susciter les réactions les plus enthousiastes. Rappelons-nous cette soirée new-yorkaise du Metropolitan Opera, le 17 février 1972, où il entonna en voix pleine les neuf contre-ut de Tonio – protagoniste heureux d'avoir obtenu le consentement nécessaire à son union avec Marie – dans *La Figlia del regimento* de Donizetti (« Pour mon âme quel destin ») : chair de poule assurée pour les spectateurs et dix-sept rappels pour l'interprète, bientôt sacré « roi du contre-ut ». Rappelons aussi que le rôle de Radamès (où il triompha plus tard dans l'*Aida* de Verdi) oblige l'interprète à monter une trentaine de fois jusqu'au *si* bémol aigu.

À force de travail, il est parvenu à réduire au minimum l'altération phonémique entraînée par la progression vers les aigus : son [i] teinté de [e], comme [u] (fréquent en italien) virant au [o], articulation des consonnes dentales et labiales rendue difficile par l'ouverture plus grande de la bouche... Sans insister ici sur l'indispensable maîtrise du *passaggio*³¹ (notamment ici entre le *mib*₃ et le *fa*#³²) ou des formants (harmoniques renforcés par les cavités de résonance), ce *singing formant*³³ qui permet à la voix de ne pas être couverte par les nombreux musiciens de l'orchestre : marques essentielles du bon chanteur professionnel.

²⁷ Luciano Pavarotti, *De vive voix*, *op. cit.*, p. 21.

²⁸ Voir Weixia Zhang et al., « The Effects of timbre on neural responses to musical emotion », *Music Perception*, 37/2, December 2019, p. 134-146. Et J. Robinson, « Emotional responses to music », dans *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, ed. Peter Goldie, New York, Oxford University Press, 2010, p. 651-680.

²⁹ Luciano Pavarotti, *De vive voix*, *op. cit.*, p. 256.

³⁰ *Pavarotti, visto da vicino*, *op. cit. passim*.

³¹ Voir Luciano Pavarotti, avec William Wright, *op. cit.*, chap. 16, « Réflexions sur le chant », notamment p. 256. Également Leone Magiera, *op. cit.*, notamment les appendices techniques.

³² Où « la voix doit paraître unie, sans couture [...], vous devez chanter comme la boîte automatique d'une Cadillac. » (Luciano Pavarotti, *De vive voix*, *op. cit.*, p. 256).

³³ Renforcement harmonique aux alentours de 2 500 à 3 000 Hz. Voir Claire Pillot-Loiseau, *Sur l'efficacité vocale dans le chant lyrique : aspects physiologique, cognitif, acoustique et perceptif*, Thèse, Paris 3, 2004. Et Id., Sophie Quatrocchi, Pascal Bézard, « Pourquoi le *singing formant* ? Données scientifiques et hypothèses musicologiques relatives à son apparition », *Médecine des Arts*, n° 26, 1998, p. 2-7 ; n° 27, 1999, p. 3-10 [voir <academia.edu> et <halshs.archives-ouvertes.fr>].

Toutes ces qualités se sont manifestées très tôt chez lui et sont apparues renforcées lorsqu'il a abordé le *lirico spinto* de la dernière manière de Verdi (*Aida*, *Otello*) ou de l'ultime Puccini, par exemple, dans ce qui demeure son interprétation la plus emblématique, celle qu'il porta en diverses occasions hors de la scène lyrique – et que les Trois Ténors entonnèrent ensemble lors de leur premier concert de juillet 1990 à Rome, ce « Nessun dorma » de *Turandot* où le triple « Vincerò » (« Je vaincrai »), lancé en conclusion, laisse vibrer en l'auditeur un indélébile frisson d'espoir. Pavarotti le reprendra en 1998 lors de la Coupe du monde de football et le fit résonner encore, pour la dernière fois, en 2006 lors des Jeux Olympiques de Turin³⁴.

Figure 1 – Giacomo Puccini, *Turandot*, livret de Giuseppe Adami et Renato Simoni d'après Carlo Gozzi, créé en 1926 à la Scala de Milan; fin de « Nessun dorma », air chanté par Calaf au début de l'acte III

UNE VASTE ACTIVITÉ DIVERSIFIÉE

L'émotion, telle que nous l'avons présentée³⁵, résulte ainsi souvent d'un changement provoquant chez le spectateur un mouvement de surprise, ou encore de la progression vers un paroxysme (notamment grâce à la montée de l'action dramatique, lors d'un crescendo ou dans l'aigu de la tessiture). Dans les années 1970 et 1980, Luciano Pavarotti parvint ainsi à un sommet de popularité dont témoigne par exemple, le 15 mars 1976, la présence de son visage enthousiaste de « Prince of Tenors » en pleine page couleur sur la couverture du magazine américain *Newsweek* (suivi, le 24 septembre 1979, d'une couverture semblable du *Time Magazine*, avec la mention « Bravo Pavarotti ! Opera's golden tenor »), popularité bientôt renforcée par quelques activités extérieures à ses prestations vocales opératiques, sur scène ou à l'écran³⁶ : les

³⁴ Le détail de la préparation de cette interprétation, enregistrée alors qu'il était déjà très affaibli, figure dans l'ouvrage de Leone Magiera, *op. cit.*, p. 187-188.

³⁵ Voir aussi notre article (« Voix – Émotion – Passion »), dans le premier numéro de la présente revue.

³⁶ Pour ne citer quelques exemples d'opéras filmés ou films : *La Bohème*, dans une mise en scène de Pier Luigi Pizzi, dir. James Levine (Chicago, 1972 ; DG 2005) ou *Rigoletto*, dans la mise en scène de Jean-Pierre Ponnelle,

concerts (en salle dès ses débuts, mais aussi en plein air pour des centaines de milliers de personnes³⁷), les transmissions télévisées (suivies par quelque 12 millions de spectateurs dès 1978 à New York), l'intérêt pour les jeunes chanteurs (master classes à la Juilliard School de New York, Concours Pavarotti de Philadelphie dès 1981³⁸, auxquels vint s'ajouter l'activité d'agent de son épouse qui créa en 1987 le *Stage Door Opera Management*), voire son travail occasionnel de metteur en scène (assisté, entre autres, de sa fille Cristina, pour *La Favorita* de Donizetti, à la Fenice de Venise en 1988 ou en 2004 pour *La Bobème* à Fano avec Beppe De Tomasi³⁹), comme l'élargissement de ses centres d'intérêt en direction de la variété⁴⁰ (voir le CD *Ti adoro*, 2003) et des musiques plus actuelles (dix éditions de *Pavarotti and Friends*, 1992-2003 à Modène)⁴¹, ou même les chevaux (depuis 1979, puis *Pavarotti International Horse Trials* à partir de 1991), la peinture⁴² (dès 1976, voir les expositions de ses tableaux, à l'huile comme à l'acrylique, figuratifs et riches en couleurs, signés « LuPa ») ou encore la gastronomie⁴³, sans oublier les succès désormais légendaires des Trois Ténors⁴⁴. Sa personnalité extravertie, son regard expressif, sa puissance de conviction, sa grande bonté, sa générosité (à l'œuvre dans de nombreux concerts de charité) lui ont valu en outre d'être nommé en 1998 messenger de la paix pour les Nations unies : nombreuses furent en fait ses actions en faveur de l'aide humanitaire, notamment pour les enfants des pays en guerre⁴⁵. Toutes ces indéniables qualités lui permirent naturellement de multiplier les adhésions à son art, bien diffusé sur un plan international : c'est en effet au Metropolitan Opera de New York qu'il a été le plus souvent programmé (près de 400 fois, de 1968 à 2004⁴⁶) et sa tournée de trois semaines en Chine de 1986 est bien connue⁴⁷,

chef d'orchestre Riccardo Chailly (1983 ; DG, 2006)-; ou encore *Aida*, sous la direction de Lorin Maazel (Scala, 1985 ; Arthaus Music, 2005).

³⁷ La quasi-totalité de ces précisions figurent dans l'ouvrage richement illustré que lui a consacré son épouse Adua Pavarotti, with Wendy Dallas, *Life with Luciano*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1992.

³⁸ Le Français Roberto Alagna en a été un brillant lauréat en 1998 (*Mon dictionnaire intime*, en collaboration avec Alain Duault, Paris, Le Passéur, 2019). Voir également Luciano Pavarotti, *De vive voix*, *op. cit.*, chap. 5, « Le Concours de chant de Philadelphie ». Aussi Andrea Bocelli, *A Luciano Pavarotti: un maestro per tutti. Un ricordo personale* (Milan, Mondadori, 2013).

³⁹ Giuseppe De Tomasi (1934-2016), acteur, librettiste, metteur en scène et réalisateur italien.

⁴⁰ Mais avant lui d'autres ténors d'opéra s'étaient déjà tournés vers ces répertoire : Tito Schipa (1888-1965) et Beniamino Gigli (1890-1957) avaient ainsi interprété bien des chansons, sans revenir sur le goût de Richard Tauber (1891-1948) pour l'opérette ou celui de Lauritz Melchior (1890-1973), le célèbre *Heldentenor* wagnérien pour la musique légère.

⁴¹ Il a ainsi chanté avec Sting ou Elton John, alors que Zucchero comme Lucio Dalla ont écrit chacun pour lui une chanson (Luciano Pavarotti, *De vive voix*, *op. cit.*, p. 266). Conçu pour élargir son audience, cette adhésion à l'univers des variétés, comme les concerts dans les stades ou même les prestations des *Trois Ténors*, lui valurent toutefois maintes critiques des artistes de l'univers classique, à commencer par Joan Sutherland (voir son entretien avec Jacques Schmitt de décembre 1996, paru dans *Le Nouveau Quotidien* de Lausanne, <resmusica.com>).

⁴² Tout comme Mario Del Monaco (1915-1982 ; lequel avait étudié aux Beaux-Arts), ou Enrico Caruso (1873-1921), au réel talent de caricaturiste, dont les dessins paraissaient dans *La Follia* (le journal italien de New York).

⁴³ Voir le livre récent, signé de Nicoletta Mantovani et Luca Marchini, *Alla Luciano*, Modène, Casa Museo Pavarotti, 2022 (24 recettes, anecdotes et photos).

⁴⁴ José Carreras (1946-), Plácido Domingo (1941-) et Luciano Pavarotti formèrent, de 1990 à 2003, un trio de ténors qui donnèrent d'inoubliables concerts (Rome, 1990 ; Los Angeles, 1994 ; Paris, 1998 ; Yokohama, 2002...), fondés sur un vaste répertoire allant des airs d'opéra ou de Broadway à la chanson napolitaine. Les retransmissions de ces spectacles atteignirent 800 millions de téléspectateurs dès 1990, sans doute 1,3 milliard en 1994, alors que leur premier enregistrement sur CD (1990) demeure sans doute l'album le plus vendu de tous les temps (15 millions d'exemplaires).

⁴⁵ Voir notamment les DVD *Pavarotti and Friends* pour les enfants de Bosnie ou du Liberia, pour le Cambodge ou le Tibet (label UMVD, 2001) ...

⁴⁶ Le détail en est consultable sur le site de ce théâtre (<archives.metoperafamily.org>).

⁴⁷ *Luciano Pavarotti in concert in China*, 1986 (DVD, Kultur, 1989). Et Luciano Pavarotti, *De vive voix*, *op. cit.*, chap. 7, « Un Italien en Chine » ou Leone Magiera, *op. cit.*, « Il viaggio in Cina », p. 111-120.

suivie de plusieurs autres, en Scandinavie (1987), Amérique du Sud (1987) ou Union soviétique (1988). Si la France ne put compter parmi ses lieux de prédilection, Paris sut cependant, à plusieurs reprises, lui manifester son intérêt, et la liste des salles ci-dessous y apparaît bien représentative de l'élargissement des audiences (de l'Opéra Garnier à l'Opéra Bastille, comme de Pleyel à Bercy, en passant par le Palais des Congrès, le Théâtre des Champs-Élysées et le Champ de Mars), sans oublier son passage dans de célèbres émissions télévisées, telles *Le Grand Échiquier* de Jacques Chancel ou *Champs-Élysées* de Michel Drucker. On notera aussi, pour les concerts, la présence quasi constante, en tant que pianiste ou chef d'orchestre, de son plus précieux ami Leone Magiera.

1965 :	concert salle Pleyel, avec Mirella Freni et l'Orch. de l'ORTF (dir. Nello Santi)
1974 :	Puccini, <i>La Bohème</i> à l'Opéra Garnier
1982 :	deux récitals à l'Opéra Garnier (piano, John Wustman ⁴⁸)
1983 :	Verdi, Luisa Miller à l'Opéra Garnier
1984 :	Verdi, <i>Requiem</i> , salle Pleyel et Palais des Congrès (dir. Daniel Barenboim)
1984-1985 :	Puccini, <i>Tosca</i> à l'Opéra Garnier
1987 :	Donizetti, <i>L'Elisir d'amore</i> à l'Opéra Garnier
1988 :	récital au Théâtre des Champs-Élysées ⁴⁹ (piano, L. Magiera)
1989 :	récital au Palais omnisports de Bercy (orch. dir. L. Magiera)
1992 :	Verdi, <i>Un Ballo in maschera</i> à l'Opéra Bastille ⁵⁰
1993 :	récital au Champ de Mars avec l'Orch. de Paris (dir. J. Levine)
1998 :	concert des Trois Ténors au Champ de Mars
1999 :	concert salle Pleyel avec l'Orch. de Paris (piano, L. Magiera)
2001 :	gala au Palais omnisports de Bercy (orch. dir. L. Magiera)
2005 :	concert d'adieu au Palais omnisports de Bercy (Orch. d'Île-de-France, piano et dir. L. Magiera)

Tableau 5 – Principales présences de Luciano Pavarotti à Paris

Un hommage lui fut rendu ensuite au Domaine de Saint-Cloud, à l'occasion du premier anniversaire de sa disparition, le 13 septembre 2008, en présence de Michel Drucker et Eve Ruggieri, par de nombreux artistes (Roberto Alagna, Lucio Dalla, Florent Pagny..., et un orchestre de 70 musiciens conduit par Pierre-Michel Durand). Plus tard, aux Folies Bergère, le spectacle *Belcanto, The Luciano Pavarotti Heritage* mêla à nouveau opéras et variétés (en novembre 2015, avec onze chanteurs, dix danseurs et orchestre).

Outre le succès de ses prestations scéniques qui lui valut de figurer dans le *Guinness Book of Records* de 1991 (souvenons-nous des 165 rappels obtenus à l'Opéra allemand de Berlin le 24 février 1988, plus d'une heure d'applaudissement à la fin d'une représentation de *L'Elisir d'amore*), les récompenses et distinctions diverses ne tardèrent pas à se multiplier (son épouse

⁴⁸ Voir des extraits de ces spectacles dans les archives de l'Institut national de l'audiovisuel (<ina.fr>) et, à propos de ce pianiste accompagnateur américain (né en 1930), *Pavarotti at Carnegie Hall* (en 1988, album Decca).

⁴⁹ Voir le programme sur le site <tce.archives.fr>.

⁵⁰ Pour les représentations à l'Opéra national de Paris, voir le site <memopera.fr> ; le 6 avril 1992, immense foule devant l'écran géant dressé près du théâtre (retransmission aussi à Lyon, Marseille et Aubagne).

en compte déjà 350 de 1965 au début des années 1990⁵¹) : Grammy Awards (six au total) pour ses enregistrements, disques d'or, émissions de radio et de télévision, film musical (*Yes, Giorgio* de Franklin J. Schaffner, 1982, MGM), séances d'autographes interminables d'où il ressortait le visage ankylosé par un constant excès de sourires (pour des milliers de personnes, à Los Angeles, comme à New York, ou à Paris, les 28 et 29 mai 1985), publicités (American Express, Lavazza, Siemens, vison Blackglama...), galas de bienfaisance, parade Columbus à New-York, sosie de cire grandeur nature au musée londonien Madame Tussauds⁵² depuis 1990, parfum (*Pavarotti* « for men », 1995), astéroïde baptisé de son nom (en 1999), décorations (en Italie, en France, à Monaco...), jusqu'à figurer – souvent *in memoriam* – sur les timbres-poste de divers pays. Car nul ne niera l'importance des messages visuels, des réalisations scéniques à la vie quotidienne⁵³, parfois en hommage posthume, telle cette 2730^e étoile portant le nom de Pavarotti depuis le 24 août 2022 sur le Walk of Fame d'Hollywood.



Figure 2 – L'effigie de Pavarotti sur quelques timbres-poste : Guinée-Bissau (2015), Italie (2009), Mozambique (2015), Roumanie (1999), Saint-Marin (2010), Togo (2011)

Sans oublier, après sa disparition, le grand nombre d'hommages, les expositions, l'intégrale de Decca (95 CD et 6 Blu-ray audio) parue en 2017 ou le biopic de Ron Howard (2019), riche en documents d'archives, tout comme les nombreux articles ou biographies le concernant⁵⁴. Depuis 2021, le théâtre communal de Modène a reçu le double nom de « Pavarotti-Freni », associant ainsi au nom du fameux ténor celui de la célèbre soprano Mirella Freni, sa partenaire à la scène comme au concert, née la même année que lui dans cette même ville⁵⁵. Sur un côté

⁵¹ Adua Pavarotti, with Wendy Dallas, *Life with Luciano*, op. cit., p. 143.

⁵² Ce célèbre établissement doit son nom à Marie Tussaud (1761-1850), sculptrice française expatriée en Angleterre, qui ouvrit à Londres son musée en 1835.

⁵³ Voir, entre autres, Syntyche Gbèhounou, François Lecellier, Christine Fernandez-Maloigne, « Extraction et analyse de l'impact émotionnel des images », *Traitement du signal*, 2012, p. 409-432 [hal.archives-ouvertes.fr]

⁵⁴ En français, on pourra consulter les biographies dues à Ève Ruggieri (Lattès, 1993) et Alexandre Latour (Hors Collection, 2007), comme Yannick Coupannec, *Luciano Pavarotti, les images d'une vie* (préface de Richard Martet, Paris, Verlhac, 2008) ou le DVD *La légende et la vie de Luciano Pavarotti* (EMI, 2006).

⁵⁵ Voir Leone Magiera, *Mirella Freni*, Milan, Ricordi, 1990. Ou Mirella Freni, conversando con Giuseppe Gherpelli, *Mio caro teatro*, Modène, Artioli, 1990. Et Micaela Magiera, *La bambina sotto il pianoforte. Storie d'amore e di musical nella Modena di Mirella Freni, Leone Magiera and Luciano Pavarotti*, Modène, Artestampa, 2019.

de cet établissement vint s'élever aussi un monument en bronze (dû au sculpteur Stefano Pierotti et dévoilé en 2017) : bras largement ouverts, large sourire, nœud papillon et queue de pie à vastes basques, main gauche pourvue de l'immanquable grand mouchoir de concert, Luciano Pavarotti pouvait saluer ainsi en permanence ce public tant aimé.

S'il est désormais certain que la musique éveille l'hormone du plaisir, ces souvenirs auditifs ou visuels, étendus à tant d'activités et de lieux différents, ont dû faire naître également bien des réactivations de passion et des retours d'émotion sur la planète. L'économiste français François Meunier a même dénommé « effet Pavarotti »⁵⁶, la façon dont le dominant étouffe quasi inéluctablement ses suivants par ses succès et son omniprésence, dans le cadre de la mondialisation. Il ne faut pas oublier que les spécialistes semblent maintenant certains que le cerveau complète nos perceptions, en fonction des circuits précédemment tracés, c'est-à-dire selon nos expériences ou nos convictions, et que ceux-ci peuvent parfaitement se construire dans notre mémoire à partir de morceaux disparates⁵⁷, d'où l'importance des souvenirs les plus divers.

Comment ne pas conclure en rappelant que la principale intention déclarée de ce fameux ténor fut toujours celle de « plaire » au public⁵⁸ ? Pavarotti vient appuyer ainsi l'affirmation de Descartes, lequel ne donnait d'ailleurs guère d'autre fonction à la musique⁵⁹. Pour cela, le fameux ténor n'a jamais ménagé ses forces, appliquant le conseil donné par son premier professeur⁶⁰ (comme déjà fugitivement par Beniamino Gigli en 1949), et développant sans cesse sa propension à l'étude et au travail vocal. Mais, au terme de tous ses voyages et en dépit de l'apparente diversité des publics, il a pu affirmer que l'émotion lui semblait être la même sur tous les continents⁶¹. Certes, les signes de la satisfaction, du contentement, de la joie née de son rare talent vocal se traduisaient généralement par des manifestations identiques : applaudissements, rappels, demandes d'autographes, visages épanouis, compliments... À n'en pas douter, ce qui nous attire dans la musique, c'est précisément l'expérience émotionnelle, qui nous permet d'ailleurs d'apprécier en profondeur la singularité d'un interprète. En retour, Pavarotti veillait toujours à ce que ses fans bénéficient d'un traitement digne de leur enthousiasme.

Ce tenorissimo, divino, dit aussi « ténor du peuple », « star du belcanto », « super-star de l'opéra », « ténor du siècle », « chanteur lyrique le plus emblématique de sa génération »⁶², n'a donc pas

⁵⁶ Ou théorie du « winner takes it all » (François Meunier, « Les hauts salaires dans la banque : talent ou collusion ? », *Revue française d'économie*, vol. 22, n° 1, 2007, p. 49-71).

⁵⁷ Daniel Levitin, *De la note au cerveau. L'influence de la musique sur le comportement*, trad. de l'anglais (2006) par Samuel Sfez, Paris, Héloïse d'Ormesson, 2021, p. 126 et 161. Cet auteur souligne à ce propos que, dans le cerveau humain, les amygdales cérébelleuses, centres des émotions, sont proches de l'hippocampe, qui stocke et récupère nos souvenirs.

⁵⁸ Voir Luciano Pavarotti, *De vive voix*, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁹ « Le but de la musique est de plaire, et d'émouvoir en nous des passions variées » (René Descartes, *Compendium Musicae* [Abrégé de musique], 1618, éd. 1650, 89,4).

⁶⁰ Comme en témoigne la photo que lui dédicâça en 1957 Arrigo Pola avec ces mots : « Studia e sii tenace » [Travail et avec ténacité] (reproduite dans ADA Pavarotti, with Wendy Dallas, *Life with Luciano*, *op. cit.*, p. 29).

⁶¹ Luciano Pavarotti, *De vive voix*, *op. cit.*, p. 136.

⁶² *Ouest-France*, 12 septembre 2007. Assertion prouvée, s'il en était besoin, par les résultats du « sondage [national] du siècle » sur les chanteurs, réalisé par le CSA pour *Le Parisien*, la télévision (la Cinquième) et *Aujourd'hui en France*, les 26 et 27 novembre 1999 auprès de 1016 personnes : Pavarotti y occupe la 6^e place (16 %), après Les Beatles (28 %), Johnny Hallyday (26 %), Charles Aznavour (25 %), Charles Trenet (21 %) et Elvis Presley (19 %), mais

fait mentir l'affirmation selon laquelle les artistes aussi totalement engagés dans leur art peuvent apparaître comme de véritables athlètes de l'émotionnel, recevant, se renvoyant et transmettant aux spectateurs sentiments et passions. Il l'affirme d'ailleurs clairement lui-même : « Il faut toujours guetter les occasions de projeter une émotion juste au moment nécessaire »⁶³. L'exposition romaine de 2008, *Luciano Pavarotti: l'uomo che emozionò il mondo*⁶⁴, met du reste bien l'accent aussi sur cette spécificité comme sur l'universalité de son talent et sa célébrité, bien méritée également par sa victorieuse entreprise de démocratisation de l'art lyrique⁶⁵.

devant Yves Montand (7^e avec 14 %), Frank Sinatra (13 %), Maurice Chevalier (10 %) et Michael Jackson (10^e avec 9 %)-; voir le détail dans *Le Parisien* du 17 février 1999 ou l'article de *Libération* du lendemain.

⁶³ Luciano Pavarotti, *De vive voix*, *op. cit.*, p. 265.

⁶⁴ Complesso del Vittoriano, 17 ottobre-8 dicembre 2008, a cura di Alessandro Nicosia, Milano, Skira, 2008.

⁶⁵ Très représentative aussi de cette volonté, la collection « Pavarotti présente », en CD ou cassettes Decca, conçues en diverses langues, « pour que chacun trouve sa voie vers l'opéra » (publicité présentée, par exemple, plusieurs fois à la télévision française, d'après les archives présentes à l'INA).

LUCIANO PAVAROTTI E LA SUA MODENA

Fabio Ceppelli

Responsabile della promozione del Teatro Pavarotti-Freni di Modena

Un legame da sempre e per sempre

Dire Luciano Pavarotti in ogni parte del mondo significa dire MAGIA. Una voce senza confini, una personalità che conquista, un'artista che segna le emozioni di chiunque abbia la fortuna di ascoltarlo. E si può usare il verbo ancora al presente perché per immensi artisti come Luciano Pavarotti, la morte non segna la fine...la voce, le emozioni, l'Arte per fortuna sono eterne.

Per una persona nata e vissuta a Modena, come me, dire Pavarotti significa dire una parte della propria storia. In una città piccola, di provincia, amante dell'opera, ricca e generosa al contempo, sono centinaia le persone che hanno un ricordo diretto di Luciano Pavarotti, un incontro, casuale, di amicizia, professionale.

E anch'io tra questi. Ero un giovanissimo inviato, poco più che ventenne, di un quotidiano locale presso il Concorso ippico che il Maestro per vari anni ha organizzato nelle sue tenute di Santa Maria di Mugnano, in uno spicchio di campagna modenese che per alcuni giorni diventava centro del mondo.

Per una settimana all'anno questa campagna con casolari vigneti, bovini da latte diventava una "Ascot alla modenese" con Principi arabi, Reali giunti direttamente da Buckingham Palace, celeberrime star della musica internazionale, campioni internazionali di equitazione. Un micromondo che suscitava in me, come in moltissimi altri, una sensazione di meraviglia, come se si potesse toccare con mano l'impossibile.

Con immenso entusiasmo ogni giorno arrivavo al Concorso Ippico e cominciavo a "trovare" storie da raccontare ai lettori: personaggi, situazioni, emozioni che potessero trasmettere il senso pieno di un evento tanto inusuale per una realtà come la nostra.

Un giorno, come facevo sempre, ero ai piedi della grande tribuna d'onore allestita con tavoli per i pranzi degli invitati e, come consuetudine, chiedevo ad alcuni degli steward in servizio, se avessero già visto arrivare alcuni dei personaggi previsti nella giornata. Seduto al suo tavolo proprio sopra di me c'era il Maestro Pavarotti, verso il quale, sinceramente, io nemmeno riuscivo ad alzare lo sguardo per timore di disturbarlo o di essere inopportuno. A un certo punto sento la sua voce "Giovanotto, giovanotto"...si incredibilmente chiamava proprio me. Sono passati alcuni minuti prima che io capissi, o meglio solo immaginassi, che chiamava proprio me.

"Giovanotto, dopo ti dico io chi arriva, adesso però aspetta perché devo guardare la gara di questo cavallo che mi interessa...Intanto mangia un po' di parmigiano". Il Maestro sul suo tavolo aveva sempre parmigiano e ciliegie. Ecco l'incredibile: aveva sentito la mia domanda allo steward, forse, penso io, aveva visto anche la mia timidezza e il rispetto di non volerlo certo disturbare, e fu lui a mettermi a mio agio, addirittura ad offrirmi un po' del suo parmigiano.

Questo ricordo porto sempre nel cuore: un uomo immenso, un artista mondiale che aveva prima di tutto un pregio straordinario: mettere a proprio agio chiunque, essere accogliente, darti una sensazione di totale normalità.

Dopo la gara del cavallo, in effetti il Maestro mi disse chi stava per arrivare quel giorno, ma sinceramente a quel punto era per me passato tutto in secondo piano. Io mi allontanai, al termine della conversazione, dalla tribuna d'onore carico di riconoscenza, di emozione e di sincera commozione per quel gesto di straordinaria "normale" accoglienza.

Questo episodio non è per me soltanto un ricordo, uno splendido ricordo. Me lo porto dentro ogni giorno nella vita professionale come in quella privata. Nei tanti anni successivi a quell'incontro col Maestro mi è capitato, ovviamente, di incontrare tantissime persone, e vari personaggi anche del mondo artistico e culturale. Raramente, molto raramente, ho intercettato la stessa "grandezza umana": in un mondo, come quello attuale, dove purtroppo vince presunzione ed eccessiva opinione di sé, per fortuna non in tutti, l'esempio di umiltà e propensione verso gli altri di un immenso personaggio come Pavarotti è un elemento da tenere molto caro e ben presente. E' un insegnamento che, come accade quando hai la fortuna di intercettare certe persone, rappresenta un valore importante e ti aiuta a strutturare il tuo "stile di vita".

Negli anni seguenti il Concorso Ippico fu sempre arricchito dal Pavarotti & Friends, altro esempio della generosità del maestro che realizzo' grandi progetti benefici, che tutto il mondo conosce e che ho avuto la fortuna di seguire in tutte le sue edizioni.

Lady Diana, Elton John, Lisa Minelli, Bono degli U2...il mondo della politica, della moda, della musica internazionale calava a Modena, nel Regno di Big Luciano per omaggiare uno degli uomini piu' grandi che il mondo abbia potuto conoscere.

E quell'uomo era di Modena; sceglieva Modena sempre per questi eventi, voleva portare il mondo a casa sua, voleva fare festa, fare musica, fare beneficenza (quanta beneficenza ha fatto Pavarotti con i suoi show!!) a Modena, nella sua terra, nei luoghi dove lui era, ancor piu' di sempre, se stesso.

Quanta gratitudine Modena deve avere per Lui. Negli anni successivi alla sua morte è stato intitolato a lui il teatro della città, è stata collocata una statua, sono state realizzate numerosissime iniziative in suo ricordo. Tutto questo è doveroso e sempre di piu' si deve fare. Ma la cosa migliore è mantenere sempre viva nei ricordi di ciascuno di noi la gratitudine per l'Arte immensa che ci ha donato, per la sua generosità, per la sua umanità... chi l'ha conosciuto personalmente puo' tenere ben stretti i ricordi nella memoria, chi l'ha conosciuto come Artista puo' tenere ben strette le emozioni; e tutto questo ci consente di dire che Luciano è qui e ancora una volta e per sempre ci fa sognare.

LUCIANO PAVAROTTI : ARTISTE COMMERCIAL OU POPULAIRE ?

Gilles Demonet
Professeur des universités à Sorbonne Université

Après le concert d'adieu de l'artiste à Paris le 17 mai 2005 au Palais omnisport de Bercy, le critique Jacques Longchamp parle dans *Le Monde* d'une « entreprise purement alimentaire » et il décrit ainsi l'apparition de Luciano Pavarotti :

La salle comble (15 000 personnes) assurait le résultat commercial de l'affaire ; l'artiste n'avait qu'à paraître pour convaincre, ouvrant tout grands les bras (le mouchoir blanc traditionnel pendant à la main gauche) pour embrasser tous ces braves gens et laisser venir à lui les petits millions⁶⁹.

À la mort du ténor en 2007, Renaud Machart, alors en charge de la rubrique musicale du même périodique, continue dans la même veine en écrivant que « Le goût du succès et de l'argent entraîne[ra] Pavarotti à lancer, en 1990, l'aventure des "Trois Ténors" qui fait ses débuts à l'occasion de la Coupe du monde de football⁷⁰. » Il présente le ténor italien comme celui des trois qui aurait le plus perverti l'art lyrique :

[Domingo] a toujours flirté avec la musique populaire mais [Pavarotti], après l'expérience très rémunératrice des "Trois Ténors", lancée en 1990 avec son collègue et José Carreras, est allé très loin dans le dévoilement de son répertoire⁷¹.

Ces appréciations témoignent de la constance d'un quotidien de référence considéré comme « intellectuel », qui stigmatise l'inflexion commerciale donnée par l'artiste à sa carrière à partir des années 1990. Elles s'opposent aux jugements qu'une autre presse, notamment régionale, émet aussi à l'occasion du décès de l'artiste. Ainsi, *La Dépêche du Midi* titre « Luciano Pavarotti, l'enchanteur populaire qui a démocratisé l'opéra » et le qualifie de « ténor du peuple ». Se référant aux mêmes événements que le ténor a initiés ou auxquels il a participé, le journaliste écrit :

Que ce soit avec les "Trois Ténors", avec les chanteurs des "Pavarotti and Friends", ou seul en scène, les concerts du colosse italien ont rassemblé des millions de spectateurs, des milliards de téléspectateurs et ont contribué à la vente de quelque 100 millions d'albums, un record dans le registre classique⁷².

Pour apprécier de manière aussi différente un même phénomène, deux rhétoriques s'affrontent, qu'il serait simplificateur de réduire à la relation entre Paris et la province, ou entre des sensibilités politiques opposées. Elles font émerger, en les opposant, deux adjectifs,

⁶⁹ Jacques Longchamp, cité par Renaud Machart, *Le Monde*, 6 septembre 2007 (https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/09/06/trois-tenors-et-beaucoup-de-gros-sous_951731_3382.html, consultation en ligne, décembre 2022).

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Renaud Machart, *Le Monde*, 22 décembre 2018 (https://www.lemonde.fr/television-radio/article/2018/12/22/pavarotti-chanteur-populaire-un-tenor-pop-jusqu-a-la-demesure_5401447_1655027.html, consultation en ligne, décembre 2022).

⁷² Article non signé, *La Dépêche du Midi*, 5 octobre 2007 - <https://www.ladepeche.fr/article/2007/09/06/9971-luciano-pavarotti-l-enchanteur-populaire-qui-a-democratise-l-opera.html>

populaire et commercial, qu'il est courant d'associer, mais qui revêtent des sens très différents et qui, tous deux, selon le contexte, peuvent prendre une connotation négative, voire méprisante. Notre propos n'est pas de nous livrer à une analyse sémantique, mais de nous demander s'il est raisonnable d'opposer ces deux qualités.

LE CONCERT « FONDATEUR » DE ROME (1990)

C'est le 7 juillet 1990 qu'a lieu le premier d'une longue série de concerts-événements organisés autour de Pavarotti, à son initiative ou auxquels il prête son concours. Rappelons brièvement le contexte.

Cette année-là, l'Italie accueille la finale de la coupe du monde de football, événement d'une grande portée médiatique, économique et politique. Dans ce cadre est programmée une autre manifestation, musicale celle-ci, dans un lieu patrimonial et historique de la capitale italienne (les thermes de Caracalla) dont la taille, la situation géographique et la configuration technique permettent d'accueillir en plein air un public de 6 000 personnes. Du reste, cet édifice antique est, de longue date, partiellement dédié à l'art lyrique puisqu'il accueille depuis 1937 la saison d'été de l'Opéra de Rome. Le concert revêt un caractère d'événement, au sens où il présente plusieurs caractéristiques exceptionnelles : l'occasion qu'offre le Mondial, un lieu exceptionnel, la réunion des trois ténors les plus célèbres de la planète (José Carreras, Plácido Domingo et Luciano Pavarotti) et son objet caritatif (lever des fonds en faveur de la fondation dédiée à la lutte contre la leucémie qu'a créée José Carreras après s'être lui-même relevé de cette maladie). Diffusé en direct dans le monde entier et capté sous différents formats (cassette, CD et DVD), il repose entièrement sur les chanteurs, les autres artistes les accompagnant faisant office d'adjuvants : un orchestre constitué de musiciens de l'Opéra de Rome et du Mai musical florentin et dirigé par Zubin Mehta, alors directeur musical de cette institution et dont la réputation est bien établie auprès du cercle réduit des amateurs de musique. Le programme dure près de deux heures et fait alterner des extraits d'opéras italiens (*Tosca*, *l'Arlesiana*, *Turandot*), d'opérettes viennoises, de zarzuelas et de comédies musicales, des chansons napolitaines, des chansons célèbres (*La Vie en rose*, *Granada*).

LES AVATARS DU CONCERT DE 1990

La formule du « concert des Trois Ténors » est reprise à l'identique à l'occasion du Mondial de football de Los Angeles en 1994, qui permet en outre au public d'entendre des extraits d'opéras français (*Le Cid*, *Werther*) et qui consacre le succès considérable de l'air *Nessun dorma*, tiré de l'acte III de *Turandot*. L'orchestre, toujours dirigé par Zubin Mehta, est alors celui de la Philharmonie de Los Angeles. Le trio se reforme à plusieurs reprises à travers le monde, en particulier pour les coupes du monde de football de 1998 à Paris, au Japon en 2002, mais aussi à l'occasion des Jeux olympiques d'hiver à Turin en 2006.

Parallèlement, cette formule connaît une autre déclinaison dans laquelle Pavarotti s'entoure non pas d'autres chanteurs lyriques, mais de vedettes issues d'univers musicaux différents (Sting, Lucio Dalla, Zucchero, Elton John, Stevie Wonder, Céline Dion, Mariah Carey, Ricky Martin, etc.) et qui sont réunis sous l'expression de « *Pavarotti and friends* ». Entre 1992 et 2003, dix concerts ont ainsi lieu et sont enregistrés à Modène, ville où l'artiste est né et décédé. Ils se caractérisent par leur objet caritatif (en faveur des orphelins, des enfants et des

réfugiés de plusieurs pays en guerre) et par un mélange des genres plus marqué encore que dans la formule initiale, le ténor se produisant dans un répertoire populaire très éloigné du sien.

DES CONCERTS EN PARTIE INNOVANTS

En réalité, les caractéristiques qui confèrent à ces concerts un caractère d'événement ne sont pas toutes nouvelles dans le domaine de la musique savante. Rappelons que les chanteurs lyriques se produisent habituellement dans deux types de manifestations : les représentations d'opéras dans un théâtre et les récitals dans une salle de concert ou un théâtre. Le contenu artistique est par nature différent, de même que les contraintes pesant sur les artistes. Une série de représentations dans un théâtre lyrique exige de leur part une plus grande disponibilité, en les empêchant notamment d'accepter d'autres engagements pendant la durée des répétitions et entre les représentations qui ne peuvent pas se succéder chaque jour. Ils doivent également fournir un effort de mémorisation important et se prêter aux exigences du chef et du metteur en scène.

Enfin, le montant des cachets proposés est habituellement limité, au sein de chaque théâtre, voire en vertu d'accords de *top fee* conclu entre grands théâtres, afin d'éviter les risques de jalousie entre artistes et les effets inflationnistes. Le récital, en revanche, demande moins d'efforts, moins de disponibilité et offre plus de souplesse en matière de rémunération. Si certains commentateurs semblent éprouver des difficultés à classer les concerts de Pavarotti (« Ce n'était pas un concert classique. Pas davantage un opéra⁷³ »), il faut reconnaître que ces schémas ont depuis longtemps fait l'objet de variations et que le plein air est assez courant, qu'il s'agisse de représentations intégrales d'ouvrages ou de concerts et de récitals. À cet égard, bien avant 1990, Luciano Pavarotti s'était déjà produit à plusieurs reprises devant de vastes auditoires, comme en 1984 au Madison Square Garden à New York, ainsi que le rappelle son ancien agent, Herbert Breslin⁷⁴. De même, l'enjeu caritatif n'est pas nouveau dans les concerts lyriques, ainsi qu'en témoigne dès 1944 celui dirigé par Toscanini au profit de la Croix-Rouge (Madison Square, New York, 25 mai 1944) devant 18 000 personnes et par plus de 1 000 exécutants, comprenant au programme non seulement des pièces de circonstance, mais aussi des extraits symphoniques d'ouvrages wagnériens et tout le troisième acte de *Rigoletto*.

La véritable originalité du concert de 1990 tient sans doute à son élément déclencheur, une manifestation sportive, et à la présence de vedettes internationales du chant lyrique qu'on aurait pu légitimement considérer comme concurrentes⁷⁵, mais qui se comportent en réalité comme des amis faisant preuve de solidarité à l'égard de l'un d'entre eux. Ce qui pourrait presque sembler une anomalie renforce le caractère exceptionnel et émotionnel du moment.

Le cadre juridique et économique

Les motivations économiques sont loin d'être étrangères à la production et à la diffusion de musique, y compris savante. Depuis le XVIII^e siècle, l'opéra est en partie aux mains d'entrepreneurs, qu'il s'agisse des *impresari* en Italie ou, en France, des bénéficiaires de privilèges, puis des directeurs entrepreneurs. Comme l'écrit Joël-Marie Fauquet dans une

⁷³ Bruno Courtois à propos du concert donné à Paris le 16 octobre 2001, *Le Parisien*, 17 octobre 2001 (<https://www.leparisien.fr/amp/culture-loisirs/pavarotti-a-bercy-commercial-17-10-2001-2002516907.php>, consultation en ligne, décembre 2022).

⁷⁴ Herbert Breslin et Anne Midgette, *Le Roi et moi* (trad. de l'américain), Bernay, City Éditions, 2005, notamment p. 171-172.

⁷⁵ Ce qu'ils sont bien, au moins pour ce qui concerne Plácido Domingo et Luciano Pavarotti. Voir *ibid.*, p. 161-165.

formule lapidaire et éloquente, le concert « est un des éléments essentiels qui concrétisent la présence de la musique dans l'économie de marché⁷⁶ ». Rappelons également que le violoniste Carl Flesch comparait l'activité de l'agence artistique Hermann Wolff à la fin du XIX^e siècle à celle d'une bourse chargée, comme pour des produits agricoles et industriels, de centraliser les commandes d'artistes et de fixer leur prix⁷⁷.

Dans le domaine lyrique, genre dont les coûts de production sont parmi les plus élevés du spectacle vivant, nombreuses ont été les tentatives pour organiser des spectacles dans des espaces très vastes, permettant de toucher en une soirée un public de plusieurs milliers de personnes, particulièrement au XX^e siècle. Qu'il s'agisse de représentations en plein air (en France Béziers, Orange ; en Italie Vérone, Rome) ou dans des lieux totalement clos (en France, ce qui s'appelait alors le Palais Omnisports de Bercy) ou dans des stades sportifs, il est depuis longtemps courant de rassembler un public dans des espaces dédiés à d'autres activités afin de limiter le risque financier⁷⁸.

La question posée par les manifestations dont Luciano Pavarotti est le centre de gravité et dont, au fil du temps, les enjeux financiers sont de plus en plus commentés au détriment des aspects artistiques, est celle de la rémunération du ténor et, par conséquent, du schéma contractuel dans lequel elle s'inscrit. Traditionnellement, un chanteur lyrique noue une relation juridique avec au moins deux catégories de professionnels : un producteur, tel qu'un théâtre d'opéra, qui l'engage en lui promettant une rémunération forfaitaire, appelée traditionnellement « cachet », et un agent qui a pour fonction de lui trouver des engagements, de les négocier et de veiller à leur bon déroulement. L'artiste rémunère ensuite son agent sur la base d'un pourcentage, convenu préalablement, du cachet qu'il perçoit. Un tel mécanisme présente un avantage considérable pour l'artiste qui n'est pas exposé au risque de mévente des billets, sa rémunération étant indépendante du taux de remplissage. Cet avantage se transforme en inconvénient si la demande est infinie et si le public est prêt à payer des prix élevés.

Par ailleurs, si le concert est organisé dans une salle de concert ou d'opéra, il ne peut en tout état de cause rassembler plus de monde qu'il y a de sièges disponibles, leur nombre ne pouvant excéder les limites imposées par les lois de l'acoustique. Pour satisfaire le public que ne peut contenir la salle, la solution logique consiste à dupliquer le concert, ce qui signifie doubler les coûts. Le spectacle en plein air permet de neutraliser cet inconvénient et, en premier lieu, de réduire considérablement le niveau de risque du producteur.

S'agissant du montant de la rémunération de l'artiste, deux options sont en principe ouvertes pour que celui-ci bénéficie également de la jauge accrue offerte par le plein air : négocier un cachet plus élevé que celui perçu dans une salle de concert ou un théâtre d'opéra ou devenir soi-même producteur (directement ou par l'entremise d'une société créée à dessein) et percevoir ainsi l'intégralité de la recette de billetterie une fois déduits les frais (technique, communication, location du lieu, rémunération des autres artistes). Si l'on en croit celui qui fut

⁷⁶ Joël-Marie Fauquet, « Concert », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 299. Raymonde Moulin, à propos de l'évolution de la situation de l'artiste au XIX^e siècle, écrit pour sa part que « aux impératifs de la commande ont succédé les contraintes insidieuses de la demande ». Raymonde Moulin, *De la Valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, p. 19.

⁷⁷ Carl Flesch, *The Memoirs of Carl Flesch*, trad. en anglais du texte allemand par H. Keller, Londres, Rockliff, 1957, p. 133.

⁷⁸ Voir Gilles Demonet, « Vastes lieux non conventionnels », dans Hervé Lacombe (dir.), *Histoire de l'opéra français. De la Belle Époque au monde globalisé*, Paris, Fayard, 2022, p. 1044-1046.

son agent pendant 36 ans, et à défaut d'autre source, il convient de penser que Pavarotti a utilisé la première option et a progressivement négocié des cachets de plus en plus élevés pour ses concerts-événements.

Toutefois, il n'est pas interdit de penser que le schéma contractuel se soit dans la réalité progressivement complexifié de sorte que, à la fin, l'artiste perçoive la recette de billetterie déduite des frais, ainsi que cela est courant pour les artistes *pop*. En effet, son agent avait créé et dirigé une société chargée de gérer les intérêts de l'artiste, et il admet à demi-mot avoir produit certains concerts (et donc ne pas s'être cantonné au rôle d'agent). En outre, la plupart des concerts-événements, en particulier les concerts *Pavarotti and friends*, furent progressivement produits par celle qui devint sa femme au début des années 2000⁷⁹. Il convient enfin de ne pas oublier que la plupart de ces concerts ont fait l'objet d'une captation audiovisuelle dont l'exploitation constitue une source considérable de revenus complémentaires.

Incontestablement situées à la frontière entre plusieurs genres musicaux, ces manifestations ne pouvaient que soulever des questions. L'un des concerts des Trois Ténors donnés en Allemagne en 1996 en a ainsi posé une à la frontière entre musicologie et droit de la propriété intellectuelle, consistant à savoir si la chanson napolitaine *O Sole mio* relevait de la musique « classique » ou « de variété⁸⁰ ».

LES LIMITES ARTISTIQUES DU MODELE DU « CONCERT DES TROIS TENORS »

La viabilité du modèle incarné dans les concerts de Luciano Pavarotti ou autour de lui repose sur leur potentiel d'attraction d'un public très nombreux, au-delà (voire en dehors) de celui qui fréquente habituellement les théâtres lyriques. Elle dépend ainsi non seulement de la notoriété des artistes, mais aussi de celle des pièces interprétées, ainsi que de la campagne de communication qui doit viser un autre public que les habitués des salles et des festivals lyriques.

La première conséquence est que, dans le domaine de l'opéra, il existe peu d'ouvrages qui sont de nature à attirer un public de plusieurs milliers, voire dizaines de milliers, de personnes pour un soir. Hormis *Aida*, *Carmen*, peut-être *Turandot*, les tentatives de présenter d'autres titres sont rares et, à l'exception peut-être des Chorégies d'Orange, se sont souvent soldées par des échecs pour leur producteur. La forme longue de l'opéra, de même que les usages récents qui bannissent les coupures et exigent du public une concentration permanente, y compris quand l'action dramatique se relâche, tendent à produire un effet dissuasif sur le grand public. C'est pourquoi le format du « pot-pourri », mêlant musique savante et musique populaire, est privilégié, ce qui conduira Pavarotti à associer des artistes qu'on qualifie d'ailleurs davantage de populaires que de commerciaux.

⁷⁹ Herbert Breslin laisse par ailleurs entendre que, malgré le caractère officiellement caritatif des concerts initiés à Rome en 1990, une partie des recettes revenait en tout état de cause aux artistes.

⁸⁰ Herbert Breslin et Anne Midgett, *Le Roi et moi, op. cit.*, p. 262.

Ce modèle est en outre parfois perçu comme répulsif par le public habitué des lieux conventionnels, qui refuse par principe une amplification artificielle des voix, voire par certains artistes qui estiment qu'ils se dévaloriseraient en acceptant de tels engagements.

À REBOURS DE LA CONCEPTION FRANÇAISE

Deux raisons au moins peuvent expliquer, en France, la méfiance suscitée par les concerts-événements de Pavarotti. Elles relèvent d'une conception générale de la musique qui imprègne non seulement les décisions publiques, mais aussi une manière générale de penser opposant, d'une part, les artistes et les manifestations musicales concourant à l'intérêt général et de ce fait bénéficiant de l'attention et du soutien des pouvoirs publics et, d'autre part, ceux présentant un caractère commercial et qui en sont donc exclus.

La première raison est que, dans notre pays, les activités musicales s'inscrivent traditionnellement dans le champ du droit du travail. L'interprète, présumé vulnérable, mérite une protection spécifique dans le cadre de ses relations professionnelles, notamment avec les producteurs de concerts, et il n'est pas de meilleure protection que celle apportée par le Code du travail⁸¹. C'est pourquoi celui-ci (article L. 7121-3) pose comme principe que « Tout contrat par lequel une personne s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé être un contrat de travail dès lors que cet artiste n'exerce pas l'activité qui fait l'objet de ce contrat dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce. » Une rémunération consistant dans la billetterie d'un concert, revenu naturel d'un producteur, serait donc la négation même de cette présomption. Tel est, du reste, le sens de la seconde partie de l'article cité : un artiste percevant la billetterie du concert en devient le producteur, activité risquée dont le caractère commercial est attesté par le fait que, dans ce cas, il est censé s'être inscrit au registre du commerce. Nous devons à nouveau nous contenter de conjectures, les contrats étant couverts par le secret des affaires, mais le mode de rémunération des artistes pour les concerts en question, faisant dépendre directement ou non celle-ci de la jauge, semble relever davantage d'une activité strictement commerciale que d'une activité méritant d'être protégée par le droit du travail. Financés exclusivement par la vente de billets, les opérations de parrainage ou de mécénat, ainsi que l'exploitation des captations audiovisuelles, ces concerts-événements ne répondent de toute manière pas aux critères permettant en France de bénéficier de subventions publiques.

La seconde raison est liée à un enjeu qui est traditionnellement le domaine réservé de la sphère publique : la démocratisation de la culture et en particulier l'élargissement et le renouvellement du public des concerts de musique classique. Pierre angulaire des politiques culturelles en France depuis les années Malraux, il est cependant invoqué également par les promoteurs des concerts dont nous parlons ici. Pavarotti a toujours proclamé qu'il cherchait à toucher le plus grand nombre de personnes et à rendre populaire la « musique classique ». Les moyens auxquels il recourt, en particulier ceux du *cross-over* visant à la rapprocher de genres spectaculaires – qu'ils soient musicaux ou sportifs – dont le public est par nature plus large, ne sont certes pas ceux définis, mis en œuvre, financés et contrôlés par l'État. Sont-ils pour autant

⁸¹ La conception du droit français se veut tellement protectrice des intérêts des interprètes que les professions mêmes d'agent artistique et d'entrepreneur de spectacles (catégorie à laquelle appartient le producteur de concerts) sont réglementées elles aussi par le code du Travail, alors qu'elles revêtent avant tout un caractère commercial.

moins efficaces et moins légitimes ? Le fait qu'ils procurent aussi beaucoup d'argent aux artistes doit-il faire peser sur ceux-ci une présomption irréfragable d'hypocrisie ?

Malheureusement, il semble qu'aucune étude récente n'ait démontré que ce type de spectacle permettait véritablement une ouverture à un public plus nombreux et à un spectre social plus large⁸². Il ne fait cependant pas de doute que la conception française, à la fois en ce qu'elle survalorise le salariat dans la musique et qu'elle postule que seuls les formats de musique consacrés et subventionnés par l'État peuvent légitimement concourir à rendre l'art plus accessible, ne permet a priori pas d'assigner une place honorable aux concerts dont nous parlons ici.

EN GUISE DE BILAN

Face à l'impossibilité de se livrer à une analyse fine des mécanismes contractuels sur lesquels reposent les concerts auxquels Pavarotti a apporté son concours, et donc de l'affectation des recettes dégagées, nous nous bornons à émettre quelques hypothèses auxquelles nous conduit notre réflexion. Tout d'abord, ces concerts ont indiscutablement permis de présenter à un public nouveau des noms de compositeurs et des titres d'œuvres qui lui étaient sans doute inconnus. Malheureusement, comme du reste pour les actions de médiation culturelle, il est extrêmement difficile de démontrer qu'une partie significative de ce public s'est ensuite intéressée à la musique lyrique.

Ne méconnaissons pas non plus que les difficultés techniques, physiques et mentales imposées par un rôle entier croissent avec l'âge. Comme tant d'autres artistes lyriques, Pavarotti a progressivement privilégié les concerts-événements à mesure que sa voix commençait à perdre quelques-unes de ses qualités naturelles, sans pour autant s'éloigner totalement de l'opéra puisqu'il chanta encore à New York les rôles de Cavaradossi en 1991 et de Radames en 2001. Nous pouvons enfin penser qu'opposer les qualificatifs « populaire » et « commercial » revient à connoter différemment un même objet et n'est pas utile pour appréhender le « phénomène » Pavarotti. Cette opposition prend un relief particulier en France, contrairement à d'autres pays. À l'instar d'autres interprètes renommés, Luciano Pavarotti fait l'objet d'une entrée dans l'encyclopédie *Grove*, figurant notamment dans le volume *The Grove Book of Opera Singers* qui en est extrait. Les auteurs de la notice, Alan Blyth et Stanley Sadie, écrivent à propos de la série des concerts des Trois Ténors dans les années 1990 que « [they] brought opera to an unprecedentedly wide public ». Désireux de réconcilier les deux aspects de sa carrière, les musicologues concluent sans les opposer ni porter de jugement en affirmant : « Despite his enormous popular acclaim, Pavarotti was anxious to preserve his reputation as a serious artist, and his voice retained much of its colour and vibrancy into his 60s⁸³. »

⁸² Voir le texte, bien qu'il soit ancien, consacré aux représentations de *Nabucco* de Verdi en 1987, A.-M. Gourdon éd.,

Les Publics des grandes salles polyvalentes, Paris, CNRS Éd., 1991, p. 157.

⁸³ Laura Macy (éd.), *The Grove Book of Opera Singers*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 372-373.

LETTRÉS DE FRANCINE LEDUC À LUCIANO

David Christoffel
Producteur-chroniqueur radio

David Christoffel fait état d'un corpus imaginaire : les lettres de Francine Leduc à son amie pavarottiste.

Cher Luciano,

J'ai disposé une photo de vous devant moi. Je ne saurais trop vous dire quel âge vous avez sur ce cliché. Je serais bien incapable de dire à quelle étape de votre carrière elle a été prise. À vous regarder, je ne cherche pas à reconstituer une histoire ou à imaginer les péripéties qui ont émaillé un destin hors du commun. Au contraire, quand je scrute votre regard, j'y cherche quelque chose de commun. Je décèle une malice bienveillante qui m'intrigue. Que le sourire vous soit devenu naturel me sidère. C'est même dans l'espoir que la bonté puisse se révéler plus élémentaire qu'il m'arrive assez souvent de m'isoler pour revoir votre duo avec James Brown.

Alors, si je ressens une sorte de nécessité de m'adresser à vous, c'est pour tenter de soulager ce soupçon d'idolâtrie qui pourrait ronger la clarté dont votre voix m'illumine si spécialement. D'autant que certains de vos accents de séduction me résistent. Quand, par exemple, au milieu d'un récital au Hyde Park de Londres, vous vous mettez à dédier *Donna non vidi* mai à Lady Diana, c'est un peu comme le coup du rayon de soleil qui veut faire oublier la morosité, qui me fait l'effet d'une sorte d'attrape. N'allez même pas croire qu'on me l'a mal fait et que je n'attends jamais - et sans le savoir - que celui - ou celle - qui saura s'y prendre pour de vrai. Vous n'imaginez sans doute pas que j'ai pris des dispositions très fermes pour m'en prémunir. Je ne veux pas traiter avec la morosité. Je ne saurais que faire de vos histoires de rayon de soleil s'ils devaient être faits exprès.

Mais j'ai besoin de votre complaisance pour tenter le tour de force de vous dire pourquoi c'est à vous que je m'adresse. J'ai au fond tant de mal à me représenter votre visage blasé que je crois pouvoir trouver, dans l'idée que vous me lisiez, l'espoir d'une seconde vie. Comme elle est par nature moins crédule que la première, une seconde vie présente le risque d'être aussi beaucoup moins palpitante. En soi, je pourrais très bien m'engager dans une seconde vie sans votre concours, sans même que vous le sachiez. Mais vous ne finirez pas, que vous le vouliez ou non, d'incarner pour moi la preuve que tout peut recommencer. Ce n'est peut-être que cela qui me fait imaginer que tout est disposé pour qu'il y ait un peu d'affinités entre nous, même si vous comprendrez que je suis moi-même rompue de ces affinités, à les voir trop venir pour qu'elles arrivent à me réchauffer.

Bien sûr que votre façon d'appeler la paix est lumineuse. Et c'est exactement pour cela que je ne veux pas me prendre au jeu à tous les coups. Même si ce n'était pas votre intention et même si vous semblez laisser aux choses encore un peu de pouvoir pour régénérer vos attentes. En vérité, vous faites cela avec un allant sans égal et ce n'est pas tout à fait la raison pour laquelle je ne veux pas me prendre au jeu. C'est que je me suis fait la promesse de ne pas vous dire, au risque de vous voir en tirer un éclaircissement, de me prêter une morosité qui n'est pas la mienne pour pouvoir m'extorquer une sympathie qui n'est vraiment pas la meilleure chose qu'il faille attendre de moi.

À la lecture de cette lettre à Pavarotti, chacun peut penser que Francine Leduc n'est pas une mélomane comme les autres. Comme elle insiste à ne pas se laisser faire par l'idolâtrie, comme pour éviter à ses émotions de lui subtiliser le récit de son histoire, elle donne l'impression de prendre soin de ne pas ressentir la même chose que le reste de l'auditoire, jusqu'à se méfier des images un peu convenues que pourraient enfumer ses délices musicaux. On pourrait penser qu'elle se détourne des évidences pour s'assurer, face à tel opéra ou tel récital, d'y rencontrer bien des péripéties émotionnelles, dignes de permettre un récit quasiment romanesque. On pourrait même la soupçonner de s'intéresser à Luciano Pavarotti pour, avant tout, nourrir une posture : une sorte de bovarysme distingué qui la pousse à s'exposer à des situations spécialement problématiques pour le plaisir de se faufiler dans des démêlés existentiels à haut potentiel littéraire. Ce qui est peut-être encore plus sensible dans la lettre sur les Trois Ténors.

Cher Luciano,

Alors que je cherchais à lui expliquer ce qui peut quelquefois me retenir dans votre générosité inconditionnelle, mon amie Hélène m'a dit qu'elle préférerait Plácido Domingo. Il est vrai que mon amie Hélène a quelque chose de frivole. Je ne sais pas si son goût pour Domingo participe de cette bonne humeur énergique quasi permanente, mais je me sens fatalement très seule quand je commence à cibler, dans mon amitié, ce qui pourrait la borner.

J'ai besoin de vous entendre pour continuer. Votre sens de la ligne s'empare de mes égarements. Elle donne à mes envies une couleur rigoureuse mais encore si floue qu'il ne m'est pas possible d'en rester là. Vous voir si maître me donne une leçon de courage. C'est bien quand l'égaré gagne que la panique n'a rien à faire, même si on voit tous les jours des égarés ravis par les opportunités d'y trouver un désœuvrement fasciné. C'est pourquoi je ne vois pas très bien ce que mon amie domingo-maniaque va chercher avec toute sa frivolité. Et j'avoue me sentir un peu à l'écart de l'esprit de fête que sa joie débordante semble vouloir instaurer à tout moment. C'est d'ailleurs pourquoi, cher Luciano, vous pouvez compter sur ma retenue pour ne pas vous demander votre amitié. De toute façon, je sais trop bien que cela ne se demande pas. Mais en plus, je crois surtout que cela se donne un peu trop. Et tout le temps qu'on passe à faire toutes sortes de délibérations à savoir si on est ami un peu, beaucoup ou passionnément, est du temps que l'on ne prend pas à explorer tout ce qu'on peut échanger et expérimenter avec nos connaissances plus ou moins vraiment amicales. C'est ce que je me disais, l'autre jour, en dînant avec Hélène. Alors qu'elle s'entortillait à parler de Domingo en pensant probablement à toute autre chose, je me délassais à regarder Hélène si peu agacée que je ne l'écoute que d'une oreille. Car, tout en même temps, je me demandais si je ne serai pas davantage heureuse de la soirée si j'adoptais une attitude plus résolument attentive. Mais, surtout, je m'interrogeais : l'égaré ne peut-il devenir un grand et beau projet quand on lui donne les atours d'un transport moral ? C'est là que, tel un rituel, je prends soin de puiser dans votre projection si puissante comme un repère d'élégance.

Pourtant, je suis, moi, bien disposée à faire front sur la question de la frivolité. Mais faire front serait déjà trop d'emportement. C'est bien pour éviter ce genre d'impasse que j'aime votre façon toujours exacte. Alors même que je vous soupçonne parfois de certains chichis. Même si l'emphase vous va si bien, vous ne pouvez pas savoir comme il m'est difficile de contenir ce genre de soupçons.

Je crois que j'ai commencé à perdre confiance dans mon amie Hélène le jour où elle m'a offert le DVD des Trois Ténors. L'idée même qu'elle me traite comme une fan m'arrêtait. Tu vois, Luciano, rien dans les mots de « fans », de « groupies » ou même d'« inconditionnels », ne saurait désigner assez exactement la curieuse fascination qui, en plus de me faire des remuements intérieurs si particuliers, m'imposent de te les raconter. Heureusement, ces hésitations sont vite arrêtées par la musique. D'autant que mon amie domingophile était

impatiente que l'on regarde le DVD ensemble. Mais, à peine a-t-on écouté deux ou trois airs qu'elle a profité du confort du canapé devant la télé pour partir en comparatifs : Carreras ne devait-il avoir les articulations les plus soyeuses, vous vous voyiez attribuer la voix la plus transparente alors que c'est à Domingo qu'Hélène gardait jalousement le titre du meilleur moelleux vocal.

Parce qu'elle isolait tel qualificatif, parce qu'elle faisait comme tout un fétiche de telle vertu, ces manières de dire me laissaient sur ma faim. C'est comme quand on parle de vos superstitions. Je n'arrive toujours pas à croire votre peur du chat noir ou l'histoire du clou tordu en poche pour monter sur scène. Et je crois que si je me sens si réticente à ces images surtout surannées, c'est parce qu'elles viendraient enfermer le résumé de vos phobies et garder dans l'ignorance de votre dialogue avec la fortune.

Au lieu de chercher à se singulariser, Francine Leduc semble surtout chercher à protéger son écoute des fausses évidences. C'est un point qu'elle soulignait dans l'émission « Les secrets de Madame » qu'elle a animée de 2016 à 2018 sur La Radio Parfaite, la webradio du Printemps des Arts de Monte-Carlo. En disant qu'elle allait à ses premiers concerts « comme dans un refuge », elle thématise même ses soirées musicales comme le « parfait contraire des fêtes de fin d'année » pour s'attarder justement sur le fait qu'à la différence des fêtes communales, « personne ne vient trop à la sortie, vous demander des comptes sur ce que vous avez ressenti. Vous auriez de la nostalgie plein le visage, tout le monde trouverait que c'est dans l'ordre des choses, que vos élans de tristesse ne sont pas, comme dans les festivités communales, un affront aux organisateurs ou un manque de coopération au bon déroulement de la soirée. »

Au lieu d'entendre l'insistance de Francine Leduc à fixer l'exacte liaison entre le talent lyrique de Pavarotti et ses qualités humaines, on peut chercher comment la mélomanie lui donne l'occasion de parler de la vie, comment, écrasée par les urgences, elle peut d'un rien se disperser en opportunités plus ou moins pertinentes.

Cher Luciano,

J'ai pensé à vous hier soir en me faisant des boulettes de fromage blanc avec de la ciboulette ciselée. J'aime bien le mot « ciboulette ». Sa frivolité est assez retenue. Même sa bienveillance a quelque chose de reluisant sans un seul gramme de fatuité. Alors que le mot « ciselée » est d'office plus prétentieux. Il sent l'effort stylistique, il insinue une inquiétude dans notre gourmandise : un peu comme s'il voulait, à lui seul, désorienter notre appétit. Ce n'est pas à moi de tirer des leçons nutritionnelles à quiconque. Mais je me trouve facilement interdite devant le surfait lexical des intitulés de cuisine. Une prochaine fois, je vous enverrai une petite collection de métaphores musicales glanées au détour des menus gastronomiques⁸⁴.

Pour l'instant, vous dire que j'aurais bien aimé vous suivre pendant plusieurs semaines, épouser votre rythme de travail jusqu'à pouvoir éprouver, avec vous, assez d'épuisement pour conjurer la fascination, appréhender ce tragique de tous les jours, sans la magnificence des grands airs. Quand je parle de vous à certaines de mes connaissances, on me renvoie souvent les 17 rappels après les 9 contre-uts en 1972 au Metropolitan Opera, les dizaines de milliers de spectateurs réunis dans les stades, les dizaines de millions de disques vendus, les 150 rappels, les 7 ou 8 heures de signature d'autographes... Tous ces chiffres sont censés raconter votre puissance légendaire. Mais plus ils s'accumulent, plus je sens que tout l'intérêt que je pourrais vous porter serait surtout arrêté par une biographie réduite à une sorte de petit Guinness Book de vos records.

⁸⁴ Cf. conférence « Les métaphores musicales dans les menus gastronomiques » (Université François-Rabelais à Tours en 2016).

Parfois, l'idée que je pourrais être fan ou inconditionnelle donne l'impression que je miserais sur vous, Luciano, comme d'autres misent sur la Callas ou Roger Federer. Comme s'il y avait un sacrifice, un investissement, c'est-à-dire l'attente d'un retour, c'est-à-dire la certitude indubitable qu'il n'y aura pas retour à la hauteur de l'investissement ou qu'ils ne seront pas là où on les entend. C'est-à-dire : qu'il me faudra moi-même, par les lettres que je vous écris, par le temps que j'engage dans ma sidération à votre écoute, ajouter la recherche des occasions de tirer ma propre gloire à participer de votre glorification. Alors, vous le savez, il y a quelque chose de tragique à donner de soi sans compter, mais il n'y a rien d'obligatoire à en rajouter. Me considérer comme inconditionnelle reviendrait à jouer de la surenchère, à mettre le doigt dans un engrenage, à jouer à une sorte de concours à qui vous a vu le plus de fois, à qui a fait le plus de kilomètres pour venir vous écouter, à qui connaît le plus de détails de votre vie. Mais la seule chose que je retiens maintenant, c'est que le tragique n'a pas besoin qu'on en rajoute.

De lettres en lettres, Francine Leduc se déploie de plus en plus ouvertement comme un personnage de fiction, au bord du vraisemblable. Par ses adresses au ténor, elle tend à donner à la figure de la mélomane une consistance poétique à la hauteur de la stature lyrique imposée par Pavarotti et dont on peut entendre qu'elle soupçonne qu'un mélomane réel n'en aurait jamais la disponibilité. Mais de quelle poésie parlons-nous ? Dans la mesure où elle consigne ses émotions musicales sous l'angle quasi systématique de ce qui pourrait les empêcher, elle dessine une sorte de contrechant à l'idolâtrie.

Tout ce qu'elle souligne pour raconter sa relation à l'art de Pavarotti ressemble à une collection de banalités évitées. Comme si leur cumul méthodique devait permettre de dessiner en creux un autre Pavarotti, à la fois plus pur que celui donné par le star-system, plus ténu que le chanteur adulé par les fans, les groupies et inconditionnels... Mais si l'exercice d'idéalisation s'avère nécessaire d'une poésie alternative, peut-elle en effet se conquérir dans le simple témoignage des attermoissements d'une auditrice malmenée par le consumérisme qui a gagné les lieux de production lyrique ?

Cher Luciano,

Quand je me rappelle la phrase prêtée à Mozart – « je cherche les notes qui s'aiment » – j'ai tendance à m'avachir dans l'idée que cela devait faire drôle, à l'époque, un enfant qui résume ses premiers tâtonnements harmoniques à une histoire d'affinités entre les notes. Même s'il faudrait sûrement se méfier de ces répliques toutes faites. Que Mozart l'ait dite ou pas n'a rien d'une bonne raison pour se laisser prendre au p'tit jeu du père. Ce n'est pas que je n'ai pas envie de parler éducation avec Leopold, mais je ne crois pas trop dans le petit bal des immortels. Si c'est pour s'échanger des banalités dans l'espoir qu'elles seront plus éclatantes du seul fait qu'on veut pactiser avec des fantômes, ça excuse encore moins de prendre des airs supérieurs. Ne serait-ce que dire « à l'époque », ça donne ce côté « revenu de tout ». Le fait est que, depuis le temps, on ne cherche plus trop les notes qui s'aiment. Cela pourrait faire nunuche et, à toute époque, il y aura toujours des gens pour ne pas craindre le ridicule. Mais cela ferait de toute façon très gros tuyaux. Au fond, il y avait aussi un côté un peu gagne-petit dans les soirées de spiritisme organisées par Victor Hugo – quand, avec ses amis, il allait convoquer l'esprit de Mozart pour seulement lui extorquer un petit menuet bonus. C'est quand même étrange de croire aux esprits et de convoquer les plus grands pour se livrer à des échanges aussi ordinaires.

Vous, Luciano, j'ai chaque fois l'impression que vous embrassez les phrases sans vous soucier de la bonne entente entre les notes. Je vous soupçonne de surpasser la pression qu'il vous faut y mettre pour la dominer avec tellement de force que je me suis quelquefois demandé si vous le jouez, si vous aimez en jouer, si vous y mettez une insolence volontaire. Mais comme je n'avais pas réellement envie d'y répondre, j'évitais de me poser la question trop longtemps. De peur

d'être tentée de pencher d'un côté ou de l'autre, je profitais de la douceur de mon abstention comme d'un plaisir vulnérable, dans lequel il ne valait mieux pas m'attarder. Mais c'est souvent ça, avec vous. Quand, par exemple, je vous ai entendu dire dans une interview que vous aimez chanter le rôle du duc de Mantoue dans *Rigoletto* parce que personne ne voulait le faire et qu'il vous a rapporté beaucoup d'argent⁸⁵. D'ailleurs, je n'ai pas tout à fait compris si vous l'aimez parce que, personne ne voulant le faire, vous l'avez fait souvent ou parce qu'en effet, il en a fini par être si payant. Mais j'avais complètement la flemme d'aller imaginer les gens que cela aurait pu choquer. En plus, j'ai senti la délicate inconscience à l'idée que je pourrais éventuellement rentrer dans ce débat, à savoir si un chanteur devrait se laisser aller à dire des choses comme ça. Toujours incertaine de votre désinvolture, je me laissais plutôt iriser par votre regard plongeant et flottant d'où se dessine cette nappe qui adoucit le rugueux de la réalité, que par les gros mots comme « tenorissimo », « The King of High C », le « plus grand ténor du XX^e siècle⁸⁶ ».

Que Francine Leduc vienne alors buter sur les superlatifs qui étiquettent la gloire de Pavarotti avec des appellations surplombantes et, de fait, comparatives, me semble mériter d'être souligné. Si Leduc devait aimer Pavarotti pour des raisons superlatives, alors elle consumerait son temps libre à prendre le pont le plus long du monde, à dormir dans l'hôtel le plus haut, à visiter le sanctuaire le plus vieux de la région, monter l'escalier qui a le plus de marches au monde... toutes ces activités qui se veulent uniques pour, à la fin, ne rien vouloir que se cumuler. Au lieu de quoi, Francine Leduc creuse ce qu'il peut y avoir d'irréductible dans son attachement à Pavarotti, voire ce qui résiste dans son goût à tout ce qui, par ailleurs, peut expliquer son succès. Et, de ce point de vue, ce n'est pas un hasard si elle se distingue de son amie qu'elle désigne « domingo-maniaque ». Parce qu'il n'y a certainement pas tant d'espaces pour parler de la musique à l'endroit où elle nous touche, faut-il inventer une mélomane, en constituer le corpus, pour que se dégage cet espace où peut s'énoncer une émotion qui fait tout pour échapper, peut-être même sciemment désobéir aux lois du star system.

Cher Luciano,

Quand je regarde votre regard concentré, admirablement détendu, quasiment perdu dans vos pensées, j'ai l'impression que vous attendez que quelque chose se produise, que l'émotion vraie vous cueille, que toutes les sensations qui passent en attendant ne méritent aucun arrêt. Votre regard fixe semble se détourner de tout ce qui est réel, histoire d'ouvrir une autre possibilité, plus inconditionnelle, faute d'être sûr d'y arriver ou d'y pouvoir quelque chose. J'ai toujours écouté Schubert plus ou moins de la même façon, en me laissant plonger dans un air, hagard, de surface, tandis qu'il est le seuil de l'abîme. Et quand je vous entends embarquer vos phrases, j'ai l'impression que vous aussi. Vous vous déchargez de leur gravité, vous laissez flotter leur importance et sentez bien que nos drames sont sûrement anodins pour vous y donner un sens de la précaution avec un soin tout mystérieux. C'est peut-être parce qu'il n'y a rien de plus beau que...

⁸⁵ Cf. documentaire « Pavarotti, une voix pour l'éternité »

⁸⁶ Cf. conférence « Terreurs du superlatif » à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Lyon en 2022.

LUCIANO PAVAROTTI, UN ÊTRE HUMAIN PAR-DESSUS TOUT !

Christophe Fel

Artiste lyrique, directeur artistique du concours international de chant Georges Liccioni

Luciano Pavarotti fut l'un des ténors de l'après-guerre les plus remarquables d'Italie. Après Mario del Monaco et Giuseppe di Stefano, il est, sans conteste, celui qui aura le plus enregistré d'intégrales en studio, restant fidèle à un seul label discographique : DECCA.

Mais il reste, au-delà des initiés du monde de l'opéra, l'artiste lyrique dont la médiatisation a le plus touché tous les autres publics, grâce au principe du *cross-over*. Son talent, son charisme et ses rondeurs légendaires l'ont placé dans les cœurs du monde entier, le hissant au rang d'icône *pop*, le propulsant au rang de star planétaire, comme Michael Jackson ou Madonna. Il fut donc une formidable « machine » à disques, à méga-concerts en extérieur, sujet de multiples shows télévisés et autres documentaires, en plus des milliers de représentations d'opéras sur le circuit lyrique international conventionnel.

Le parcours de sa carrière, avec ses succès glorieux et ses statistiques phénoménales, ne peut cependant pas totalement éclipser, non pas ses failles, mais au moins ses doutes, ses discrètes fêlures, nous le rendant par-là, humain, plus qu'humain. Et c'est là peut-être sa plus grande force !

Ne pouvant embrasser la totalité d'une carrière hors norme dans le temps imparti, j'aimerais très modestement évoquer devant vous trois moments qui me l'ont rendu, outre l'incontournable admiration professionnelle – technique et musicale – que je lui porte, profondément sympathique.

Au tout début de sa carrière, en 1961 – il n'a que 25 ans – il débute au Regio de Parma, théâtre légendaire en Italie pour être le berceau du « Verdisme », dans ce Rodolfo de *La Bohème* de Puccini, qui lui permettra de triompher dans le monde entier par la suite. Cet enregistrement « live » nous permet de comprendre immédiatement l'impact de ce timbre sur un public exigeant, qui ne sait pourtant rien encore de l'immense artiste qu'il va devenir...

Extrait audio de *La Bohème* des débuts de Luciano Pavarotti à Parme le 29 avril 1962, enregistrement *live*, avec des applaudissements au milieu de l'Air du 1^{er} acte, juste après l'Ut et avant la coda descendante...

Maintenant, transportons nous 17 ans plus tard, à New-York, au Metropolitan qui l'acclame déjà depuis 5 ans, depuis son Tonio de *La Fille du régiment* de Gaetano Donizetti et ses fameux 9 contre-uts !

Au cours du 1^{er} acte de *La Bohème*, dans ce rôle qu'il chante dans le monde entier depuis plus de 15 ans, en une fraction de seconde, Luciano frôle l'incident d'inattention... aussitôt formidablement contrôlé, mais qui lui laisse une inquiétude pour la suite de cette représentation qui, pour la première fois, est retransmise en direct sur les chaînes de télévision américaines et dans les salles de cinéma nationales.

Lors de l'interview, réalisée elle aussi en direct lors de l'entracte, par une star de la télévision manifestement pas au courant de l'incident, l'on remarque la gêne et l'insatisfaction du ténor par rapport à sa prestation tout juste passée, et il parle de l'extrême difficulté de la maîtrise de

la voix en général... Il n'est sans doute pas facile d'être tous les jours Luciano Pavarotti, et de vivre avec cet organe que le monde entier pourtant lui envie, mais dont il est bien le seul à mesurer toute la délicate complexité.

Extrait vidéo de *La Bohème* du MET le 15 mars 1977, air de Rodolfo du 1^{er} acte ; et l'interview de l'entracte dans les bonus !

Enfin, si les aficionados espagnols et français ont pu reprocher au *Big* Luciano de ne chanter quasiment qu'en italien, je me réjouis de vous présenter Luciano Pavarotti dans l'un des plus beaux hommages à la langue, au style et à la vocalité italienne, que le Bavarois Richard Strauss ait écrit dans le 1^{er} acte du *Rosenkavalier*, en 1911, pour l'Opéra de Dresde.

Extrait audio du Chanteur italien (1^{er} acte) dans *Le Chevalier à la Rose* de Richard Strauss, enregistré chez DECCA en 1968, avec les Wiener Philharmoniker, sous la baguette de Sir Georg Solti, avec notre grande Régine Crespin, dont ce n'était pourtant pas la langue natale, non plus !

Voici donc, certes subjectivement, ce que je pouvais dire, et surtout donner à connaître, du talent immensément humain de Luciano Pavarotti.

HOMMAGE AU MAESTRO PAVAROTTI PAR UNE APPROCHE PRATIQUE DU BELCANTO

Mi-kyung Kim
Artiste lyrique

Après une évocation sous forme d'hommage à Luciano Pavarotti, qui reste une source d'inspiration à tous points de vue pour d'innombrables artistes, la chanteuse lyrique Mi-kyung Kim nous aide à mieux appréhender l'art du maestro en partageant une approche pratique du belcanto. Elle s'appuie pour cela sur sa propre expérience de cantatrice et illustre son propos d'exemples tirés de l'enseignement du maître belcantiste Gianfranco Brizio, élève de Mario del Monaco, qui lui a enseigné avec passion la technique et l'âme du chant classique selon l'école italienne. Mi-kyung Kim est une chanteuse lyrique coréenne et française car la France est devenue son pays d'adoption. Elle a étudié l'opéra et le chant lyrique à l'université de Kyunghee en Corée pendant six ans, puis en Allemagne pendant deux ans et demi dans le cadre d'un cycle supérieur d'opéra à la Hochschule für Musik de Dresden.

INTRODUCTION

Avant d'évoquer le maestro Pavarotti, je voudrais d'abord préciser que les Coréens sont souvent considérés comme les Italiens de l'Asie du fait de leur nature très expressive et démonstrative. Ils partagent avec les Italiens un amour débordant pour la nourriture en général et pour leur gastronomie nationale en particulier. Comme les Italiens, ils ont une passion immodérée pour la musique et adorent chanter des mélodies locales. C'est pourquoi on retrouve partout en Corée des karaokés, qu'on appelle *noraebang*, où les gens vont chanter dans des cabines en petit groupe.



LE MAESTRO PAVAROTTI

Le maestro Pavarotti, selon moi, c'est d'abord un musicien qui émettait un son parfait avec un instrument incroyable. Pour les chanteurs lyriques, l'instrument est leur corps. On peut le considérer à la fois comme un instrument à vent, avec le souffle dont nous allons reparler, et un instrument à cordes avec l'action des cordes vocales.

La maîtrise du chant demande un grand contrôle de son corps et une parfaite technique. Mais dans le cas du maestro Pavarotti, il avait une technique merveilleuse qu'il parvenait à nous masquer complètement. Son chant semblait sortir naturellement et il dégageait une émotion incroyable qui nous faisait oublier sa technique et tout son travail nécessaire pour se maintenir toujours au sommet de son art. Il avait une manière très spéciale de captiver le public, de nous emmener dans son art avec sa voix unique. Depuis sa disparition, on reste nostalgiques de son

chant. Je n'ai jamais eu la chance de l'écouter en direct mais même à travers l'écran de télévision, on ressentait sa manière très particulière d'exprimer l'émotion à travers le chant, de dire et chanter les passions.

Le maestro Pavarotti avait la capacité de nous emmener dans un autre monde, et ce monde lui était unique. Il nous charmait, nous faisait souffrir, pleurer, ressentir une joie profonde en donnant l'impression de chanter simplement, naturellement. Son expression vocale masquait complètement son énorme travail et la dimension technique du chant.

Il est venu plusieurs fois en Corée, en 1977, en 1993. Et surtout en juin 2000. Avec sa chaleur habituelle, il a donné un grand concert pour la paix en Corée devant 50 000 personnes intitulé « *Peace Forever, United as One* », dans le grand stade Chamsil de Séoul qui avait hébergé les Jeux olympiques en 1988. Même si c'était une grande star du monde de l'opéra, il avait à cœur de partager sa musique avec le plus de monde possible. Pour intéresser le public le plus large, il a mélangé les univers musicaux et a multiplié les collaborations avec des artistes de pratiquement tous les genres musicaux. En faisant cela, il a fait partager sa passion de la musique à tous les publics, même non mélomanes. Il est en cela un grand modèle pour moi.

Enfin ce qui m'a beaucoup touchée personnellement, c'est son soutien à de nombreuses causes humanitaires ainsi que sa volonté de promouvoir les jeunes chanteurs. À ce titre, j'ai été enchantée et honorée de pouvoir participer à l'animation musicale du colloque avec de jeunes talents de Modène.

L'ENSEIGNEMENT DE GIANFRANCO BRIZIO

Dans mon parcours, j'ai eu la chance de travailler avec de grands maîtres de musique allemands, français et italiens. J'aimerais donc maintenant revenir sur mon apprentissage du belcanto avec l'un des plus attachants, un maestro italien qui adorait Pavarotti et dont l'approche du chant était sûrement très similaire. Il s'agit du regretté Gianfranco Brizio, époux de la soprano Josella Ligi et élève du célèbre ténor italien Mario del Monaco. Il m'a enseigné l'art et la manière de chanter le belcanto à l'italienne.

Il me parlait toujours en italien parce que selon lui c'est la plus belle langue du monde et la seule vraie langue pour le beau chant. Il m'appelait tout le temps "*amore*", comme il le disait d'ailleurs à tout le monde.

Nos premières rencontres à Paris ont été très déstabilisantes pour moi. Il a commencé par me dire que, en dépit de dix années d'études et de mes débuts dans la carrière professionnelle, ma technique était erronée. « *E sbagliato* », c'est-à-dire « c'est faux ». Il voulait me faire reprendre toutes les bases pour le belcanto, et donc, pendant quelque temps, il ne m'a fait chanter que les gammes et mélodies simples de la méthode pratique de chant de Nicola Vaccai, normalement



réservée aux chanteurs débutants. Cette méthode est l'une des plus célèbres de l'école italienne de musique, l'école napolitaine plus précisément.

C'était perturbant mais ces exercices et vocalises diverses m'ont finalement conduite à modifier ma manière d'aborder le chant et m'ont aidée, même des années plus tard, à comprendre ce que M. Brizio essayait de me transmettre. J'ai enregistré nos séances de travail et je les écoute encore régulièrement, relisant dans mes notes les conseils qu'il me prodiguait. Je vais essayer de reprendre ici ses propres expressions.

LA PAROLA

Gianfranco Brizio mettait toujours l'accent sur l'importance des mots. Dire et chanter les passions étaient une et même chose, selon lui. Son conseil le plus fréquent pour bien chanter était « *parla* », c'est-à-dire « parle ». Toute son approche du chant peut se résumer dans cette phrase qu'il aimait répéter : « *Canta meglio chi parla meglio* », c'est-à-dire celui qui chante le mieux est celui qui parle le mieux.

Il faut toujours bien prononcer, « *Sempre pronunciare* », comme lorsque l'on parle. Il ne faut pas seulement se concentrer sur le son des notes, « *non fare solamente il suono* », mais toujours parler. Selon ses propos, « tu dois toujours lier les mots entre eux sans interruption du son », « *Non devi mai interrompere la parola* », « tu dois donner un sens aux mots », « *devi dare significato alla parola* ».

Il était essentiel pour lui que l'on parle bien italien. Le conseil qu'il me répétait souvent pour cela était « *parla italiano a casa con tuo marito* », « parle italien à la maison avec ton mari ». Ce qui, pour une Coréenne mariée à un Français, était un vrai challenge.

L'ESPRESSIONE

Concernant l'expression et le jeu, Gianfranco Brizio me conseillait de ne penser à rien d'autre qu'au texte, « *Pensa a niente* ». Interdiction, pour lui, de penser à la justesse de la note ou à la technique vocale pendant l'interprétation. Il voulait qu'on interprète le texte, qu'on le joue : « *continua a giocare* », « *per piacere gioca gioca* ».

Il fallait être expressif mais sans exagérer les émotions. Il précisait : « Il faut que cela soit expressif mais pas colérique », « *deve essere espressivo, ma non arrabiato* ». Il fallait aussi créer une atmosphère pétillante, laisser parler son cœur : « *per creare quest'atmosfera* », « *lascia che il tuo cuore canti* ». Et en tant qu'artiste, recréer le monde imaginé par le compositeur – « *creati il tuo mondo* », vivre toutes les choses que l'on chante – « *lavorando, ogni cosa diciamo, dobbiamo viverla* ». Mais sans tomber dans un excès d'émotion. Quand on chante un air triste, le chanteur, l'émetteur du son, ne doit pas être triste. Il émet un son clair, lumineux comme le soleil. C'est le spectateur qui ressent la tristesse.

LA LIBERTÀ

La liberté joue un rôle essentiel dans l'interprétation du belcanto. Gianfranco Brizio insistait là-dessus : « Quand tu chantes de la manière juste, ton corps doit être libre » – « *Quando è giusto qui*

il corpo è libero ». « Et quand le corps est libre, il s'ouvre et résonne comme le violoncelle » : « *Se è libero, si apre come un violoncello* ».

Le corps du chanteur est comme un instrument à cordes. La valeur du violon ou du violoncelle, en tant qu'instrument, ne vient pas des cordes mais du corps de l'instrument, de l'intérieur. Tout comme le corps du chanteur qui fait caisse de résonance et magnifie le son. La liberté se retrouve aussi dans la respiration. Quand on chante, on respire comme quand on respire le parfum des fleurs, sans mouvement particulier. Étonnamment, il disait : « ne bouge rien » – « *non muovere niente* ».

IL FIATO

Ce qui nous amène à un autre élément essentiel du chant, le souffle. Gianfranco Brizio disait toujours de chanter sur le souffle – « *sul fiato* », et ajoutait : « toujours sur le souffle et on chante de manière égale », « *Sempre sul fiato e canto uguale* », « *lanciarlo dentro il fiato* ».

Il précisait que plus on monte dans l'aigu, plus le souffle doit descendre profondément : « *L'acuto è ancora piu profondo, non è piu alto* ». Jusqu'à m'interpeler parfois ainsi : « tu dois descendre, pas monter, bon sang ! » – « *Devi scendere, non salire, Cristo !* »

APPOGGIARE

Tout ceci nous amène à l'élément qui constitue le cœur de l'école du belcanto : le support, le soutien. *Appoggiare* signifie "soutenir". Pour l'illustrer, il est intéressant de regarder une courte vidéo sur la respiration.

<VIDEO> Crédit : Roger Fiammetti respiration totale animation (YouTube)
Roger Fiammetti - rfiammetti@yahoo.fr - www.fiammetti.com

Il ne faut pas attaquer le son, pas faire de mouvement brusque. C'est un jeu avec le fil d'air qu'on laisse sortir progressivement après une profonde inspiration. Il faut apprendre à contrôler le diaphragme thoracique qui voudrait remonter dans un mouvement naturel. Il ne s'agit pas de forcer sur les muscles pour bloquer ce mouvement mais de laisser sortir l'air de manière contrôlée en jouant avec le diaphragme thoracique et le diaphragme pelvien, tout en maintenant les côtes ouvertes. Tout doit rester ouvert et détendu, en maintenant un certain type de tension. C'est un exercice d'équilibre subtil.

Le support doit être présent constamment, quand on inspire, lorsque qu'on bloque la respiration, puis lorsqu'on laisse sortir le son. Il doit y avoir une continuité dans tout le cycle inspiration / expiration et les muscles restent dans le même type de contrôle tout du long. Le support avec le fil d'air donne une pression, et un équilibre se forme au niveau des cordes vocales qui assurent une pression contraire. Une connexion s'établit sur l'ensemble de la colonne d'air dont la sortie est contrôlée au niveau des cordes vocales.

CONCLUSION

Le maestro Pavarotti écoutait beaucoup les autres interprètes pour s'en inspirer, notamment Caruso. Maintenant, à son tour, il est devenu un modèle pour les jeunes chanteurs.

L'écoute joue un rôle essentiel dans l'apprentissage. C'est le cas du nouveau-né qui apprend la langue en écoutant ses parents puis en les imitant. De la même manière, les apprentis peintres ou sculpteurs dans l'atelier du maître apprennent en l'observant. Et ensuite, ils conservent les traces sous la forme des œuvres qu'ils peuvent copier. À la différence du chant qui s'en va comme l'eau qui coule et qu'on ne peut pas garder dans nos mains.

Même avec les enregistrements, l'écoute répétitive des grands chanteurs est utile mais on ne peut pas les imiter complètement car notre instrument, notre palette de couleurs sont différents, tout notre corps, tous les membres, leur résonance nous sont propres. L'âme du chanteur aussi est unique et lui est propre.

L'interprète est là pour transmettre les émotions, comme s'il mettait son corps et son âme au service de la musique pour faire passer les émotions vers le public. Cela nécessite une parfaite connaissance et une maîtrise complète de sa technique. Le dosage n'est pas toujours facile, car il dépend du texte, de l'écriture, de la mélodie...

Il faut avoir une intelligence et une sensibilité spéciale dans l'écoute, ce que le maestro Pavarotti avait, à l'évidence. Il prenait les bonnes choses, celles qui lui convenaient. Et il comprenait parfaitement l'intention du compositeur qu'il rendait présente avec sa propre sensibilité. Il entendait bien, son écoute était juste. Et avec l'appui de l'italien, il a su sentir comment parler, dire et chanter les passions avec le soutien de son corps comme instrument. Comme, en plus de tout cela, il a mis son âme dans son chant, il était vraiment un grand maître et il restera un exemple pour nous.

LUCIANO PAVAROTTI ET LE CHANT LYRIQUE FRANÇAIS : QUELQUES PÉPITES ET ANECDOTES

Denis Huneau
Maître de conférences à l'Université Catholique de l'Ouest

On ne présente plus Luciano Pavarotti (1935-2007), l'un des plus grands et plus populaires chanteurs d'opéra italien depuis Enrico Caruso. Mais s'il chante d'abord et avant tout les plus grands airs du *bel canto* – notamment Verdi et Puccini –, large est l'envergure du personnage. C'est ainsi qu'il a contribué à populariser la musique classique auprès de publics moins connaisseurs, à travers par exemple de nombreux concerts télévisés, et particulièrement lors des représentations des *Trois ténors*, avec Plácido Domingo et José Carreras. Mais cela a commencé bien avant :

Pavarotti chante à la télévision, apparaît dans des publicités et des *talk-shows*, livre ses recettes de cuisine, etc. L'année 1973 ouvre l'ère des concerts dans les stades, avec un récital au Golden Gate Park de San Francisco – le premier d'une longue série ; jusqu'à la fin des années 1980, Pavarotti conciliera ces méga-shows en plein air et sa carrière "sérieuse" sur les scènes de New York, Milan, Vienne ou Londres.⁸⁷

Pavarotti n'a pas non plus uniquement côtoyé les chanteurs lyriques, mais a également collaboré avec des artistes issus d'univers musicaux bien différents, comme Stevie Wonder, etc. lors de concerts à but humanitaire intitulés *Pavarotti and friends*. On notera doré et déjà un français dans ce groupe : Florent Pagny, connu pour sa voix assez puissante.

Pavarotti a donc apporté sa voix et son style unique à un large éventail de compositions, contribuant à leur popularité et à leur appréciation par un public international. Qu'en est-il, dans le cadre de cette ouverture d'esprit, d'un autre répertoire que le répertoire italien, et en particulier le répertoire français ? Bien que la musique française ne soit pas l'aspect le plus connu de la carrière de Pavarotti, il a de fait apporté sa voix puissante et expressive à certains morceaux du répertoire lyrique français, comme nous allons le voir à travers un certain nombre de pépites et d'anecdotes.

PAVAROTTI ET LE CHANT LYRIQUE ITALIEN

Il faut évidemment souligner à quel point la carrière de Luciano Pavarotti est d'abord et avant tout jalonnée des grandes œuvres et des grandes voix de l'opéra italien. Sa carrière à l'opéra débute en effet en Émilie-Romagne, le 29 avril 1961, au moment où il endosse le rôle de Rodolfo dans *La Bohème*. Les choses évoluent très vite : deux ans plus tard, il remplace au pied levé le ténor Giuseppe Di Stefano au *Royal Opera House* à *Covent Garden* (Londres) et le public est subjugué. 1965 est une grande année : Pavarotti y fait ses débuts aux États-Unis en février, à Miami, aux côtés de Joan Sutherland et, le 28 avril, à la Scala de Milan dans *La Bohème*

⁸⁷ Jérémie Rousseau, « PAVAROTTI, Luciano (1935-2007) », *L'Univers de l'opéra*, dir. Bertrand Dermoncourt, coll. « Bouquins », Paris : Robert Laffont, 2012, p. 1154.

et dans *Rigoletto*, où il interprète le duc de Mantoue, grand séducteur de femmes, rôle qu'il reprendra à de nombreuses reprises durant sa carrière. Le 20 novembre 1969, il triomphe dans *I Lombardi* de Verdi à Rome : c'est son premier opéra enregistré puis mis en vente, qui comprend aussi des airs de Donizetti et de Verdi.

L'Italie domine de manière plus vaste. L'année 1990 représente un tournant pour sa reconnaissance internationale, lors de la Coupe du monde de football en 1990 en... Italie. C'est le 7 juillet 1990 que Pavarotti forme en effet avec ses deux collègues les *Trois ténors*. Les chanteurs interprètent alors, devant les anciens thermes de Caracalla à Rome, des airs d'opéra connus, sous la direction de Zubin Mehta. L'air « Nessun Dorma » de *Turandot* de Puccini devient l'air officiel du championnat mondial. En 1994, le trio se réunit à nouveau, toujours pour la Coupe du monde de football, mais cette fois à Los Angeles, devant plus d'un million de spectateurs et téléspectateurs, toujours sous la baguette de Zubin Mehta.

Le sport, l'Italie et l'opéra italien matérialisent d'autres étapes, dont la fin de sa carrière. Connu pour son amour inconditionnel de l'équipe de football de la Juventus de Turin, Luciano Pavarotti interprète à nouveau « Nessun Dorma », le 10 février 2006, lors de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques d'hiver à Turin. Il est alors déjà affaibli par les graves problèmes de santé qui l'emporteront l'année suivante et il doit baisser le chant d'un demi-ton. C'est sa dernière apparition publique sur scène. Il reçoit une très importante ovation, de la part d'un public venu du monde entier. Auparavant, à l'âge de soixante-neuf ans, il avait fait ses adieux à l'opéra en endossant une dernière fois le costume de Mario Cavaradossi dans *Tosca*, le 13 mars 2004 au Metropolitan Opera.

Pavarotti est intimement lié à la langue italienne, à travers trois qualités essentielles, que nous décrit Damien Colas :

La première est la perfection de sa diction, du grave à l'extrême aigu, du *piano* au *fortissimo*. Pas un mot, dans le répertoire italien, n'échappe à l'intelligence de l'auditeur. Pavarotti réussit à préserver conjointement, dans tous les registres de l'émission vocale, la richesse du timbre et l'exacte conformation de toutes les voyelles. Un exploit, assurément lié à des capacités vocales hors du commun. Outre les épanchements lyriques, où cette clarté de diction fait presque figure de luxe, car elle n'est pas absolument nécessaire, les passages de *parlante* dramatique et de dialogue, notamment dans les ensembles de Verdi, acquièrent une nervosité incomparable grâce à la force oratoire du chanteur. La deuxième qualité est la ligne de chant. Quand tant d'interprètes s'arrêtent mot après mot, voire syllabe après syllabe, pour donner de l'emphase à leur propos, Pavarotti déploie des lignes. Quand le ténor est éperonné par un grand chef, comme Karajan, ces lignes vocales répondent au contrepoint des mélodies et des contre-chants des instruments de l'orchestre. La troisième qualité reste, bien sûr, le timbre. Timbre homogène, au grave riche et bien assis, qui s'illumine progressivement à mesure que la voix gravit le registre aigu jusqu'à devenir étincelant dans le suraigu.⁸⁸

Les obsèques du chanteur sont, enfin, célébrées le 8 septembre 2007 dans la cathédrale de Modène, en présence de milliers de personnes. On dénombre dans l'assistance beaucoup d'officiels Italiens, tels le président du conseil Romano Prodi, le vice-président Francesco Rutelli, les ministres Ricardo Franco Levi, Arturo Parisi, Giulio Santagata et Serafino Zucchelli, le président de la région Émilie-Romagne, Vasco Errani, et le maire de Modène George Pigghi. Dans le répertoire alors chanté, on remarque bien sûr la présence marquée du répertoire italien, mais pas uniquement : si on entend l'*Ave Maria* de Giuseppe Verdi (par la soprano Raina Kabaivanska), il y a aussi l'*Ave Verum Corpus* de Mozart (Andrea Bocelli) et le *Panis angelicus* de

⁸⁸ Damien Colas, *Classica*, 2007, cité in Jérémie Rousseau, *op. cit.*, pp. 1154-1155.

César Franck (qui certes n'est pas tout à fait français, mais chef de file d'une certaine école française), dans un enregistrement émouvant par Pavarotti lui-même et son père.

PAVAROTTI ET LE CHANT LYRIQUE FRANÇAIS

Face à ce lien intrinsèque, intime, de Pavarotti avec le chant italien, quelle place reste-t-il pour un autre répertoire ? La France et le chant lyrique français ne sont cependant pas totalement absents de sa carrière. Ce répertoire, lui aussi, bien que davantage en pointillés, jalonne son parcours. Prenons à nouveau les *Trois ténors* : en 1998, la Coupe du monde de football se déroule justement en France, et le trio choisit la tour Eiffel pour son concert, dans un décor signé par le producteur Tibor Rudas, cette fois-ci sous la direction de James Levine. Deux milliards de téléspectateurs répartis dans le monde entier suivent le concert.

Les avis sur les liens de Pavarotti avec le chant français sont néanmoins souvent tranchés ou ambigus. Jérémie Rousseau déclare ainsi, catégorique :

S'il ose *Idoménée* de Mozart, il refuse en revanche tout rôle français ou allemand : rien que de l'italien. Bien qu'assez limité, ce répertoire comble son public, qui en redemande et ne se lasse pas de cette voix solaire, synonyme de perfection, de plénitude sonore et de générosité.⁸⁹

D'autres (site classiquenews.com) confirment qu'il n'a jamais chanté en français... pour mentionner ensuite plusieurs titres d'airs célèbres :

Le ténor n'a chanté qu'en italien, osant quelques airs en français, approchés en récital, jamais dans le cadre d'une production : Don José (*Carmen* de Bizet), *Werther* de Massenet (Pourquoi me réveiller ?). Son souci de la clarté et de la diction n'ont pas à pâlir... Piètre acteur, du fait, avec les années, de son embonpoint (le géant de 1,90m pesait selon les périodes entre 90 et 120 kg), Luciano Pavarotti a réussi le tour de force de tout concentrer, dramatisme et intensité, tension et émotivité, dans sa seule voix.⁹⁰

La notoriété de Pavarotti aux États-Unis n'a pas non plus éclaté à n'importe quel moment, mais le 17 février 1972, dans *La Fille du régiment* de Gaetano Donizetti, au Metropolitan Opera de New York. Bien que Donizetti soit un compositeur italien, *La Fille du Régiment* est une œuvre qui se déroule en France et met en scène des personnages français. Pavarotti joue alors le rôle de Tonio. Devant un public ébahi, il enchaîne avec une facilité déconcertante les fameux neuf contre-ut de l'air « Ah ! mes amis, quel jour de fête ! », déclenchant dix-sept rappels, chose exceptionnelle dans le monde lyrique. Une nouvelle diffusion de cet opéra, en mars 1977, dans *Live from the Met telecat*, provoque la plus grande audience jamais obtenue pour un opéra télévisé. « *La Fille du régiment* l'impose définitivement aux États-Unis, en particulier au Metropolitan Opera de New York dont il fait son fief, et où il assure la relève de Corelli et de Bergonzi. »⁹¹ Pavarotti gagne, parallèlement à ce succès, de nombreux Grammy Awards et disques d'or.

La France, de son côté, admire le grand ténor. S'il a été fait Chevalier grand-croix de l'ordre du Mérite de la République italienne, ou Commandeur de l'ordre du Mérite culturel de

⁸⁹ Jérémie Rousseau, *op. cit.*, p. 1154.

⁹⁰ <https://www.classiquenews.com/luciano-pavarotti-tnor-1935-2007-portrait>.

⁹¹ Jérémie Rousseau, *op. cit.*, p. 1154.

Monaco, il est en France Officier de la Légion d'honneur (remise par Roland Dumas sur la scène de l'Opéra de Paris).

Pavarotti ne parlait pas bien français, certes, et cela a pu provoquer quelques scènes cocasses, dont celles-ci, à plusieurs niveaux, racontées par Claude Gingras à propos d'une venue avec l'OSM (Orchestre Symphonique de Montréal) – le Québec, terre de la défense par excellence du français. Il écrit, à propos du concert du 19 novembre 1982 à Montréal :

En dépit d'évidents problèmes vocaux, le ténor chanta sept airs d'opéra et accorda deux rappels. Il était accompagné par l'OSM que dirigeait Emerson Buckley, chef américain marié à une obscure soprano canadienne, Mary Henderson, qu'un 33-tours d'airs d'opéra, paru en 1955 sous la petite marque Allegro, présentait ainsi : « Born in the little village of Longueuil, in the Province of Quebec. »

La veille de son concert, Pavarotti donna une conférence de presse à son hôtel de la rue Sherbrooke. J'avais prévenu le directeur général de l'OSM, Zarin Mehta : Pavarotti ne parlant pas français, il faudrait peut-être en informer l'assemblée. Jamais homme à prêter l'oreille à qui ou à quoi que ce soit, Mehta ignore mon conseil.

Je ne me hâte pas de poser la première question et laisse ce plaisir à un collègue qui s'adresse en français à Pavarotti, lequel réplique avec la rapidité de l'éclair : « No spik Fréééinch ! No spik Fréééinch ! » Et l'imprudent d'enchaîner : « Je vous ferai remarquer, monsieur Pavarotti, que vous êtes sur le territoire du Québec. » Dans son coin, Zarin a dû avoir honte. Je le lui souhaite.

Je risque la deuxième question et choisis le délicat sujet des transpositions. M. Pavarotti donne-t-il les contre-ré et contre-fa des *Puritani* de Bellini ? Il tourne autour de la question, ou plutôt de la réponse, se montre irrité par mon insistance, me lance – en anglais, toujours – « Thank God, there are other critics ! », à quoi je fais écho : « Thank God, there are other tenors ! »

Je me retire... momentanément, pour revenir avec un livre, traduction française d'une biographie de Pavarotti dans laquelle il était écrit que le chanteur pouvait atteindre le *contre-si*.

Ignorant manifestement tout de l'art vocal, le traducteur avait cru que « high C » (ce qu'on appelle en France *contre-ut* et ici *contre-do*) se traduit tout normalement par *contre-si*. Ce qui n'avait aucun sens puisque cela voulait dire que Pavarotti pouvait chanter une octave plus haut que la normale. L'intéressé demanda à voir le livre. Je lui répondis – cavalièrement, je le concède – qu'il le verrait « later ».

J'avais également apporté un disque pirate du chanteur. Là encore, il n'était pas au courant et demanda à le voir. Il traversa la salle en furie, dans l'intention manifeste de me faire un mauvais parti (deux témoins me l'ont assuré), et se heurta à un fauteuil avant de me rejoindre. Je l'ai calmé avec une sorte d'amical « Luciano ». Il me qualifia néanmoins de « that obnoxious man » (faites votre choix : détestable, exécration, odieux, déplaisant, désagréable, antipathique) auprès du reporter de *The Gazette*, qui écrivit que Pavarotti « had a loud and nasty fight with a *La Presse* critic » et que « the discussion turned into a bitter slanging match ».

Dans mon compte rendu de la conférence de presse, j'évitai de me « mettre en scène » et me limitai à rapporter les propos du chanteur. Ce qui n'empêcha pas un pupitreur, chez nous, de titrer en première page, avec photo à l'avenant et en majuscules : LE CONTRE-FA DE MONSIEUR PAVAROTTI EST-IL UN VRAI CONTRE-FA ?

Le président et éditeur de *La Presse* à ce moment-là, Roger D. Landry, grand ami et grand admirateur de Pavarotti, ne m'a jamais parlé de l'incident. Bien que sachant que je n'étais pas un incondicional de l'Illustrissime, mais toujours respectueux de ses journalistes, M. Landry n'a jamais cherché à m'influencer.⁹²

Pavarotti a également marqué les musiciens français, d'opéra en particulier. Il s'est ainsi souvent produit à l'Opéra de Paris : « Le Palais Garnier l'a accueilli à de nombreuses reprises. Rolf Liebermann est le premier à le programmer en 1974, ce qui est plutôt tardif par rapport à sa réputation déjà bien établie »⁹³.

⁹² Claude Gingras, *Notes: 60 ans de vie musicale, confidences et anecdotes*, Anjou (Québec) : Groupe Fides Incorporated - Éditions La Presse, 2014, pp. 141-142.

⁹³ Jean-Philippe Saint-Geours, Christophe Tardieu, et Michel Sarazin, *L'Opéra de Paris, coulisses et secrets du Palais Garnier*, Paris : Éditions Plon, 2015, p. 200.

Parfois, certains le remarquaient pour un trait musical qui le différenciait des autres chanteurs. Ainsi Nicolas Joel, directeur du théâtre du Capitole de Toulouse de 1990 à 2009 puis directeur de l'Opéra national de Paris de 2009 à 2014 :

Quand il répète, il ne "marque" pas, ce qui signifie qu'il chante toujours à pleine voix, comme lors d'une représentation. Nicolas Joel, metteur en scène avant d'être nommé directeur de l'Opéra, se rappelle le volume sonore inouï dans un petit studio lors des nombreuses séances de répétition avec lui⁹⁴.

Mais, comme on l'a vu dans l'anecdote s'étant déroulée au Québec, on remarque également Luciano Pavarotti pour des traits de caractère particuliers. Voici le pendant, quelques anecdotes à l'Opéra de Paris :

Il a marqué son passage non seulement par des succès spectaculaires, comme dans bien d'autres théâtres, mais aussi par des espiègleries originales et bien significatives d'un personnage finalement assez simple et naturel derrière son masque de star et ses mauvaises humeurs calculées.

Quelques exemples.

Le Mario de *Tosca*, en 1984, a de grandes difficultés à enfile ses bottes, juste avant d'entrer en scène. Trop d'embonpoint sans doute... Il faut retarder le lever de rideau pour laisser le temps à l'habilleuse d'intervenir en catastrophe.

La Bohème, en 1986, laissera quelques traces de ses facéties. Le décor du premier acte (la soupente atelier d'artiste) prévoit l'entrée de Rodolfo par un escalier assez pentu situé en haut de l'atelier. Pavarotti refuse de l'utiliser. A-t-il le vertige ? Ou peur que son poids l'entraîne et provoque sa chute ? On ne saura jamais. Toujours est-il qu'il faut concevoir et construire un nouveau décor lui permettant d'entrer de plain-pied, au niveau du plateau.

À la répétition générale, il lance une des premières répliques du rôle « *Non sono in vena !* » (en français, « Je n'ai pas d'inspiration ! », mais en italien « Je ne suis pas en veine »), et il fait clairement le geste de se piquer le bras avec une seringue, allusion à des scandales liés à l'usage de drogue par certains artistes... Éclats de rire dans la salle. Il ne rééditera pas la blague devant les spectateurs payants.

L'Elixir d'amour, en février 1987, permet une nouvelle fois à Luciano de se singulariser de manière sympathique... pour certains en tout cas. D'abord, en infraction aux « règles de bienséance » défendues par les spectateurs les plus conventionnels du Palais Garnier, il bisse la célèbre romance « *Una furtiva lagrima* », pour le plus grand bonheur des spectateurs de la première, qui est en même temps une soirée de gala de l'AROP [...]. Ensuite, il ne se rend pas au dîner des mécènes de l'AROP donné en son honneur, car il préfère manger de bonnes pâtes dans la loge du concierge italien, qui est du même village que lui [...].

Enfin, trois ans avant cette série de représentations, il avait exigé de la direction artistique de l'Opéra de Paris que le rôle d'Adina soit tenu par une amie très chère à son cœur, soprano convenable sans plus. La direction s'était pliée à cette requête et avait signé un contrat avec ladite dame. Mais le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas et, à l'approche des représentations, Luciano fait savoir qu'il est hors de question que la cantatrice prévue lui donne la réplique. Il ne veut plus la voir. On trouvera donc, en catastrophe, une Adina de remplacement, et on aura les plus grandes difficultés à évincer la première, même en la payant pour ne pas chanter...

[...]

Il a longtemps tenu le record des cachets attribués à un artiste lyrique en dépassant cent mille francs par représentation. Décidément, Luciano Pavarotti pesait lourd à tous égards, ce dont peuvent témoigner les spectateurs du Palais Garnier qui virent un soir un tabouret s'effondrer sous son poids.⁹⁵

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 199-200.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 200-201.

LES ENREGISTREMENTS

Les enregistrements de Pavarotti, qu'ils soient édités ou pris sur le vif, témoignent de ses incursions dans le répertoire du chant lyrique français. Pas d'opéra entier, hormis *La Fille du régiment*, ou des duos et extraits des *Pêcheurs de perles*, dans lesquels il travaillait sa diction. Sinon, des airs individuels. Voici quelques titres :

- Georges Bizet, *Carmen*, «La fleur que tu m'avais jetée», Luciano Pavarotti, Wiener Volksopernorchester, dir. Leone Magiera. Decca.
- Georges Bizet, *Les Pêcheurs de perles*, «Au fond du temple saint», Luciano Pavarotti et Nicolai Ghiaurov, National Philharmonic Orchestra, Robin Stapleton. Decca.
- Gaetano Donizetti, *La Fille du régiment*, Luciano Pavarotti et alii, Chorus and Orchestra of the Royal Opera House, Covent Garden, dir. Richard Bonyngue. Decca.
- Jules Massenet, *Werther*. «Pourquoi me réveiller», Orchestra dell'ater, dir. Leone Magiera. Decca

Pour Noël 2017, à l'occasion des 10 ans de la mort de Luciano Pavarotti, la firme DECCA édite un coffret événement montrant l'ampleur de son héritage musical, intitulé «The complete opera recordings» et constitué de 95 CD + 6 Blu-ray pure audio), en version remastérisée avec un riche livret illustré. Il contient également les enregistrements d'œuvres sacrées comme le *Requiem* de Verdi ou le *Stabat Mater* de Rossini. À la manière d'un Karajan pour la musique symphonique, Pavarotti incarne à son niveau les années glorieuses de l'ère du compact disc – les fameuses années 1980. Le coffret récapitule les grandes intégrales lyriques réalisées pour le studio Decca, depuis *La Fille du régiment* de Donizetti sous la direction de Richard Bonyngue (Londres, juillet 1967) jusqu'au mythique *I Lombardi* de Verdi (Oronte, au Met de New York en 1996). Pour sa critique de la fameuse *Fille du régiment*, le site www.classiquenews.com écrit : «Dans *La Fille du Régiment* (1967), même délicatesse incisive, et intensité franche pour son Tonio, de surcroît chanté en français : incandescence du timbre, ardeur et agilité des aigus enfilés en un legato souverain et continu d'une musicalité impériale jamais forcée ni prise en défaut, ni négociée et contournée... Sa prestation pour le finale du I, "Ah mes amis", est portée par une ivresse jubilatoire car le timbre brille... palpité, frétille. La santé vocale et la jeunesse triomphe, mais sans artifices.»⁹⁶

On le voit, Luciano Pavarotti savait se concentrer sur ce qu'il avait de meilleur, sur ce qu'il ressentait au plus profond de lui-même : le chant italien. Mais, fidèle à sa générosité, il ne manqua pas, pour des morceaux qui le touchaient particulièrement, de faire quelques incursions dans le chant lyrique français. Dont un moment fondamental de sa carrière en 1972, et laissant, au fil des décennies, des souvenirs impérissables aux francophones qui l'ont côtoyé.

⁹⁶ <http://www.classiquenews.com/coffret-luciano-pavarotti-presentation-analyse-the-complete-operas-recordings-dg-decca-part-1-4>. [site consulté le 23 novembre 2023]

LUCIANO PAVAROTTI : L'ÉMOTION SANS FRONTIÈRES

David Pouliquen
Président de Dire et Chanter Les Passions

INTRODUCTION

Luciano Pavarotti a rassemblé autour de sa personne et de son art des publics hétérogènes dont il a prodigieusement étendu l'horizon culturel. Son œuvre vocale et musicale constitue une contribution à la culture mondialisée, inégalée dans le domaine du chant classique. Je me penche dans cet article sur les apports interculturels du *Maestro*. Ma réflexion interdisciplinaire porte sur les collaborations artistiques, les choix de répertoire, le style et l'interprétation ainsi que sur le décorum de ses concerts. Mon objectif sera de montrer comment le ténor modénais a transcendé et fait oublier les lignes de fracture aux publics et aux artistes de tous genres confondus. Cet exploit fut, peut-être, avant tout l'expression artistique de sa « générosité exceptionnelle » que souligna notamment le secrétaire général des Nations Unies, Kofi Annan⁹⁷.

Poser l'hypothèse d'un dialogue des cultures vecteur d'émotions se heurte de prime abord à de nombreux obstacles. L'incompréhension et le rejet résultent, en effet, le plus souvent de la différence culturelle. Cet état de fait interroge les raisons du succès de Luciano Pavarotti sur la scène musicale internationale en tant qu'artiste lyrique populaire. Que signifie cette étiquette ? et comment Pavarotti a-t-il réussi à faire apprécier son chant, pétri par l'esthétique classique, à d'autres publics que celui des aficionados de l'opéra⁹⁸ ?

Je réfléchirai à ces questions épineuses en examinant, pour commencer, plusieurs versants du concert de 1991 à Hyde Park. Je poursuivrai mon enquête en m'intéressant à la collaboration de Luciano Pavarotti avec Lucio Dalla sur la chanson « Caruso » qui me fera envisager la porosité de l'interface entre la pop et l'opéra.

⁹⁷ Voir notamment « Luciano Pavarotti to promote UN causes during series of concerts 2005-2006 » [Communiqué de presse], Organisation des Nations Unies, ORG/1441, 5 avril 2005, URL : <https://press.un.org/en/2005/org1441.doc.htm>, consulté le 22 juin 2023.

Ce communiqué de presse des Nations Unies fait état de l'estime qu'avait Kofi Annan pour Luciano Pavarotti : « In expressing his appreciation of Pavarotti's exceptional generosity and commitment to the United Nations, Secretary-General Kofi Annan has often referred to him as 'a true friend of humanity' ».

Ci-après ma traduction : « En exprimant sa gratitude pour la générosité exceptionnelle et l'engagement de Pavarotti envers les Nations Unies, le Secrétaire général Kofi Annan l'a souvent qualifié de 'véritable ami de l'humanité'. »

⁹⁸ Gabriel Bacquier relevait que l'opéra a pour public des aficionados. Michèle Command note, pour aller plus loin, que l'opéra est un art qui se mérite. Cela souligne la distance qui sépare le néophyte de l'art lyrique et de ses critères d'appréciation propres sans lesquels une interprétation, une voix, un morceau peuvent demeurer lettre morte, du point de vue de l'émotion, pour un public non averti.

PROLÉGOMÈNES

Pavarotti in the Park est entré dans la postérité en tant qu'item de la culture mondialisée. La diffusion planétaire du concert dans plus de trente pays⁹⁹, dont l'URSS – quoique moribonde – illustre la faculté extraordinaire de Pavarotti à enjamber la barrière des cultures et des idéologies et à émouvoir par-delà les frontières. Cela amène à s'interroger sur les spécificités de l'art de Pavarotti dont nous tenterons de pénétrer les arcanes.

Je m'intéresserai, tout d'abord, à la conception qu'a Luciano Pavarotti de son art. Je prendrai pour point de départ un témoignage oral, celui de Roberto Baccarini, élève d'Arrigo Pola :

Pavarotti mi disse esattamente: "Per cantare sono necessarie tre cose: la voce che deve essere intonata e possedere una certa estensione, la testa in quanto è necessario il controllo e ultimo ma non ultimo il cuore affinché la voce trasmetta i sentimenti dell'artista¹⁰⁰." (Pavarotti, 1978)

Mon choix se justifie à plusieurs niveaux : par la mise au jour d'une réflexion originale de Luciano Pavarotti qui, en tant qu'archive, a vocation patrimoniale et dans laquelle, qui plus est, le ténor modénais, dont la vocalité a été abordée par nombre de commentateurs sur la base de ses prouesses vocales¹⁰¹, explique à contre-courant que le chant repose sur autre chose que la virtuosité ou la seule habileté technique.

Pour chanter, la technique et l'intelligence sont certes fondamentales, mais dans ce passage, Pavarotti met l'accent sur l'émotion. Il souligne l'importance de parvenir à communiquer ses sentiments avec le cœur et la voix pour instruments.

La justesse, davantage innée qu'acquise, peut malgré tout se parfaire et il en va de même pour la tessiture, qui peut être étendue à force de travail. L'intelligence, quant à elle, peut s'aiguiser. Mais qu'en est-il du cœur ? et comment entendre ce terme ?

Ce questionnement difficile, qui relègue presque la technique au second plan, amène à s'interroger sur la faculté, en tant qu'être humain, que nous avons à nous émouvoir et à être touché par les autres et tout ce qui nous entoure. À cet endroit précis, Luciano Pavarotti conçoit le chanteur, en tant qu'artiste, comme un être qui, simplement, n'est pas indifférent aux autres et dont la vocalité qui épouse l'âme laisse transparaître et communique des émotions et des sentiments authentiques et sincères. Cette posture communicative est paradoxale du fait du contrôle pourtant quasi permanent qu'exerce le chanteur sur son instrument, à tel point qu'on peut se demander comment l'émotion, en tant que « conduite réactive réflexe et

⁹⁹ Suzanne Cassidy, "Pavarotti Celebrates by Singing in the Rain", *The New York Times*, 31 juillet 1991.

URL : <https://www.nytimes.com/1991/07/31/arts/pavarotti-celebrates-by-singing-in-the-rain.html>, consulté le 26 juin 2023.

¹⁰⁰ Ci-après ma traduction : « Pavarotti m'a dit exactement : 'Pour chanter, trois choses sont nécessaires : la voix doit être juste et posséder une certaine extension, la tête car le contrôle est nécessaire et, enfin et surtout, le cœur afin que la voix transmette les sentiments de l'artiste.' »

¹⁰¹ Dans la presse et pour la critique, Luciano Pavarotti est le « roi du contre-ut » (king of the high C's).

Voir notamment Charles Michener, "Voice of Gold", *New York Magazine*, New York, New York Media LLC, « 25th Anniversary Issue », 19 avril 1993, pp. 114-115.

URL:

<https://books.google.fr/books?id=JikAAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=New+york+magazine+25th&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKFwjHmqTD4ayAAxUgU6QEHWJEJDBwQ6AF6BAGHEAI#v=onepage&q=New%20york%20magazine%2025th&f=false>, consulté le 26 juillet 2023.

involontaire¹⁰² » peut être contenue et procéder de la vocalité opératique, qui de prime abord n'a pas les accents de la spontanéité¹⁰³.

Se pose, également, la question de savoir comment le corps du chanteur participe à ce processus et quelle place y occupent l'attitude et l'apparence physique. Un concert met, en effet, en lien physiquement un artiste à son public à la différence d'un enregistrement sonore. Il est donc raisonnable de postuler le corps, parallèlement à la musique et au chant, comme un autre canal d'émotions. Ce questionnement est d'autant plus pertinent que, lorsque l'artiste lyrique joue un rôle sur scène, sa physionomie naturelle peut être altérée au point de le rendre méconnaissable. À l'inverse, en récital, à défaut d'incarner un autre personnage que lui-même, il pourra ressentir et communiquer son inconfort gestuel et postural aux spectateurs. Il peut être intéressant, à cet égard, d'examiner les théories et les pratiques du jeu d'acteur qui, d'ailleurs, ont suscité l'intérêt de grands artistes lyriques à l'instar de Gabriel Bacquier¹⁰⁴. Il pourrait, d'autre part, y avoir un intérêt à envisager dans une perspective brechtienne¹⁰⁵ le langage corporel et les prestations scéniques de Pavarotti qui ont pu être parfois jugées négativement par la critique¹⁰⁶. Cela pourrait mettre en lumière des postures et des gestes discrets, hautement communicatifs, qui participeraient à part entière de l'émotion inspirée par l'artiste.

Cette réflexion plurielle permet d'entendre « le cœur », d'après la conception qu'en forme Pavarotti, comme la faculté naturelle et spontanée qu'a l'artiste lyrique à ressentir et créer du lien de manière multimodale. Cette disposition d'ordre intuitif, il semble, ne procéderait pas d'un raisonnement et se distinguerait ainsi de « la voix » (justesse et tessiture) et de « la tête » (intelligence) qui, opérativement, s'exercent en tant qu'activités de la raison.

LE PUBLIC DU CONCERT D'HYDE PARK

Je poursuivrai mon enquête en recherchant dans le concert d'Hyde Park les vecteurs potentiels et les marqueurs de liens humains générés par Pavarotti lors de sa prestation. Une première dimension notable réside dans la diversité des publics au regard des appartenances sociales et culturelles. Lors de ce concert, Pavarotti a effectivement rassemblé et mis en lien les élites et la plèbe. Cela s'est traduit, au niveau du décorum, par des contrastes saisissants qu'a circonscrit avec causticité le critique Nicholas de Jongh (2013) :

As umbrellas went up in the enclosed area where freedom stopped and patrons were paying from pounds 150 to pounds 300 for a seat, there were cries of: 'Put them down,' and 'Selfish bitch.' For the next 90 minutes the umbrellas were up and down like yo-yos - but most of the rich were willing to be soaked for Pavarotti's sake. Out

¹⁰² Définition du terme « émotion » dans le dictionnaire du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL).

¹⁰³ J'invite le lecteur à consulter mes travaux sur cette question difficile.

David, Pouliquen, « La Technique vocale et l'expressivité : une mystique émotionnelle ? » (dossier : Les Voix de l'émotion), *Revue Dire et Chanter Les Passions*, [s.l.], Association Dire et Chanter Les Passions, n° 1, 6 septembre 2021, pp. 19-22.

¹⁰⁴ Lors de ma participation au festival international de chant lyrique de Canari (Haute-Corse) en 2009 et 2010, j'ai eu l'honneur de rencontrer et de me former auprès de Gabriel Bacquier, qui remarquait alors qu'il avait nourri du jeu des acteurs, notamment au cinéma, ses pratiques opératiques et scéniques et qu'il avait, pour cette raison, un intérêt peut-être même plus marqué pour l'opérette que pour l'opéra.

¹⁰⁵ Voir Jean-Pierre Sarrazac, « Le Témoin et le Rhapsode ou le retour du Conteur », *Études théâtrales*, Éditions L'Harmattan, n° 51-52, 2011/2, pp. 14-15.

Les explications sur le point de vue brechtien qu'expose Jean-Pierre Sarrazac sont assez pertinentes à ce niveau.

¹⁰⁶ Charles Michener, *op. cit.*, pp. 114-115.

in the packed open area, the unpaying majority had rougher manners. Cola tins and plastic bottles were hurled at those daring enough to hold their umbrellas high. It was hard for them, separated from the fee payers in the enclosure, to see the three giant screens relaying the Sky broadcast, let alone the stage. [...] Suits and expensive dresses in the enclosure, the unexceptionable elsewhere.¹⁰⁷

Ce tableau met en évidence, au moyen d'un jeu de contrastes piquants, le manque d'équité entre les spectateurs dont la séparation en deux catégories s'effectue selon leur statut. D'un côté, assis, au plus proche de la scène, les privilégiés, éduqués, sont à la meilleure place, de l'autre, debout, avec une visibilité réduite, la foule anonyme est entassée. L'ascendant d'une minorité sur une large majorité est, ici, dépeint de manière patente. C'est du moins la perception que N. de Jongh semble avoir exprimée¹⁰⁸.

Cette représentation pittoresque souligne, à plusieurs niveaux, les décalages qui peuvent exister entre les admirateurs de Luciano Pavarotti, qui forment une multitude hétérogène, et le public attiré de l'opéra, d'ordinaire caractérisé – outre-Manche du moins – par sa maîtrise des codes et son observation scrupuleuse des règles de bienséance¹⁰⁹. Plusieurs témoignages mettent en évidence la diversité des motivations et font ressortir la relativité des approches chez les spectateurs¹¹⁰. La distraction, voire l'inattention, du plus grand nombre, dont ont pu souffrir

¹⁰⁷ Ci-après ma traduction : « Alors que les parapluies se levaient dans la zone VIP délimitée où les mécènes avaient payé de 150 à 300 livres pour une place assise, on entendait des cris tels que : « Posez-les » et « Sale égoïste ». Pendant les 90 minutes suivantes, les parapluies montaient et descendaient sans arrêt – mais la plupart des riches étaient prêts à se faire tremper jusqu'aux os par égard pour Pavarotti. Là, où s'entassait la foule anonyme, la majorité des spectateurs venus gratuitement avaient des manières plus brutales. Des canettes de cola et des bouteilles en plastique étaient lancées avec violence sur ceux qui osaient tenir leurs parapluies en l'air. Séparés des VIP aux premières loges, il leur était difficile d'apercevoir les trois écrans géants sur lesquels le concert était retransmis par la chaîne Sky, sans parler de la scène. [...] Costumes et robes de luxe chez les VIP, ailleurs, la banalité. »

¹⁰⁸ Il convient néanmoins de remarquer que la présence de personnages officiels – parmi lesquels le prince et la princesse de Galles ainsi que le Premier-ministre britannique – impose la mise en place de mesures de protection, telles qu'un périmètre de sécurité physique à accès restreint, sans que cela ne puisse être raisonnablement tenu pour une discrimination d'un quelconque type.

¹⁰⁹ Une plaisanterie que m'a rapportée mon professeur de chant Richard Cowan témoigne de l'enracinement de cette idée dans la profession (d'après le point de vue occidental) : « Dans un monde idéal, les Français écrivent la musique, les Allemands la dirigent et les Italiens l'interprètent, les Américains financent et les Britanniques assistent au concert. » Ainsi, les talents de chacun sont mis à profit ! Les Britanniques sont en effet considérés, au regard de leurs codes, comme des spectateurs modèles. Sur le terrain, cet état de fait est notamment illustré par la réponse diamétralement opposée des publics italiens et britanniques à la prouesse vocale du ténor Franco Corelli, qui dans son interprétation du rôle de Mario Cavaradossi, soutient athlétiquement pendant une dizaine de secondes un *la#3* lorsqu'il chante « Vittorial » dans l'acte II de la *Tosca* de Giacomo Puccini. Deux enregistrements sonores permettent cette comparaison : le premier, daté du 21 juin 1967, au Teatro Reggion di Parma, et le second, daté du 1^{er} juillet 1957, au Royal Opera House, Covent Garden, de Londres. L'ovation du public italien est si puissante et si longue qu'il devient difficile de suivre la musique qui pourtant se poursuit. À l'inverse, le public britannique, avec son flegme légendaire, paraît à ce moment précis rechigner à exprimer trop bruyamment son enthousiasme pour ne pas nuire à la musique et à l'action dramatique.

Pour aller plus loin dans ces considérations, j'invite le lecteur à consulter mes travaux :

David Pouliquen, *De la tragédie parlée shakespearienne à la tragédie lyrique : mutations, intertextualité et interprétation*, Thèse de doctorat sous la direction de Joseph Delaplace et Franco Nasi. Université de Rennes 2 et Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, 2016, pp. 27-31.

¹¹⁰ Nicholas de Jongh, 'From the archive, 31 July 1991: Pavarotti triumphs in Hyde Park', *The Guardian*, Londres, Guardian News & Media (GNM), 31 juillet 2013, URL : <https://www.theguardian.com/theguardian/2013/jul/31/pavarotti-hyde-park-free-concert>, consulté le 10/08/2023.

certains puristes¹¹¹ et fans, interroge en outre les modes et les critères d'appréciation de la prestation du ténor. Ce fossé culturel et normatif qui, à tous les étages, sépare les spectateurs s'est traduit, sous diverses formes, par le mépris de celles et ceux dont les attentes pouvaient être différentes des siennes propres. Un manque de cohésion des publics, ainsi écartelés, a pu en résulter initialement. C'est à la faveur des intempéries, qu'opère l'extraordinaire magnétisme de Pavarotti, qui a déjà accompli un exploit en rassemblant cette foule immense et morcelée. À l'appel d'Harvey Goldsmith de baisser les parapluies, dans le contexte d'un épisode diluvien, « Lady Di » montrant l'exemple, un rapprochement inopiné se crée entre les spectateurs de tous horizons confondus¹¹². La popularité de Pavarotti se lit, à ce moment précis, dans sa faculté, au regard de l'intérêt certes diversifié mais au demeurant consensuel qu'il suscite, à faire oublier le temps d'un instant magique les lignes de fractures sociales et culturelles. À l'échelle des classes, plus spécifiquement, la popularité de Pavarotti revêt une forme tout aussi surprenante puisqu'il ressort de plusieurs clichés¹¹³ que, lors du concert d'Hyde Park, il a réellement fait adopter aux puissants les codes de la base. Il est édifiant, à cet égard, de comparer ces clichés du parterre de VIP, qui montrent des personnalités de marque – parmi lesquelles le prince et la princesse de Galles, le Premier ministre John Major et la princesse d'York – détrempés, affublés de ponchos imperméables bleus, qui s'apparentent à des sacs poubelle, ou employant un magazine pour couvre-chef, avec des clichés pris lors de festival musicaux d'un autre genre¹¹⁴. Abstraction faite de la notoriété des protagonistes, les rapports de ressemblances entre les spectateurs, ne permettent pas de les différencier en fonction de leur rang.

LE RÉPERTOIRE DU CONCERT D'HYDE PARK

Pour comprendre le répertoire du concert d'Hyde Park et en mesurer l'intelligibilité et les attraits sur les spectateurs, il convient en premier lieu de resituer cet événement dans son contexte. *Pavarotti in the Park* célèbre les trente ans de carrière lyrique du ténor modénais et, à ce titre, le répertoire de ce concert événement est résolument opératique et sans incursions sur le territoire de la *pop* – non qu'il s'agisse d'une compromission¹¹⁵.

¹¹¹ Voir John Storey, *Inventing Popular Culture. From Folklore to Globalization*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003, pp. 75-76.

¹¹² Voir Simon Button, 'My favourite photograph: Concert promoter Harvey Goldsmith', *Daily Express*, London, Reach plc, 6 juillet 2014, URL: <https://www.express.co.uk/life-style/life/486479/My-favourite-photograph-by-concert-promoter-Harvey-Goldsmith>, consulté le 10/08/2023.

¹¹³ Voir Adam Butler, *Music – Luciano Pavarotti Concert – Hyde Park*, Nottingham, PA Images, n° 6032560 et 6032577, 30 juillet 1991.

¹¹⁴ Voir par exemple Geoffrey Robinson, *Music Fans in the Rain at Cambridge Folk Festival*, Abingdon-on-Thames, Alamy, ID : E5P588, 2 août 2014.

¹¹⁵ Le concert des trois ténors (The Three Tenors) l'année précédente (1990) aux thermes de Caracalla avait, par exemple, intégré un pot-pourri de chansons populaires internationales : « Memory » tirée de la comédie musicale *Cats*, « Ochi Chernye » (Les Yeux noirs) une chanson populaire russe sur une mélodie tzigane, et « La Vie en rose » d'Édith Piaf.

Voir aussi Louise Jury, 'Pavarotti makes his first pop album after agonising year of bereavements', *The Independent*, Londres, Independent Digital News and Media Ltd, 7 octobre 2003.

URL : <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/pavarotti-makes-his-first-pop-album-after-agonising-year-of-bereavements-90244.html>, consulté le 17/08/2023.

La journaliste écrit [ma traduction] : « Pavarotti a reconnu qu'il s'était opposé aux tentatives précédentes de lui faire enregistrer un album pop [dans une interview accordée à Charlie Rose le 10 mars 2003, Pavarotti déclare qu'il aura fallu vingt ans au label Decca pour le convaincre], bien qu'il organisât régulièrement en Italie un concert caritatif avec des stars de la pop parmi lesquelles James Brown, les Spice Girls et Stevie Wonder. Il a accepté, en

Le programme articule des arias, parmi les plus emblématiques du répertoire des ténors, à de grands standards du chant napolitain – non tenus comme extrinsèques au genre opératique du fait, notamment, d’une importante porosité esthétique sur le plan des passions excessives et puissantes dont ces chansons sont l’expression¹¹⁶.

Sur le plan linguistique, hormis l’aria en français « Pourquoi me réveiller », tiré de *Werther* de Jules Massenet, et le chœur en allemand « Treulich geführt, ziehet dahin », tiré de *Lobengrin* de Richard Wagner, le programme est exclusivement composé de pièces chantées en italien.

À première vue, ce programme semble s’adresser essentiellement à un public de connaisseurs et d’amateurs éclairés, du fait, d’une part, d’un manque, voire de l’absence, de points de repère pour le spectateur lambda, peu coutumier de ce genre artistique, et, d’autre part, de la barrière de la langue pour les spectateurs britanniques – sans pour autant négliger la dimension cosmopolite de Londres¹¹⁷, principal réservoir de spectateurs. Ainsi, il est probable, par exemple, que la pertinence de la dédicace à la princesse de Galles de l’aria « Donna non vidi mai [simile a questa !] » ait échappé à une frange substantielle du public.

Pourtant, le programme du concert d’Hyde Park offre plusieurs points de rencontre insoupçonnés, à commencer par certaines arias qui, pour Pavarotti, s’apparentent véritablement à des chansons populaires. Il remarquera ainsi, en 2003, sur la pochette de son premier album pop intitulé *Ti Adoro* :

Some of the great opera arias are really the best pop songs ever written. Take the most famous arias of Donizetti and Puccini, they are some of the most perfect pop songs and their melodies have been reflected in so much popular repertoire.¹¹⁸

Cette pensée est parfaitement illustrée, par exemple, par ‘Don’t You Know?’, un tube interprété par l’artiste américaine Della Reese¹¹⁹. Bobby Worth signa cette adaptation à succès de la valse de Musetta (« Quando m’en vo »), tirée du deuxième acte de *La Bohème* de Puccini, qui se hissa à la deuxième place du *Billboard Hot 100* en novembre 1959¹²⁰. Les emprunts et la symétrie des échanges entre les musiques populaires et savantes, au fil des époques, interrogent, en parallèle, l’universalité du plaisir musical.

Je poursuivrai en m’intéressant aux résonances de la culture populaire dans le répertoire du concert d’Hyde Park. Ma réflexion, qui ne vise pas l’exhaustivité, offrira un tour d’horizon des vecteurs potentiels d’expérience et de familiarité susceptibles de faciliter l’accès d’un public

partie, parce que les ténors ont toujours chanté la musique populaire. ‘ Je devais le faire avant de mettre fin à ma carrière discographique ’ a-t-il déclaré. »

¹¹⁶ Le rôle des interprètes et leurs contributions majeures à l’édification de la tradition opératique y est également pour beaucoup. Ainsi, le legs discographique du ténor napolitain Enrico Caruso a-t-il influencé et inspiré des générations d’interprètes. Il convient, d’autre part, de ne pas mésestimer la dimension culturelle du genre opératique qui a pour creuset la péninsule transalpine.

¹¹⁷ Voir notamment Vincent Collen et Renaud Honoré, « Ça se passe en Europe : Londres de plus en plus cosmopolite », *Les Échos*, Paris, Groupe Les Échos-Le Parisien, 27 janvier 2015, URL : <https://www.lesechos.fr/2015/01/ca-se-passe-en-europe-londres-de-plus-en-plus-cosmopolite-197669>, consulté le 18/08/2023.

¹¹⁸ Ci-après ma traduction : « Certains des grands airs d’opéra sont réellement les meilleures chansons populaires qui n’aient jamais été écrites. Prenez les airs les plus célèbres de Donizetti et Puccini, ce sont quelques-unes des chansons populaires les plus achevées et leurs mélodies se sont reflétées de tant de façons sur le répertoire populaire. »

¹¹⁹ Della Reese, « Don’t You Know? », RCA Victor, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=pmdFvB4yujw>, consulté le 21/08/2023.

¹²⁰ *The Billboard*, New York, Nielsen Business Media Inc, 30 novembre 1959, p. 23.

profane aux œuvres du programme. Je me concentrerai sur trois morceaux, particulièrement pertinents, au regard de leur circulation dans le contexte culturel de l'époque¹²¹ : « Vesti la giubba » tiré de *Pagliacci* (1892) de Ruggero Leoncavallo, « O Sole mio » (1898) d'Eduardo di Capua et « Nessun dorma » tiré de *Turandot* (1926) de Puccini.

Il est intéressant de remarquer, en premier lieu, qu'une chanson à succès de *Queen* intitulée 'It's a Hard Life'¹²² (1984) s'ouvre par un passage musical emblématique de l'air de Canio (« Ridi, Pagliaccio »). Dans cet emprunt, transposé un ton et demi plus haut pour épouser la vocalité de Freddie Mercury¹²³, on peut entendre l'artiste britannique chanter en voix de poitrine jusqu'au *sib*₃, avant d'émettre le *contre-ut* en falsetto. Ce mode d'émission, qui diffère de celui d'un artiste lyrique¹²⁴, marque, du point de vue de l'interprétation, une frontière entre la musique populaire et l'opéra. Sur le versant visuel, les costumes et les décors baroques du clip évoquent puissamment l'univers de l'opéra.

Ce moment phare de « Vesti la giubba » a également été inséré, quelques années plus tard, en 1987, par le réalisateur Brian De Palma dans son blockbuster intitulé *The Untouchables* (*Les incorruptibles* en français). Dans la scène de la mort de Malone, on se trouve soudain transporté à l'opéra où l'on entend retentir les dix mesures emblématiques de l'aria avec en premier plan à l'image le chanteur en costume¹²⁵. Cette mise en abyme, qui sert le projet artistique du cinéaste, est parallèlement une fenêtre de la culture populaire qui s'ouvre sur l'art lyrique.

La plus célèbre des chansons napolitaines peut-être bien a, quant à elle, laissé son empreinte indélébile dans l'histoire de la publicité. Transformé en sonal pour une marque de crème glacée, au début des années 80, le refrain d'« O Sole mio », devenu 'Just One Cornetto', est en effet considéré outre-Manche comme le plus accrocheur de tous les temps¹²⁶. La notoriété de ce jingle est telle que, pour des non-initiés, il pourrait crédiblement s'agir d'un morceau du répertoire classique¹²⁷ ! L'authenticité de l'interprétation va en ce sens : les sonorités de l'italien et de l'opéra émaillent ce court thème vocal au point d'en faire oublier la visée promotionnelle du message, d'ailleurs en anglais¹²⁸. Les voyelles, mises en résonance dans

¹²¹ Du milieu de la décennie 80 au début des années 90.

¹²² Queen, 'It's a Hard Life', dans *The Works*, Londres, EMI, 1984, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=uHP-qgzUVLM>, consulté le 19/09/2023.

¹²³ Notez, en parallèle, que Freddie Mercury pouvait composer avec cette hauteur sonore, en fonction de son endurance vocale notamment, sans amoindrir son effet sur les spectateurs. C'est ainsi, par exemple, que lors du *live* de Tokyo en 1985, il interprète à l'octave inférieure les deux mesures qui auraient été les plus attendues par un amateur d'opéra et qui correspondent au tronçon suivant de sa chanson : 'There's no reason for living'. Cette liberté contraste avec l'impératif de respect des hauteurs sonores qui, à l'opéra, détermine puissamment le succès d'une interprétation auprès du public.

¹²⁴ Usuellement, un ténor peut, en se conformant à l'esthétique opératique, monter jusqu'au *sol*₃ en voix de poitrine et emploie le mécanisme de la voix tournée (*gira la voce*) un demi-ton plus bas dès *fa*_#. Ces curseurs se déplacent également au regard des nombreuses subdivisions au sein de la tessiture.

Voir, pour plus de détails, David Pouliquen, *De la tragédie parlée shakespearienne à la tragédie lyrique*, op. cit., pp. 31-46.

¹²⁵ Brian De Palma, 'The Death of Malone', in *The Untouchables*, Los Angeles, Paramount Pictures, 1987, de 1 min 41s à 2 min 26 s, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=7gOePOBgmHY>, consulté le 25/08/2023.

¹²⁶ 'Just One Cornetto voted catchiest jingle of all time', *The Telegraph*, Londres, Telegraph Media Group, 13 juin 2012, URL : <https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/9328428/Just-One-Cornetto-voted-catchiest-jingle-of-all-time.html>, consulté le 28/08/2023.

¹²⁷ Sara Tor, 'Just One Cornetto wasn't exactly a classic', *The Times*, Londres, Times Media Limited, 5 mars 2019, URL : <https://www.thetimes.co.uk/article/just-one-cornetto-wasn-t-exactly-a-classic-dn05ttbh7>, consulté le 28/08/2023.

¹²⁸ 'Just One Cornetto', *TuneIntoEnglish*, 2015, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ulC7q5lCmII>.

le masque (*voce in maschera*), prennent des teintes méridionales et se dotent d'une brillance caractéristique au niveau harmonique. Le [r] roulé, la prégnance du vibrato, l'extension vocale athlétique, qui a pour climax l'émission du *la*₃, ainsi que le beau *portamento*¹²⁹ final, qui articule élégamment le *la*₃ au *fa*₃¹³⁰, renforcent en cascade cette impression. L'interprète, Renato Pagliari – doublé à l'écran par un acteur – n'est pas inconnu au bataillon qui plus est¹³¹. Pour autant, la parodie n'en est pas moins patente, et se signale aussi bien par la cocasserie du scénario que par la mention tonitruante, à la fin du thème vocal, du nom du fabricant de crème glacée. La bivalence artistique et parodique de cette publicité au retentissement important¹³² invite à réfléchir sur la désacralisation dont les vices et les vertus pourraient être l'objet d'un débat intéressant à cet endroit.

Pour finir, Pavarotti, lui-même, déclare que « Nessun dorma » est « une chanson super célèbre » (« a song [...] super famous ») dans une interview accordée à Charlie Rose en 2003¹³³. Et, la réalité ne dément pas cela. Cette aria à la popularité inouïe a en effet atteint la deuxième place du classement musical britannique (*Official Charts Company*) et est référencée par cet organisme comme l'une des quarante chansons les plus vendues de l'année 1990¹³⁴. Ce changement de nature, d'une aria en chanson, peut être notamment caractérisé par l'interprétation libre et très émouvante d'Aretha Franklin lors de la quarantième cérémonie des *Grammy Awards*, en 1998, au Radio City Hall de New York¹³⁵. Sous les doigts de la diva de la *soul*, « Nessun dorma » devient le point d'union dégenré de plusieurs cultures, de plusieurs discours, de plusieurs langues et de plusieurs modes d'expression. À ce carrefour, l'anglais se mêle à l'italien, le phrasé libéré et l'improvisation vocale, qui se détachent de la tradition et des attentes musicales qui en découlent, deviennent des foyers paradoxaux d'émotion, les valeurs abstraites des intonations et des timbres, qui se projettent simultanément sur des référentiels esthétiques hétérogènes, s'amalgament en un tout qui, dans le plaisir qu'il procure, échappe à l'intellect et procède d'un ressenti. Outre l'artiste, son interprétation et les qualités intrinsèques du morceau, il convient de remarquer, par ailleurs, que la raison principale du retentissement extraordinaire de « Nessun dorma » est peut-être, avant tout, l'œuvre de Philip Bernie, collaborateur de la BBC, qui eut l'idée de mettre en lien le segment final de l'aria (*Vincerò*¹³⁶) avec la coupe du monde de football 1990 qui se déroulait en Italie¹³⁷. Cette utilisation à des fins

¹²⁹ La sophistication du *portamento* contraste avec la laideur du *glissando*.

¹³⁰ La mélodie a été transposée un ton plus bas dans la tonalité de Fa Majeur.

¹³¹ Adam Sweeting, 'Obituary. Renato Pagliari', *The Guardian*, Londres, Guardian News & Media (GNM), 5 août 2009.

¹³² Une anecdote tirée de mon expérience permet d'en mesurer toute la portée : lors de mon séjour professionnel à Cambridge, entre 2016 et 2017, j'avais l'habitude de chanter régulièrement et il arrivait que des collègues se joignent à moi. Un jour que j'entonnais le refrain d'« O Sole mio », un choriste britannique, pourtant au fait du répertoire, a reconnu « Just One Cornetto » !

¹³³ Luciano Pavarotti, *Charlie Rose*, PBS, 2 min 26 s à 2 min 30 s, URL : <https://charlierose.com/videos/15709>, consulté le 07/09/2023.

¹³⁴ 'Official Top 40 best-selling songs of 1990', dans *Official Charts*, URL : https://www.officialcharts.com/chart-news/official-top-40-best-selling-songs-of-1990_33128/, consulté le 04/09/2023.

¹³⁵ Aretha Franklin, « Nessun dorma », 40^e cérémonie des *Grammy Awards*, 25 février 1998, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=k33sINjn9o0>, consulté le 04/09/2023.

¹³⁶ Littéralement « Je vaincrai / Je gagnerai ». Ce choix original rend parfaitement compte de la volonté de victoire des équipes en lice.

¹³⁷ Voir Ryan Bailey, 'Remember BBC's Italia 90 opening credits? Here's the incredible story behind them', *The 42*, Dublin, Journal Media Ltd, 16 juin 2015, URL : <https://www.the42.ie/italia-90-bbc-opening-credits-philip-bernie-2140805-Jun2015/>, consulté le 05/09/2023.

Il écrit : 'For football fans of a certain generation, 'Nessun dorma' will always be associated with the 1990 World Cup. As Des Lynam said, "it will be remembered as probably the outstanding theme of any major televised sporting event ever.'

médiatiques, dans le contexte d'un des événements sportifs les plus suivis de la planète, a créé un appel d'air en touchant des millions de téléspectateurs¹³⁸. Les fans de football se sont alors naturellement emparés de « Nessun dorma », non en tant qu'air d'opéra mais en tant qu'hymne du mondial de football.

Ce panorama fait ressortir avec évidence le caractère protéiforme et la prégnance des allusions à l'opéra dans la culture populaire des décennies 80 et 90. « Vesti la giubba », « O Sole mio » et « Nessun dorma » trouvent des échos pour le grand public dans la musique pop, le cinéma, la publicité et le sport notamment. Ainsi le programme du concert d'Hyde Park comporte des lieux de rencontre décentrés de la culture opératique, qui induisent un rapport de familiarité et qui, partant, décloisonnent la réponse émotionnelle des spectateurs. Ces évocations plurielles dans la culture anglo-saxonne, qu'il s'agisse d'échos conscients ou de réminiscences, créent une configuration propice à l'émergence d'une vedette à l'interface entre les mondes du classique et de la pop. La question est de savoir pourquoi Pavarotti et comment. J'apporterai des éléments de réponse en examinant son *crossover* pop opératique et en recherchant les prolongements de celui-ci dans le style et l'interprétation d'autres artistes. Je considérerai, ce faisant, l'influence de Pavarotti sur la scène musicale internationale.

CARUSO

Le pivot du *crossover* pop opératique de Luciano Pavarotti fut une chanson de Lucio Dalla intitulée « Caruso¹³⁹ ». Pavarotti déclara à ce sujet en 2003 : 'Through that song I made my crossover. It gave me the power to approach this very difficult thing¹⁴⁰.' Sur le plan artistique, la difficulté principale consiste à assembler et à faire tenir en un tout homogène des formes et des modes d'expression hétérogènes. D'un point de vue pratique, les contraintes techniques peuvent être un vrai casse-tête. La spécificité de la voix opératique impose, par exemple, de réfléchir avec soin à l'accord des syllabes, des rythmes et des notes dont l'enjeu est de permettre l'intelligibilité des paroles pour le public¹⁴¹. Le choix de la tonalité peut aussi être épineux. Il convient, par ailleurs, de veiller à ce que le mariage des styles, des techniques d'interprétation, des timbres instrumentaux et des registres de langue ne se change pas en une

Ci-après ma traduction : « Pour les fans de football de cette génération, 'Nessun dorma' sera toujours associé à la coupe du monde 1990. Comme le remarque Des Lynam [journaliste sportif vedette] : 'on s'en souviendra probablement, à l'avenir, comme du thème musical modèle de tout événement sportif télévisé majeur. »

¹³⁸ *Ibid* : 'By the time the tournament reached the semi-final stage, as many as 26 million people were tuning into BBC's broadcasts and one listen to that famous rendition of 'Nessun Dorma' will instantly rekindle memories of a summer that will never fade.'

Ci-après ma traduction : « Au moment des demi-finales, pas moins de 26 millions de personnes suivaient la diffusion des matchs sur la BBC et une simple écoute de cette interprétation de 'Nessun dorma' ravivera instantanément le souvenir de cet été inoubliable. »

¹³⁹ Lucio Dalla, « Caruso », dans *Dall'America Caruso*, Roma, RCA italiana, 1986, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=JqtSuL3H2xs>, consulté le 07/09/2023.

¹⁴⁰ Luciano Pavarotti, *Charlie Rose*, PBS, 1 min 44 s à 1 min 57 s, URL : <https://charlierose.com/videos/15709>, consulté le 07/09/2023.

Ci-après ma traduction : « J'ai fait mon *crossover* grâce à cette chanson, qui m'a donné la force d'aborder cette chose très difficile. »

¹⁴¹ David Pouliquen, « L'École de la Voix » (dossier : Enseigner par les arts de la scène. Performances scéniques et compétences orales en classe de langue), *Les Langues modernes*, Paris, APLV, n° 2 / 2023, pp. 18-19.

union bigarrée, voire grotesque. La critique peut être très sévère¹⁴² ; c'est ce qui explique aussi la réticence des artistes dont le legs et la réputation pourraient être entachés ou ternis par une fausse note de ce genre ! Sous un angle commercial, d'autre part, confectionner un *crossover*, qu'il s'agisse d'une pièce originale ou d'une reprise, consiste, à faire un appel du pied à un public qui n'est pas le sien en prenant le risque de déplaire à son public habituel.

En matière de reprise, toutes les chansons pop ne se prêtent donc pas forcément à l'hybridation avec l'opéra. Il convient de remarquer, à cet endroit, que les *crossovers* pop opératiques à succès ont une caractéristique dominante, voire peut-être même récurrente : ce sont essentiellement des chansons d'amour au tempo lent ou *ballad* selon la dénomination anglo-saxonne¹⁴³. La collaboration d'Ed Sheeran avec Andrea Bocelli sur la chanson « Perfect » (2017) – rebaptisée « Perfect Symphony¹⁴⁴ » pour l'occasion –, ou encore la reprise d'« Unbreak my Heart¹⁴⁵ » – traduite en espagnol et intitulée « Regresa mi¹⁴⁶ » (2004) – par le groupe Il Divo sont des exemples emblématiques de la chose.

La chanson « Caruso » (1986) ne déroge, pour ainsi dire, pas à la règle. Ce tube planétaire qui, dans le sillage de Pavarotti, a été repris par Florent Pagny¹⁴⁷ et Josh Groban¹⁴⁸ entre autres, évoque l'amour que voue le ténor napolitain Enrico Caruso à une femme¹⁴⁹ ; lui qui est alors au crépuscule de sa vie¹⁵⁰. Cette évocation poignante d'une figure mythique de

¹⁴² Voir notamment Philip Hensher, 'C sharp? What's C sharp?', *The Guardian*, Londres, Guardian News & Media (GNM), 26 octobre 2006, URL :

<https://www.theguardian.com/music/2006/oct/26/classicalmusicandopera.popandrock>, consulté le 09/09/2023.

¹⁴³ Le *Cambridge Dictionary* définit ainsi le terme 'ballad' : 'A song or poem that tells a story, or (in popular music) a slow love song.'

¹⁴⁴ Ed Sheeran et Andrea Bocelli, « Perfect Symphony », dans *Divide*, Londres, Asylum Records UK/Warner Music Group Company, 2017, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=eiDiKwbGfY>, consulté le 11/09/2023.

¹⁴⁵ Toni Braxton, « Unbreak my Heart », dans *Secrets*, Atlanta, LaFace Records, 1996, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=p2Rch6WvPJE>, consulté le 11/09/2023.

¹⁴⁶ Il Divo, « Regresa mi », dans *Il Divo*, Londres, Syco/Sony BMG, 2004, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=DJNzmNB48no>, consulté le 11/09/2023.

¹⁴⁷ Florent Pagny, « Caruso », dans *Bienvenue chez moi*, Baarn, Philips, 1995, URL : https://www.youtube.com/watch?v=53a_yC4oBsc, consulté le 11/09/2023.

¹⁴⁸ Josh Groban, « Caruso », dans *Closer*, Los Angeles, Warner Records, 2003, URL : https://www.youtube.com/watch?v=IQO_YWBYpgM, consulté le 11/09/2023.

¹⁴⁹ Melisanda Massei Autunnali, *Caruso. Lucio Dalla e Sorrento, il rock e i tenori*, Rome, Donzelli Editore, 2011, p. 121. Elle fournit un éclairage historique qui permet d'appréhender l'identité de cette femme : Il 20 agosto 1918 sposò Dorothy Benjamin, la ragazza che nella scena reinventata da Lucio Dalla scambierà lacrime e abbracci con il tenore tre anni più tardi, a Sorrento, sulla terrazza del Hotel Excelsior Vittori. Lei aveva venticinque anni." Ci-après ma traduction : « Le 20 août 1918, il [Enrico Caruso] épousa Dorothy Benjamin, la jeune fille qui, dans la scène réinventée par Lucio Dalla, partagera les larmes et les étreintes du ténor trois ans plus tard, à Sorrente, sur la terrasse de l'Hôtel Excelsior Vittoria. Elle avait vingt-cinq ans. »

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 4.

Melisanda Massei Autunnali décrit l'action et l'intention artistique de manière bouleversante : "Non è solo tecnica: avere una buona estensione, infatti, non basta. Le difficoltà sono anche puramente interpretative: 'Caruso' è una canzone che costringe il cantante a uscire allo scoperto, a mettere a nudo il proprio animo. Il tema, d'altronde, non è uno scherzo, anzi: sulla scena ci sono gli ultimi giorni della vita di un uomo, Enrico Caruso, innamorato e condannato a morte da una malattia ormai alle ultime battute. Un test emotivo devastante, che impone di dare sfogo a un profondo struggimento."

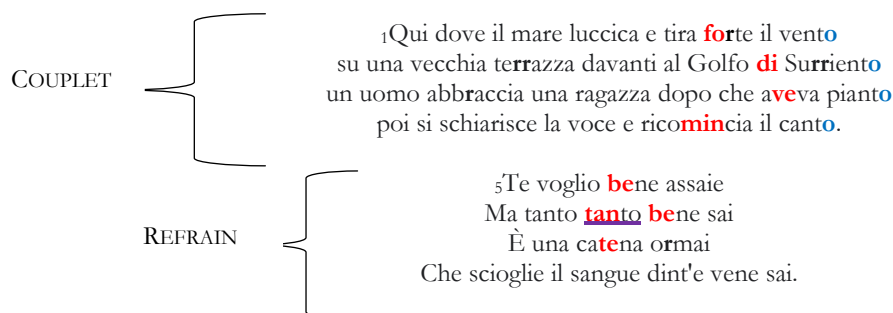
Ci-après ma traduction : « Ce n'est pas qu'une question de technique : avoir une tessiture étendue ne suffit pas. Les difficultés résident aussi purement dans l'interprétation : 'Caruso' est une chanson qui oblige le chanteur à se dévoiler, à mettre à nu son âme. Le thème n'est d'ailleurs pas une plaisanterie, bien au contraire : sur scène se déroulent les derniers jours de la vie d'un homme, Enrico Caruso, amoureux et condamné à mort par une maladie

L'opéra est sans nul doute un argument symbolique en faveur de l'interprétation de Pavarotti qui, dès 1988, enregistrera le morceau – à la requête de l'actrice Sophia Loren – pour la bande originale du téléfilm *The Fortunate Pilgrim*¹⁵¹ (*Mamma Lucia* en italien) réalisé par Stuart Cooper.

Les modalités de cette première collaboration entre Dalla et Pavarotti sont pertinentes pour comprendre le travail d'interprétation qu'a nécessité cet enregistrement. Melisanda Massei Autunnali en livre un témoignage intéressant à bien des égards (2011 : 69) :

[Racconta Baldazzi] Per registrare *Caruso* ci [Dalla e Pavarotti] raggiunse a Bologna, nel piccolo studio di Mauro Malavasi, il Dama Luma [...] la cosa più curiosa era che ascoltava le indicazioni di Dalla come se fosse stato un principiante, perchè si rendeva conto che quello era un modo di cantare in cui lui non si era mai esercitato. Sembrava così che ogni cosa Lucio gli diceva per lui fosse oro. Era una situazione molto divertente." Dalla era entusiasta e insieme stupefatto. "È incredibile – diceva – , Pavarotti è un cantante pop¹⁵²!

L'humilité de Pavarotti est, ici, mise en évidence. L'attention qu'il déploie et sa faculté à mettre en application les conseils que lui donnent Dalla suscitent un grand étonnement. Pavarotti, en tant qu'artiste, n'est pas prisonnier d'un genre et des formes : il s'exprime avec une telle émotion et un tel brio, semble-t-il, dans ce médium, nouveau pour lui et si différent de l'opéra, que Dalla n'en revient pas lui-même au point de le reconnaître en tant que véritable chanteur pop. Je rechercherai les marques de la pop dans cette interprétation datée de 1988. Pour ce faire j'effectuerai, ci-dessous, un relevé des signes apparents dans le premier couplet et le premier refrain de « Caruso » utilisés dans le générique de *Mamma Lucia* :



L'emploi intermittent du vibrato constitue un premier trait caractéristique de cette interprétation qui la distingue de l'opéra. Mon professeur de chant Richard Cowan a attiré mon attention, dès nos premières leçons, sur cet élément fondamental qui, dans le domaine de l'art lyrique, différencie un chanteur amateur d'un chanteur professionnel, dont la voix vibre dès la première note. Cette observation est, ici, d'autant plus pertinente qu'elle est le fruit d'un échange entre Pavarotti et mon professeur. J'indique ci-dessus, en rouge, les syllabes sur

en phase terminale. Une épreuve émotionnelle dévastatrice, qui nécessite de laisser libre cours à une passion dévorante et profonde, qui ne laisse pas de répit. »

¹⁵¹ Luciano Pavarotti, « Caruso », dans Stuart Cooper, *The Fortunate Pilgrim (Mamma Lucia)*, New York, Carlo & Alex Ponti/NBC TV, 1988, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=aeruJRCgtns>, consulté le 12/09/2023.

¹⁵² Ci-après ma traduction : « [Baldazzi raconte] Pour enregistrer 'Caruso', Dalla et Pavarotti se sont rejoints à Bologne, dans le petit studio de Mauro Malavasi, le *Dama Luma* [...] le plus curieux était qu'il écoutait les instructions de Dalla comme s'il avait été un novice, car il s'était rendu compte que c'était une manière de chanter à laquelle il ne s'était jamais exercé. On avait l'impression que tout ce que lui disait Lucio était de l'or pour lui. C'était une situation très amusante." Dalla était à la fois enthousiaste et stupéfait. 'C'est incroyable, disait-il, Pavarotti est un chanteur pop ! »

lesquelles le vibrato est patent – je retranche le [r] roulé, en gras, qui facilite cet effet. Ici, le caractère sporadique des occurrences notoires du vibrato contraste avec sa prégnance dans une aria telle que « Nessun dorma » où chaque syllabe vibre dans la voix de Pavarotti¹⁵³.

Les raisons à cela sont plurielles. Sur le plan esthétique, tout d'abord, la plupart des artistes pop font un usage ciblé du vibrato. Ainsi, par exemple, la diva de la pop Whitney Houston quand elle interprète « I Will Always Love You » (1992) peut émettre, sur une même voyelle, un son droit qu'elle prolonge par un vibrato¹⁵⁴. Ce trait distinctif est audible sur le pronom personnel complément « You » où, à une minute et cinq secondes, le vibrato succède à un son droit tenu pendant plusieurs secondes. À trois minutes et dix secondes, le pronom personnel sujet « I » reçoit un traitement équivalent. La corrélation entre la durée des notes et l'occurrence du vibrato est palpable. Il est intéressant de remarquer, à ce niveau, que Pavarotti étend justement, dans le premier couplet de « Caruso », la durée des syllabes « di » (mesure dix) et « -min- » (mesure quatorze) au-delà de ce que prévoit la partition du morceau¹⁵⁵ et de ce que fait Lucio Dalla¹⁵⁶. Cette prise de liberté apporte une justification au vibrato en cohérence avec l'idiome pop. Sur le plan technique, cette sobriété s'explique, aussi, par le fait que tous les artistes pop ne sont pas capables d'avoir ou de maîtriser le vibrato du fait d'une crispation musculaire ou du larynx. Les codes et le style étant dictés par les pratiques majoritaires, il est possible que cette normalisation esthétique, dans le domaine de la pop, ait eu pour socle l'incapacité de la plupart des artistes pop à faire apparaître un vibrato régulier et de qualité dans leur voix¹⁵⁷.

Un autre marqueur intéressant de la pop se découvre dans l'amuïssement du « o », en bleu ci-dessus, à la finale dans tout le premier couplet. Cette particularité se retrouve aussi bien dans l'interprétation de Pavarotti, où elle est même un peu plus prononcée, que dans celle de Dalla. Sur le plan phonologique, cela pourrait faire écho à la prononciation en usage au sein de l'aire géographique (la Campanie) où est située l'action¹⁵⁸. Ces phonèmes évanescents sont couplés à des variations d'intensité qui donnent l'impression, en particulier, aux premier et troisième vers, que Pavarotti laisse mourir le son. Ces nuances et ce type d'effets, s'ils ne sont pas étrangers à l'opéra, ont cependant moins de chance de se manifester de la sorte sur la scène lyrique. La vocalité opératique se nourrit en effet des voyelles qui sont produites par la vibration des cordes vocales. Il est ainsi inhabituel qu'un artiste lyrique renonce à une voyelle quelle qu'elle soit car celle-ci alimente sa voix. Elle en est le combustible pour ainsi dire. C'est pourquoi, dans le style opératique, l'ancrage culturel ou territorial d'une pièce sera évoqué autrement. Cela pourra être exprimé par le timbre d'un instrument endémique¹⁵⁹ ou,

¹⁵³ Voir notamment Luciano Pavarotti, « Nessun Dorma », *The Three Tenors*, Londres, Warner Classics, 1994, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=cWc7vYjgnTs>, consulté le 14/09/2023.

¹⁵⁴ Whitney Houston, « I Will Always Love You », New York, Arista Records, 1992, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3JW7aaS7LdU>, consulté le 18/09/2023.

¹⁵⁵ Lucio Dalla, *Partition piano-chant-guitare de Caruso*, Milano, Carisch, 2010.

¹⁵⁶ Lucio Dalla, « Caruso », dans *DallAmeriCaruso*, Roma, RCA italiana, 1986, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=JqtSuL3H2xs>, consulté le 07/09/2023.

¹⁵⁷ La qualité du vibrato est appréciée par deux critères : sa vitesse, six à sept fois par seconde idéalement, et son amplitude. Lorsque la vitesse du vibrato augmente au-dessus de cette limite, il est d'usage dans le vocabulaire opératique d'y référer par le terme italien « caprino » (petite chèvre). Quant à l'amplitude, ma professeure Michèle Commande rapporte la saillie mémorable d'un artiste lyrique dont la voix bougeait et qui déclara qu'il chantait pour les rangs impairs !

¹⁵⁸ Voir Eugene Roegiest, *Vers les sources des langues romanes*, Louvain, Acco, 2006, p. 145.

Il écrit : « Dans la zone méridionale continentale [de l'Italie] (Abruzzes, Lucanie, Campanie, etc.) toutes les voyelles finales tendent à s'amuïer en /ə/, sauf -a qui se maintient le plus souvent.

¹⁵⁹ La guitare pourra se faire l'évocation de l'Espagne et de l'Andalousie par exemple.

vocalement, par des sons caractéristiques. Il est par exemple courant d'émailler une chanson napolitaine d'accents napolitains. Dans son interprétation d'« O Sole mio », Pavarotti traduit cette empreinte par la réalisation de la consonne fricative palato-alvéolaire sourde, [ʃ], sur le [s] du mot « fresca¹⁶⁰ ». En cela, les modes d'évocation du terreau culturel d'une oeuvre différeront tangiblement, entre la pop et l'opéra, sur le plan esthétique. Ce repérage met en évidence l'assimilation du style pop par Pavarotti et la flexibilité de son art vocal qui n'est pas monolithique.

La coexistence du style opératique dans son interprétation de « Caruso » est manifeste. L'homogénéité du timbre, la pureté¹⁶¹ de la voix et le mécanisme de la voix tournée, dont use le ténor dans le refrain¹⁶², en sont les principaux marqueurs. Cette hybridité se situe à la confluence d'éléments pluriels et ne repose pas exclusivement sur le talent ou la notoriété de l'interprète. Le *crossover* est une œuvre artistique à part entière qui se dote d'une esthétique propre. L'interprétation en duo de « Caruso » que proposeront, en 1992, Dalla et Pavarotti lors du concert *Pavarotti and Friends* marque, en matière d'organicité, l'apothéose de ce *crossover* pop opératique¹⁶³. Dalla endosse, au départ, le rôle du narrateur et Pavarotti celui de Caruso, c'est-à-dire du ténor. Les couplets, qui narrent l'action, sont le lieu d'expression de la pop et le refrain, qui reproduit le chant du ténor, celui de l'opéra. À mesure que Dalla et Pavarotti progressent et échangent les rôles, ces périmètres distincts, qui s'imbriquent, finissent par se confondre. D'une minute et cinquante-cinq secondes à deux minutes et dix secondes, Pavarotti adopte sur le couplet un phrasé pop dont les accents naturels de la voix parlée ressortent par effet de contraste avec plusieurs saillies opératiques. De quatre minutes et trois secondes à quatre minutes et quinze secondes, la vocalité de Dalla sur le refrain a des attributs de l'opéra par le vibrato sur les aigus et l'esquisse d'un *portamento*. Cela souligne l'influence réciproque des interprètes qui entrent véritablement en dialogue.

Cette analyse fait état de la capacité qu'a Pavarotti à s'extraire de son conditionnement esthétique pour s'exprimer avec sincérité dans une autre langue que la sienne. L'épreuve de l'altérité à ce pouvoir de révéler l'authenticité de la personne dont elle fissure le masque ou au contraire de montrer la fausseté d'un individu. L'expressivité de Pavarotti, elle, demeure intacte qu'il s'agisse d'opéra ou de pop. Outre un don rare, cela suppose le caractère universel de l'art qui se fait l'expression d'une vérité. Un prolongement intéressant à cette interpénétration des genres réside dans l'apport de Jeff Beck à la guitare électrique¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Luciano Pavarotti, « O Sole mio », Londres, Decca Classics, 1991, 34-35 sec, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=eQSNVBLTXYY>, consulté le 19/09/2023.

¹⁶¹ Le bruit dans la voix – issu de l'accolement imparfait des cordes vocales – est caractéristique du style pop (et de son prolongement rock). Il peut notamment s'agir d'un défaut dans la technique vocale du chanteur ou d'un effet qui lui sert à traduire une intention artistique. À titre d'exemple, Daniel Balavoine met l'accent, par ce biais, sur l'idée de violence dans son interprétation du morceau « Quand on arrive en ville » tiré de *Starmania* (1978).

Daniel Balavoine, « Quand on arrive en ville », *Starmania*, RTS (Les Oiseaux de Nuits), 1978, 2 min 11 sec, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=85V1rIsIUm8>, consulté le 19/09/2023.

¹⁶² Pavarotti tourne la voix sur le mot « tanto » souligné, ci-dessus, en violet. Ce mécanisme, même inconnu du néophyte, n'en reste pas moins perceptible à l'oreille nue par sa concomitance avec le vibrato, qui traduit sur ces sommets la décontraction paradoxale du chanteur d'opéra là, où tout autre personne pousserait un cri d'une extrême crispation pour parvenir en voix de poitrine.

¹⁶³ Lucio Dalla et Luciano Pavarotti, « Caruso », *Pavarotti and Friends*, Decca, 1992, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=tRGuFM4DR2Y>, consulté le 19/09/2023.

¹⁶⁴ Luciano Pavarotti et Jeff Beck, « Caruso », dans *Ti Adoro*, Londres, Decca, 2003.

Jeff Beck, « Caruso », *Luciano's Friend. The talent goes on*, Modena, Teatro Pavarotti-Freni, 6 septembre 2012.

CONCLUSION

Il appert de tout cela que la popularité de Pavarotti revêt un caractère multimodal. La coupe du monde de football 1990 et la BBC ont, peut-être, été les véritables catalyseurs du rayonnement international et hors-les-murs des théâtres du ténor modénais. Icône populaire dans le monde anglo-saxon, Pavarotti a mis en lien des publics d'horizons diversifiés et touché par son chant des millions de personnes à travers le monde. Son art pluriel s'est décroisé de l'opéra au gré de collaborations artistiques notables avec des stars mondiales de la pop. L'adhésion universelle qu'il suscite a fait oublier aux spectateurs les frontières culturelles qui les divisent.

La mise en évidence de l'interface entre la pop et l'opéra m'a permis de réfléchir sur la réception de Pavarotti et de mesurer les apports du ténor dans le domaine du *crossover*. Les résonances tangibles du répertoire des ténors dans la culture populaire anglo-saxonne ont facilité par réminiscence son approche. Sous les feux de la rampe à la scène comme à la ville, son engagement pour des causes et sa fréquentation des grands de ce monde ont indéniablement participé de sa notoriété.

Mon travail a permis de mettre au jour les rouages du mécanisme de sa célébrité. Si son talent et sa sensibilité lui ont permis de triompher à l'opéra, il semble qu'une part de destinée importante ait aussi commandé à son émergence sur la scène populaire internationale. Pavarotti est ainsi à la fois le fruit de sa propre volonté, de son travail, de rencontres, qu'il a suscitées, et d'une configuration propice. L'empreinte qu'il a laissée, aussi profonde que ramifiée artistiquement, continue d'opérer émotionnellement sur le public comme en attestent, par exemple, sur *Youtube* les nombreuses réactions émues de jeunes internautes qui écoutent pour la première fois son interprétation de « Nessun Dorma ». Son amour du chant continue à se communiquer.

Références bibliographiques

The Billboard, New York, Nielsen Business Media Inc, 30 novembre 1959, p. 23.

Lucio Dalla, *Partition piano-chant-guitare de Caruso*, Milano, Carisch, 2010.

Melisanda Massei Autunnali, *Caruso. Lucio Dalla e Sorrento, il rock e i tenori*, Rome, Donzelli Editore, 2011, p. 121.

Charles Michener, "Voice of Gold", *New York Magazine*, New York, New York Media LLC, « 25th Anniversary Issue », 19 avril 1993, pp. 114-115.

David, Pouliquen, « La Technique vocale et l'expressivité : une mystique émotionnelle ? » (dossier : Les Voix de l'émotion), *Revue Dire et Chanter Les Passions*, [s.l.], Association Dire et Chanter Les Passions, n° 1, 6 septembre 2021, pp. 19-22.

David Pouliquen, *De la tragédie parlée shakespearienne à la tragédie lyrique : mutations, intertextualité et interprétation*, Thèse de doctorat sous la direction de Joseph Delaplace et Franco Nasi. Université de Rennes 2 et Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, 2016, pp. 27-31.

David Pouliquen, « L'École de la Voix » (dossier : Enseigner par les arts de la scène. Performances scéniques et compétences orales en classe de langue), *Les Langues modernes*, Paris, APLV, n° 2 / 2023, pp. 18-19.

Eugeen Roegiest, *Vers les sources des langues romanes*, Louvain, Acco, 2006, p. 145.

Jean-Pierre Sarrazac, « Le Témoin et le Rhapsode ou le retour du Conteur », dans *Études théâtrales*, Éditions L'Harmattan, n° 51-52, 2011/2, pp. 14-15.

John Storey, *Inventing Popular Culture. From Folklore to Globalization*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003, pp. 75-76.

Adam Sweeting, 'Obituary. Renato Pagliari', dans *The Guardian*, Londres, Guardian News & Media (GNM), 5 août 2009.

Références sur internet

Ryan Bailey, 'Remember BBC's Italia 90 opening credits? Here's the incredible story behind them', *The 42*, Dublin, Journal Media Ltd, 16 juin 2015, URL : <https://www.the42.ie/italia-90-bbc-opening-credits-philip-bernie-2140805-Jun2015/>, consulté le 05/09/2023.

Simon Button, 'My favourite photograph: Concert promoter Harvey Goldsmith', *Daily Express*, London, Reach plc, 6 juillet 2014, URL: <https://www.express.co.uk/life-style/life/486479/My-favourite-photograph-by-concert-promoter-Harvey-Goldsmith>, consulté le 10/08/2023.

Suzanne Cassidy, "Pavarotti Celebrates by Singing in the Rain", *The New York Times*, 31 juillet 1991.
URL : <https://www.nytimes.com/1991/07/31/arts/pavarotti-celebrates-by-singing-in-the-rain.html>, consulté le 26 juin 2023.

Vincent Collen et Renaud Honoré, « Ça se passe en Europe : Londres de plus en plus cosmopolite », *Les Échos*, Paris, Groupe Les Échos-Le Parisien, 27 janvier 2015, URL : <https://www.lesechos.fr/2015/01/ca-se-passe-en-europe-londres-de-plus-en-plus-cosmopolite-197669>, consulté le 18/08/2023.

Philip Hensher, 'C sharp? What's C sharp?,' *The Guardian*, Londres, Guardian News & Media (GNM), 26 octobre 2006,
URL : <https://www.theguardian.com/music/2006/oct/26/classicalmusicandopera.popandrock>, consulté le 09/09/2023.

Nicholas de Jongh, 'From the archive, 31 July 1991: Pavarotti triumphs in Hyde Park', *The Guardian*, Londres, Guardian News & Media (GNM), 31 juillet 2013,
URL : <https://www.theguardian.com/theguardian/2013/jul/31/pavarotti-hyde-park-free-concert>, consulté le 10/08/2023.

Louise Jury, 'Pavarotti makes his first pop album after agonising year of bereavements', *The Independent*, Londres, Independent Digital News and Media Ltd, 7 octobre 2003.

URL : <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/pavarotti-makes-his-first-pop-album-after-agonising-year-of-bereavements-90244.html>, consulté le 17/08/2023.

‘Official Top 40 best-selling songs of 1990’, *Official Charts*, URL : https://www.officialcharts.com/chart-news/official-top-40-best-selling-songs-of-1990_33128/, consulté le 04/09/2023.

‘Just One Cornetto voted catchiest jingle of all time’, *The Telegraph*, Londres, Telegraph Media Group, 13 juin 2012, URL : <https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/9328428/Just-One-Cornetto-voted-catchiest-jingle-of-all-time.html>, consulté le 28/08/2023.

Sara Tor, ‘Just One Cornetto wasn’t exactly a classic’, *The Times*, Londres, Times Media Limited, 5 mars 2019, URL : <https://www.thetimes.co.uk/article/just-one-cornetto-wasn-t-exactly-a-classic-dn05ttbh7>, consulté le 28/08/2023.

“Luciano Pavarotti to promote UN causes during series of concerts 2005-2006”, UN Press Release, ORG/1441, 5 avril 2005. URL : <https://press.un.org/en/2005/org1441.doc.htm>, consulté le 22 juin 2023.

Références discographiques et sonores

Daniel Balavoine, « Quand on arrive en ville », *Starmania*, RTS (Les Oiseaux de Nuits), 1978, 2 min 11 sec, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=85V1rIsIUm8>, consulté le 19/09/2023.

Jeff Beck, « Caruso », *Luciano’s Friend. The talent goes on*, Modena, Teatro Pavarotti-Freni, 06/09/2012.

Toni Braxton, « Unbreak my Heart », dans *Secrets*, Atlanta, LaFace Records, 1996, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=p2Rch6WvPIE>, consulté le 11/09/2023.

Lucio Dalla, « Caruso », dans *Dall’AmeriCaruso*, Roma, RCA italiana, 1986, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=JqtSuL3H2xs>, consulté le 07/09/2023.

Lucio Dalla et Luciano Pavarotti, « Caruso », *Pavarotti and Friends*, Decca, 1992, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=tRGuFM4DR2Y>, consulté le 19/09/2023.

Della Reese, « Don’t You Know? », RCA Victor, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=pmdFvB4yujw>, consulté le 21/08/2023.

Brian De Palma, ‘The Death of Malone’, in *The Untouchables*, Los Angeles, Paramount Pictures, 1987, de 1 min 41s à 2 min 26 s, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=7gOePOBgmHY>, consulté le 25/08/2023.

Ed Sheeran et Andrea Bocelli, « Perfect Symphony », dans *Divide*, Londres, Asylum Records UK/Warner Music Group Company, 2017, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=eiDiKwbGfIY>, consulté le 11/09/2023.

Aretha Franklin, « Nessun dorma », 40^e cérémonie des *Grammy Awards*, 25 février 1998, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=k33sINjn9o0>, consulté le 04/09/2023.

Josh Groban, « Caruso », dans *Closer*, Los Angeles, Warner Records, 2003, URL : https://www.youtube.com/watch?v=IQO_YWBYpgM, consulté le 11/09/2023.

Whitney Houston, « I Will Always Love You », New York, Arista Records, 1992, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3JWTAaS7LdU>, consulté le 18/09/2023.

Il Divo, « Regresa mi », dans *Il Divo*, Londres, Syco/Sony BMG, 2004, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=DJNzmNB48no>, consulté le 11/09/2023.

'Just One Cornetto', *TuneIntoEnglish*, 2015,
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ulC7q5lCmII>.

Florent Pagny, « Caruso », dans *Bienvenue chez moi*, Baarn, Philips, 1995, URL : https://www.youtube.com/watch?v=53a_yC4oBsc, consulté le 11/09/2023.

Luciano Pavarotti, « Caruso », dans Stuart Cooper, *The Fortunate Pilgrim (Mamma Lucia)*, New York, Carlo & Alex Ponti/NBC TV, 1988, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=aeruJRCgtns>, consulté le 12/09/2023.

Luciano Pavarotti et Jeff Beck, « Caruso », dans *Ti Adoro*, Londres, Decca, 2003.

Luciano Pavarotti, *Charlie Rose*, PBS, 2003, URL : <https://charlierose.com/videos/15709>, consulté le 07/09/2023.

Luciano Pavarotti, « Nessun Dorma », *The Three Tenors*, Londres, Warner Classics, 1994, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=cWc7vYjgnTs>, consulté le 14/09/2023.

Luciano Pavarotti, « 'O Sole mio », Londres, Decca Classics, 1991, 34-35 sec, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=eQSNVBLTXYY>, consulté le 19/09/2023.

Queen, 'It's a Hard Life', dans *The Works*, Londres, EMI, 1984, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=uHP-qgzUVLM>, consulté le 19/09/2023.

Références visuelles

Adam Butler, *Music – Luciano Pavarotti Concert – Hyde Park*, Nottingham, PA Images, n° 6032560 et 6032577, 30 juillet 1991.

Geoffrey Robinson, *Music Fans in the Rain at Cambridge Folk Festival*, Abingdon-on-Thames, Alamy, ID : E5P588, 2 août 2014.

MES SOUVENIRS DE LUCIANO PAVAROTTI

Philippe Rocquet

Président de la Fédération des Sociétés Savantes de Maine et Loire

Depuis mon enfance, je suis un amateur passionné d'art lyrique ! J'ai fréquenté, dès l'âge de six ans, le Théâtre d'Angers, en 1948, avec des saisons qui proposaient aux angevins une bonne douzaine d'opéras et d'opérettes, d'octobre à mai ! En 1976, j'ai été appelé à présider l'association des Amis de l'Art Lyrique d'Angers, pendant 30 ans.

Nous donnions, chaque mois, des conférences-concerts, à l'Institut Municipal. J'ai personnellement prononcé, sur Verdi et ses opéras, 24 conférences. Nous organisons, au Foyer du Théâtre, des Concerts-Réceptions de célèbres artistes lyriques, pour qui j'avais créé le « Sceau du roi René d'Anjou ». De 1978 à 1993, je l'ai remis à 17 artistes prestigieux, dont Georges Thill, Mady Mesplé, Alain Vanzo, Régine Crespin, Robert Massard, Renée Doria, Gabriel Bacquier, José Van Dam.

Depuis mon adolescence et ma jeunesse, je suis un admirateur enthousiaste de deux artistes lyriques, que je considère comme les deux plus prestigieux du XXème siècle : Maria Callas pour les sopranos et Luciano Pavarotti pour les ténors.

Je possède une énorme collection de livres, albums, microsillons, CD, DVD en témoignages de leurs fabuleuses carrières. J'ai savouré, avec passion, l'heureuse époque des très nombreuses vedettes de l'art lyrique. Maria Callas fut la Prima Donna Assoluta d'une dizaine de grandes sopranos, comme Renata Tebaldi, Johan Sutherland, Monserrat Caballé, Birgit Nilsson, Renata Scotto, Mirella Freni, l'amie d'enfance de Luciano Pavarotti.

Lorsque je vais à Paris, je trouve toujours le temps de me rendre devant le 36 de l'avenue Georges Mandel, où est décédée Maria Callas, en 1967, pour me recueillir et déposer des fleurs.

Luciano Pavarotti fut, lui, le Ténorissimo de son époque, devant Plácido Domingo et José Carreras, ses partenaires des concerts « Les 3 Ténors » et devant les Mario Del Monaco, Franco Corelli, Giuseppe Di Stefano, Nicolai Gedda, Carlo Bergonzi, John Vickers, Chris Merrit, Franco Bonissoli. Luciano Pavarotti eut le mérite de faire découvrir la musique classique et lyrique avec ses concerts intitulés « Pavarotti and friends » où il invitait Elton John, des artistes de pop-music, chantait « West Side Story » et des chansons populaires napolitaines. Ces concerts, comme celui d'Hyde Park, pouvaient rassembler plus de 100.000 spectateurs ! Luciano avait une voix héritée de son père, boulanger à Modène, en Emilie Romagne – mais son père, sujet au trac, était incapable de chanter en public !

J'ai eu la chance de voir et entendre Luciano Pavarotti, à Paris, à l'Opéra Garnier, le 18 février 1987, dans *L'Élixir d'amore* (en français *L'Élixir d'amour*) de Gaetano Donizetti.

Alors que, le matin de ce 18 février, je soignais mes patients, je reçois à mon cabinet, un coup de téléphone d'un ami médecin parisien, Chef de service de Neurologie à l'Hôpital Foch, qui me dit : « J'ai deux places pour ce soir, pour *L'Élixir d'amour* avec Pavarotti ! Décommande tes rendez-vous et saute dans un train pour Paris ! ». Je décide de suivre son conseil et nous nous retrouvons à l'entrée de l'Opéra Garnier. Nous gagnons nos places, en fauteuils d'orchestre. Assis devant moi : l'ex-Premier Ministre Laurent Fabius.

En attendant les trois coups, mon ami me raconte que lors de la représentation de la veille, l'orchestre avait refusé que Pavarotti bisse, comme toujours, la célèbre cavatine : « Una furtiva lagrima. Negli occhi suoi spunto !... », à la grande déception du public. Le rideau se lève et la représentation commence. Luciano joue le rôle d'un jeune paysan nommé Némorino. Tout de suite, lorsqu'il chante avec Adina, la soprano, le premier duo, on a l'impression qu'il chante avec un micro, tellement sa voix sonne, sans le moindre effort ! Les applaudissements et les bravos de tout le public vont saluer de même toutes ses interventions !

Le rôle du charlatan Dulcamara, le marchand d'élixir, est tenu par mon cher ami, le baryton Gabriel Bacquier, qui va remporter un magnifique succès. J'en suis heureux pour lui, car pendant une dizaine d'années nous nous sommes téléphoné tous les premiers jours de chaque mois. Gaby était un joyeux drille !

La célébrité « Una furtiva lagrima... » de Luciano Pavarotti est salué par un très long tonnerre d'applaudissements. Puis le public, debout, réclame que l'air soit bissé ! Alors, Luciano, à l'avant-scène, bras écartés et sourire malicieux, regarde alternativement son public et le chef d'orchestre. Le chef d'orchestre, lui, regarde le premier violon, représentant de l'orchestre. Pendant cinq bonnes minutes, le public ne cesse de scander : « Bis ! Bis ! ».

Finalement, le premier violon, l'air furieux, fait de la tête un signe d'acquiescement. Le chef lève sa baguette et toute la salle clame sa joie : « Ah !!! ». Puis le silence se fait, et juste avant que l'orchestre attaque la belle introduction au basson solo d' « Una furtiva lagrima... », je hurle à l'intention de Luciano : « Grazie !!! ». Je m'en souviens, comme si c'était hier !!!

Mon très cher ami, le ténor Georges Liccioni, magnifique styliste de l'art lyrique français, avait pris sa retraite à Angers, où il avait fondé avec son épouse Muriel Diot « le Crea », un Cours Privé de Chant et de Danse. Pendant plus de dix ans, jusqu'à son décès, en 2013, nous avons eu l'habitude de dîner et de passer la soirée ensemble, tous les quinze jours, une fois chez lui, une fois chez moi. Chez Georges, nous ne pouvions pas chanter, à cause des voisins. Mais chez moi, on se faisait plaisir. Très souvent, on choisissait de regarder et écouter un DVD de l'opéra *Don Carlo* de Verdi, avec Luciano Pavarotti dans le rôle titre et nous chantions avec lui le duo du 2ème acte, de *Don Carlo* et Posa, un hymne à la liberté : « Dio, che nell'alma infondere... la libertà ! ». Nous étions alors « Les 3 Ténors » : Luciano, Georges... et moi, le *tenore nullissimo* !!!

Si Luciano Pavarotti est le ténor le plus populaire de toute l'histoire de l'art lyrique, ce n'est pas seulement du fait de sa voix, mais aussi de sa personnalité des plus sympathiques. C'est aussi parce qu'il a pu bénéficier de l'avènement des retransmissions de concerts par la Télévision, au profit de millions de spectateurs à travers le monde. Après avoir débuté, en 1961, à l'âge de 26 ans, dans sa région natale, au Théâtre de Reggio Emilia, dans *La Bobème* de Puccini, il se perfectionne avec deux grands professeurs, Arrigo Pola, puis Ettore Campogliani. Il est engagé à l'Opéra de Vienne, où il reçoit les conseils du prestigieux chef Herbert Von Karajan. Il chante alors *La Sonnambula* de Bellini avec l'illustre soprano Joan Sutherland, qui lui apprend la technique du souffle appuyé sur le diaphragme. Il est engagé peu après, à la Scala de Milan, le temple mondial du Bel canto, puis au Metropolitan de New-York, où il chante *La Fille du régiment* de Donizetti, avec l'air fameux « Ah, mes amis, quel jour de fête... » et ses neuf contre-ut, qui lui valent dix-sept rappels !

La formidable popularité de Luciano Pavarotti va se développer à l'occasion des mémorables concerts des « Trois Ténors » réunissant Luciano et ses deux amis ténors Plácido Domingo et José Carreras. Le premier de ces concerts a lieu en 1990, à l'occasion de la Coupe du Monde de Football, en Italie, et est donné à Rome, aux Thermes de Caracalla. La même année a lieu un

concert de même type à Hyde Park à Londres, sous la pluie, en présence du Prince Charles et de Lady Diana, devant 150.000 spectateurs trempés. Le deuxième concert « Trois Ténors » est donné pour la Coupe du Monde de Football à Los-Angeles. Le troisième concert a lieu pour la Coupe du Monde à Paris sur l'esplanade de la Tour Eiffel. Il est retransmis par la Télévision pour 1 milliard de téléspectateurs !

Au cours des années suivantes, Luciano Pavarotti va organiser ses concerts « Pavarotti and Friends » auxquels il invite des chanteurs de Variété et de Pop Music, tels qu'Elton John, Bryon Adams, Zucchero, Maria Carey, Céline Dion, ... La vente des DVD de ses concerts et de ses CD et DVD d'opéras vont rapporter une énorme fortune au « Ténorissimo » ! Mais Luciano Pavarotti est un homme généreux envers de nombreuses œuvres caritatives, notamment pour la Recherche médicale, suite à la leucémie de José Carreras, et pour les enfants malades des pays pauvres.

L'immense popularité de Luciano Pavarotti est due non seulement à ses talents de ténor, le plus brillant depuis le grand Caruso, mais aussi à sa personnalité d'homme de nature joyeuse et enthousiaste, d'abord facile avec tous ses admirateurs et fidèle en amitié. Lorsqu'il chante, son regard vif et malicieux et son sourire radieux charment son public. Il est alors « l'ami » de chaque spectateur ! Luciano Pavarotti, toujours entouré de parents ou d'amis, depuis son enfance, a horreur de la solitude. Après chaque représentation ou concert, il adore passer la soirée avec des amis, anciens ou nouveaux, pour partager un plantureux repas. Gourmet et gourmand, il aime faire la cuisine et connaît toutes les ressources de la gastronomie italienne : pâtes en tous genres et charcuteries, arrosées de quelques bouteilles de Lambrusco *amabile* !

Passé la trentaine, il souffrira d'un surpoids de plus en plus prononcé, jusqu'à atteindre les 130 kilos, qu'il supporta longtemps grâce à sa grande taille de 190 centimètres. Mais, passé la cinquantaine, il connut de douloureux problèmes de genoux et de jambe. Aimant le sport, Luciano Pavarotti pratiqua, dans sa jeunesse, le football, à Modène. Puis il devint un fidèle supporteur de la Juventus de Turin. Plus tard, il s'intéressa à l'art équestre. Il acquit des chevaux, et créa un Concours hippique portant son nom.

Au milieu de l'année 2007, Luciano Pavarotti, très fatigué, doit être hospitalisé pour des examens. Il est atteint d'un cancer du pancréas, qui, en quelques mois, aura raison de sa formidable énergie.

Très croyant, il rend à Dieu son âme généreuse, le 6 septembre 2007.

Je l'apprends par la radio et la télévision. Je suis en larmes ! J'assiste devant mon poste de télévision, à ses obsèques en la cathédrale de Modène en présence du Président de la République Romano Prodi et des Présidents Sarkozy et George W. Bush. Parmi ses amis proches, on remarque la soprano Mirella Freni, son amie d'enfance. Je m'étonne de l'absence déplorable de Plácido Domingo et José Carreras ! A la fin de la cérémonie, à la sortie du cercueil, la Squadra Acobatica, l'équivalent de la Patrouille de France, trace dans le ciel les trois couleurs du drapeau italien. La retransmission terminée, en hommage à Luciano Pavarotti, j'écoute en larmes, avec un CD, son « Nessun dorma... » – son « hymne » personnel, comme « Casta diva... » était un peu l'« hymne » de Maria Callas ! Le grand Chef Léonard Bernstein disait : « Maria Callas est la Bible de l'Opéra ! ». Et le grand Chef Carlos Kleber disait : « Quand Pavarotti chante le soleil se lève sur le Monde ! ».

Alors que j'étais Président des Amis de l'Art Lyrique d'Angers, j'avais proposé aux angevins mélomanes une Table Ronde consacrée à la voix chantée, le 18 avril 1986, dans le Grand Amphithéâtre de l'Université Catholique de l'Ouest. Participaient à cette Table-Ronde : mon

ami le ténor Georges Liccioni, la soprano Rose-Noëlle Lenain, Mme Yva Barthélémy soprano et spécialiste de la voix, le Pr Dubin, O.R.L., le Pr Truelle neurologue, Mme le Dr Tenailleau phoniatre. Projection d'un film du Pr Abitbol sur « Le larynx et la voix ».

J'avais ouvert cette soirée musicale et scientifique au son de « Casta diva... » par la Prima Donna Assoluta Maria Callas, et pour terminer, j'avais offert au public l'incontournable « Nessun dorma... » du Ténorissimo Luciano Pavarotti !

LES AUTEURS

Fabio Ceppelli

Journaliste indépendant, Fabio Ceppelli a démarré sa carrière au journal local *Gazzetta di Modena*. Il a écrit pour de nombreux médias locaux et nationaux. Depuis plus de 30 ans, il est actif dans le domaine de l'organisation d'événements et de la promotion culturelle et territoriale. D'abord attaché de presse et collaborateur des administrations publiques, puis coordinateur d'associations pour la promotion du centre historique de Modena, il a collaboré avec des agences de promotion au niveau national. Aujourd'hui, il est responsable de la promotion, et de la formation du public, du Teatro Pavarotti-Freni di Modena. Depuis plus de 15 ans, il collabore également avec Raina Kabaivanska à la coordination des activités de la célèbre soprano et est l'auteur du livre *Raina Diva- ritratto di un'anima*.

David Christoffel

David Christoffel est poète et compositeur, homme de radio et docteur en musicologie de l'EHESP. Auteur d'opéras parlés (récemment *Consensus partium*, donné en ouverture du festival bruxellois *Next opera days* en 2023), il a publié plus de 150 études entre poésie, musicologie et esthétique radiophonique. Ancien chroniqueur pour France Musique, il produit des magazines et des émissions de créations pour France Culture et Espace 2 (RTS) et le programme *Metaclassique* diffusé sur une centaine de radios associatives. Il est également l'auteur d'*Ouvrez la tête (ma thèse sur Satie)* (aux éditions MF, 2017) et de deux essais *La musique vous veut du bien* (PUF, 2018) et *Les petits malins de la grande musique* (PUF, 2023). Ses travaux sont recensés sur le site <www.dcdb.fr>

Gilles Demonet

Gilles Demonet est Professeur à l'UFR de musique et musicologie de Sorbonne Université où il dirige le Master Administration et gestion de la musique. De 2020 à 2023 il a dirigé l'IReMus (Institut de recherche en musicologie). Ses recherches portent en particulier sur les institutions musicales contemporaines. Il a publié *Les Concerts Straram (1926-1933)* (Paris, Société française de musicologie, 2021), *Les marchés de la musique vivante* (Paris, PUPS, 2015) et, avec Jean-Pierre Saez, *Opéra à l'écran : opéra pour tous ! Nouvelles offres et nouvelles pratiques culturelles* (Paris, L'Harmattan, 2013). Il enseigne fréquemment à l'étranger, notamment en Chine et en Italie. Précédemment, il a été directeur administratif et financier de l'Opéra-Comique et directeur du bureau français d'IMG Artists.

Christophe Fel

Après 25 ans d'une carrière de basse soliste, essentiellement tournée vers les grands emplois du XVIIIème, XIXème et XXème siècles sur les grandes scènes européennes, Christophe Fel s'est consacré à l'enseignement de la technique vocale belcantiste, qu'il avait lui-même hérité d'une dernière descendante de l'une des plus fameuses familles de chanteurs-pédagogues du XIXème siècle, les « Garcia-Malibran-Viardot ». Christophe Fel est directeur artistique du concours international de chant Georges Liccioni.

Denis Huneau

Denis Huneau est Maître de conférences et responsable de la filière Musicologie à l'Université Catholique de l'Ouest. Ses travaux, dont le premier ouvrage d'envergure sur André Caplet, grand ami et collaborateur de Debussy, portent sur la musique et les institutions musicales en France du XIXe siècle jusqu'à la 2e Guerre mondiale, ainsi que sur l'enseignement de l'écriture. Il se penche régulièrement sur la vie musicale à Angers, dont celle de son opéra.

Marc Jeannin

Maître de conférences à l'Université d'Angers et docteur ès lettres de l'Université de la Sorbonne, Marc Jeannin est passionné par la voix et spécialiste des relations langues / musique. Ses travaux portent notamment sur l'expression vocale en rapport avec les émotions et les perceptions sensorielles. Auteur d'articles scientifiques et d'articles de presse, il a aussi publié plusieurs ouvrages interdisciplinaires dont *Anthony Burgess : Music in Literature and Literature in Music* (Cambridge Scholars Publishing, 2009), *Anthony Burgess and France* (Cambridge Scholars Publishing, 2017), *Anthony Burgess et la France* (Presses Universitaires de Rennes, 2019), et *Accent phonétique et accent musical dans la musique vocale en anglais* (Editions Universitaires Européennes, 2019). Marc Jeannin est également auteur-compositeur membre de la SACEM.

Mi-kyung Kim

Soprano lyrique, diplômée de l'université Kyunghee de Séoul puis de la Hochschule für Musik de Dresde comme soliste d'opéra, Mi-kyung KIM fait ses débuts au Semperoper avec Sir Colin Davis. Elle chante à Dresde où elle enchaîne de nombreux récitals. Puis se produit en France dans diverses cathédrales (Chartres, Senlis) et églises (Saint Germain des Prés, Val de Grâce), participe à des festivals (avec Laurent Petitgirard, Frédéric Lodéon), à des opéras (La Bohème, Gianni Schicchi de Puccini), réalise des prestations privées à l'Opéra Garnier de Paris, à Venise, dans des châteaux et divers palais. Outre l'Europe, elle se produit ponctuellement en Corée du Sud et aux Etats-Unis. Très classique à ses débuts, centrée sur l'opéra, le belcanto, l'oratorio, le Lied allemand ou la mélodie, elle a élargi progressivement son horizon et se produit dans un répertoire varié incluant gospel, comédie musicale, standards du jazz.

Nicoletta Mantovani

Diplômée en sciences naturelles de l'Université de Bologne, Nicoletta Mantovani a été directrice artistique du concert de charité « Pavarotti & Friends » de 1995 à 2003. En tant qu'entrepreneuse dans le domaine du théâtre et du cinéma, elle a produit dans les années 2000 la version italienne de la comédie musicale « Rent » de Broadway, un court métrage et un film d'art, qui a été primé au festival du film de Rome. Nicoletta Mantovani a également produit d'importants festivals de musique italiens, accueillant certains des plus célèbres artistes internationaux. Elle a encadré les célébrités internationales participant aux cérémonies d'ouverture et de clôture des Jeux olympiques d'hiver de 2006 à Turin et, depuis 2008, a organisé d'importants événements dans le monde entier dédiés à la mémoire du Maestro Pavarotti. Nicoletta Mantovani a été conseillère pour la promotion culturelle et les politiques de la jeunesse pour la ville de Bologne, et adjointe au maire et conseillère pour les relations internationales pour la ville de Florence. Nicoletta Mantovani est présidente de la *Fondation Luciano Pavarotti*.

Danièle Pistone

Professeure émérite (Sorbonne Université) et membre de l'IReMus (Institut de Recherche en Musicologie), responsable des publications de l'Observatoire musical français (OMF, 1991-2015) et de la collection « Musique-Musicologie » des éditions Honoré Champion (depuis 1976). Spécialiste des œuvres musicales françaises (xix^e et xx^e siècles) dans leurs rapports aux contextes, notamment historiques, littéraires ou esthétiques, elle a consacré divers travaux à ces questions : *25 ans de créations opératiques en France (1990-2015)*, OMF, 2015 ; *Notes sur la vie musicale des années 1990 d'après six magazines français indexés*, ibid., 2015 ; *Le Paris d'été. Musique et société à Trouville-sur-mer de 1830 à 1914*, L'Harmattan, 2019 ; *Prospectives musicologiques*, ibid., 2019 ; *Nuit et musique* (à paraître, ibid.).

David Pouliquen

Docteur en Musique, diplômé de l'Université Rennes 2, et docteur ès Sciences humaines, diplômé de l'Université de Modène et Reggio d'Émilie, David Pouliquen s'intéresse aux rapports de la musique avec les langues, le théâtre et la voix. Spécialiste de Shakespeare à l'opéra, ses travaux ont trait à la dramaturgie musicale et comparée. Sa démarche méthodologique repose sur la mise en lien de la recherche académique et des pratiques artistiques (chant, jeu d'acteur, mise en scène). Cette originalité tient à sa formation d'artiste lyrique. David Pouliquen est l'élève de Richard Cowan et de Michèle Command.

Philippe Rocquet

Membre de l'Académie d'Angers depuis 1981, Philippe Rocquet est actuellement président de la Fédération des Sociétés Savantes de Maine et Loire. Président de la Fédération des Associations Lyriques de l'Ouest de 1993 à 2010 et président des Amis de l'Art Lyrique d'Angers de 1976 à 2012, il a exercé en tant que chirurgien-dentiste à Angers de 1970 à 2015. Après avoir été Représentant la Marine Nationale en Maine et Loire (Autorité Militaire Marine) de 1984 à 2000, Philippe Rocquet est actuellement Représentant de l'ACORAM en Maine et Loire, avec grade de Capitaine de Vaisseau.

Éditeur:
DIRE ET CHANTER LES PASSIONS

ISSN : 2804-0074

Dépôt légal : février 2021